

Selma Stoltz

Erindringens poetikk

En lesning av W. G. Sebalds *Austerlitz*

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for språk og litteratur
Det historisk-filosofiske fakultet
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Høsten 2014

Omslag: Foto av Dirk Reinartz, 1995

Hentet fra <http://designobserver.com/feature/on-the-threshold-of-sebalds-room/28228>
[lesedato: 7.11.2014]

Forord

Denne oppgaven markerer ikke bare slutten på endt mastergrad, den setter også punktum for fem innholdsrike studieår i Trondheim. Jeg vil derfor benytte anledningen til å takke noen av dem som har bidratt til at disse årene har blitt så verdifulle, og dermed enten direkte eller indirekte har medvirket i tilblivelsen av dette avsluttende arbeidet.

Først og fremst en stor takk til min dyktige foreleser og veileder, professor Knut Ove Eliassen, for alt fra utfordrende teoridiskusjoner til streng språklig korrektur, og ikke minst for å være den som først anbefalte meg å lese Sebald. Takk til mine medstudenter, som har gått gjennom denne prosessen sammen med meg, og hele veien har bidratt med innspill og inspirasjon. Takk Silje Neraas og Håkon Tranvåg for korrekturlesning, støtte og oppmuntring. En spesiell takk til stipendiat Espen Ingebrigtsen ved UiB for verdifulle litteraturtips, kommentering av kapitler og entusiasme for prosjektet.

Gjennom alle studieårene har tidsskriftet *riss* og linjeforeningen Gengangere vært en viktig del av livet mitt, og skal takkes for å være sjenerøse faglige og sosiale arenaer ved instituttet som har gitt meg svært nyttige erfaringer og mange gode opplevelser. De ansatte ved instituttet skal også ha takk for å bidra til det gode studiemiljøet, både på tysk og litteraturvitenskap. Til slutt vil jeg rette en takk til Eli Wold for hjelp med utallige praktiske problemstillinger gjennom disse fem årene generelt og under arbeidet med masteroppgaven spesielt.

Selma Stoltz

Trondheim, november 2014

Innhold

| | |
|--|----|
| Innledning | 7 |
| I. Hvordan lese Sebald – en resepsjonsgjennomgang | 11 |
| Holocaust, eksil og «Heimat» | 12 |
| Melankolien, reisen og <i>Das Unheimliche</i> | 13 |
| Intertekstualitet | 14 |
| Etikk og erindring | 15 |
| Fotografiene i <i>Austerlitz</i> | 16 |
| Kritikk av moderniteten | 19 |
| II. Tid: fantommøter og historiefremstilling | 21 |
| Walter Benjamins historieforståelse | 23 |
| Uret som tidsallegori: Den lineære tidens herredømme | 25 |
| Fantommøter: Liverpool Street Station og gutten i fotografiet | 27 |
| <i>Das bucklichte Männlein</i> og de navnløse gjengangerne | 32 |
| Hilarys historietese og den lengste setningen | 36 |
| Propagandafilmen: i de glemte tingenes gravitasjonsfelt | 39 |
| Å skrive ofrenes historie | 41 |
| III. Rom: arkitektur og erindringsmetaforer | 45 |
| Usynlige sammenhenger: fortelling i tid og rom | 47 |
| Dobbelteksponering som narrativ strategi | 51 |
| Antwerpen Centraal: monumentalbyggenes familielikheter | 55 |
| Stjerneformen og det monumentales monstrøsitet | 59 |
| Rom som utsletter eller bevarer erindring | 62 |
| IV. Samleren og arkivet | 67 |
| <i>Konsignering</i> og samling: to ulike minnestrukturer | 68 |
| Å mangle en plass i arkivet | 73 |
| <i>Bibliothèque Nationale</i> : det menneskefiendtlige arkivet | 75 |
| Bildet av moren: fotografiet som erstatning for erindring | 79 |
| Samleren Austerlitz og samleren Sebald | 81 |
| En kamp mot glemselen – konklusjon | 85 |
| Litteratur | 89 |

Innledning

Å gi seg i kast med å skrive om W. G. Sebalds *Austerlitz* er i takt med en stadig voksende akademisk interesse for dette verket. Publikasjonslisten over sekundærlitteratur til Sebald har hatt en enorm vekst siden hans plutselige død i 2001, og vokser i skrivende stund raskere enn noen gang før. Da jeg leste romanen for første gang og fikk et personlig forhold til den, ante jeg ikke hvilke enorme mengder artikler, bokkapitler, essays og avhandlinger om dette relativt korte verket som senere skulle fylle skrivepulten min.

Da Sebald begynte å gi ut skjønnlitteratur var han akademiker av yrke, med stilling som professor i tysk litteratur ved University of East Anglia og senere som direktør for British Centre for Literary Translation. Selv om han bodde i England hele sitt yrkesaktive liv, skrev han alle sine bøker på tysk. Publikasjonene hans inkluderer essaysamlinger, kortfortellinger, reiseskildringer, dikt og en roman. Ofte er bøkene vanskelige å bestemme sjangermessig, som regel leses de som en blanding av biografi, reiseskildring, historie og fiksjon med essayistiske innslag.

Et hovedanliggende i Sebalds forfatterskap må sies å være hvorvidt det er mulig å kunstnerisk gjenskape et livsløp. I sin utforskning av mulighetene for rekonstruksjon av levd liv benytter Sebald seg ikke bare av fortellinger, det vil si tekstmediet, men også av billedmediet, først og fremst fotografier. Slik kan verkene hans i tråd med aktuell terminologi også kalles «multimediale» eller «multimodale». I *Austerlitz* (2001) er det protagonisten ved samme navn som forsøker å rekonstruere sitt eget livsløp. Etter at Jacques Austerlitz' fosterforeldre i Wales har gått bort, og all kunnskap om opphavet hans med dem, har den unge mannen ingenting annet å gå etter enn navnet sitt, som han først har blitt informert om i en alder av 15 år. Likevel klarer han å finne ut at han som jødisk-tsjekkisk barn i 1939 ble sendt med de såkalte *Kindertransporte* til Storbritannia. Fortellingen om hvordan han så reiser i sin fortids spor for å avdekke skjebnen til foreldrene, som ikke rakk å reise etter ham fra Tsjekkia, blir formidlet gjennom en anonym fortellerskikkelse som i begynnelsen av romanen møter Austerlitz tilfeldig på en togstasjon i Antwerpen. Etter møtet i Antwerpen treffer han gjentatte ganger Austerlitz over en 30 års periode fra slutten av 60-tallet til slutten av 90-tallet, både tilfeldig og avtalt, og får innblikk i hans liv og prosjekt.

Romanen er anlagt som et erindringsverk. Hovedpersonen forsøker å finne spor etter sin egen fortid og identitet, og plotet blir dermed drevet fremover av hans identitetsprosjekt. Parallellt med dette bedriver forfatteren et litterært erindringsarbeid: Samtidig som romanen

handler om Austerlitz' individuelle minnearbeid, føyer den seg inn i en etterkrigstradisjon som forsøker å si noe om den kollektive bearbeidelsen av krig og traumer.

Erindringsproblematikken i verket er derfor omfattende og kompleks, og tross den store interessen for denne tematikken i Sebald-resepsjonen, er det neppe riktig å si at den er ferdig undersøkt.

Erindring handler om å i en eller annen form gjengi fortiden i nåtiden. Hvordan kommer dette til uttrykk i *Austerlitz*? I min lesning vil jeg belyse erindringstematikken med utgangspunkt i tre undertematikker jeg betrakter som de mest interessante inngangene til verket. For det første vil jeg ta for meg hovedpersonens tidsforståelse, for så i forlengelse av det å undersøke hvilken historiebevissthet vi kan utlede av hans resonnementer og refleksjoner over tidens vesen, som det finnes mange av i Austerlitz' mange og lange monologer. Her vil jeg ta for meg en rekke passasjer i romanen der det opptrer spøkelsesaktige skikkelser, et fenomen som er fremtredende i hele Sebalds forfatterskap. For det andre vil jeg undersøke de romlige motivene i romanen, derunder dens beskrivelser av arkitektur og bruk av romlige metaforer. Siste del av analysen vil ta for seg arkivet og samlingen som fenomen; hvilken rolle samleaktivitet og arkivteknologier spiller for erindringsarbeidet. Avslutningsvis vil jeg sammenfatte hvilken erindringspoetikk som kan utledes av funnene fra analysen.

Walter Benjamins filosofi spiller en viktig rolle i min analyse av *Austerlitz*. Slektskapet Sebalds prosa har til Benjamin er ofte påpekt i resepsjonen, der det har vært spesielt stor interesse for overensstemmelsene i melankolibegrepene deres.¹ Sebalds verker er fulle av intertekstuelle referanser, og svært mange av dem kan spores til Benjamins forfatterskap. Benjamin var i likhet med Sebald skeptisk til de fleste former for fremskrittsoptimisme. Frankfurterskolens dialektiske historieforståelse, som kort sagt hevder at den vestlige sivilisasjonens fremskritt samtidig innebærer et tilbakefall i barbari, er til stede hos Sebald. I sin kjente forelesningsrekke om luftkrig og litteratur lot han Benjamins bilde av «historiens engel» avrunde den siste forelesningen (Jordheim 2010: 72). Denne engelen har blikket vendt mot fortiden, mens den stormen som er fremskrittets bevegelse, driver den uopphørlig inn i fremtiden. «Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene

¹ Se for eksempel Claudia Öhlschläger og Michael Niehaus: *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melankolische Bastelei* (2006).

zusammenfügen» (Benjamin 1980: 697). Austerlitz er en av flere blant Sebalds karakterer som vandrer rundt i ruinene etter fremskrittet, på leting etter sin egen fortid.

Benjamin har også skrevet skjønnlitterære erindringsverker. Det mest kjente er *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, der han skildrer en rekke barndomsminner i form av små prosastykker uten en bestemt kronologisk rekkefølge. I *Det utsatte nærvær* tar filosofiprofessor Dag T. Andersson til orde for å lese Walter Benjamin nettopp som erindringens filosof, på bakgrunn av hans teorier om historisk og estetisk erfaring (Andersson 1992: 7). Andersson har vært en viktig ressurs for min forståelse av Benjamin.

Det finnes ikke mange norske bidrag til Sebald-forskningen, spesielt ikke på de feltene som tar for seg hans slektskap til Benjamin og arkivets rolle i forfatterskapet. Likevel har det både fordeler og ulemper å velge et så aktuelt og mye omskrevet verk som *Austerlitz* som utgangspunkt for en masteroppgave. Forskningen på Sebalds forfatterskap får stadig nye bidrag og er så omfattende at det er en stor utfordring å holde seg oppdatert. Rammene for en masteroppgave tillater heller ikke full oversikt over resepsjonen. Samtidig er det utvilsomt nødvendig å gå omveien om tidligere forskning for å kunne bidra med nye funn.

Denne oppgaven har som mål å belyse sider ved Sebalds erindringspoetikk som, såvidt jeg har kunnet bringe på det rene, ikke i større grad er tatt hensyn til tidligere. Min metode vil være å nærlese teksten og gå i dialog med sekundærlitteraturen samt trekke inn relevante begreper og figurer fra Benjamins filosofi. Sekundærlitteraturen jeg bruker i denne oppgaven er noen av de fremste og mest anerkjente bidragene i den internasjonale Sebald-forskningen. Jeg går derfor ydmykt til verks og har ikke som mål å motbevise tesene til Schmucker, Fuchs, Seitz eller Long. Jeg lar i stedet funnene deres til dels danne utgangspunkt for og gi tyngde til min egen lesning. I noen tilfeller viser jeg hvordan tesene deres kan utfylles med nærlesning. Med det skriver mitt bidrag seg inn i den forskningsbevegelsen som har som mål å stadig avdekke nye interne sammenhenger i og kontekster for Sebalds forfatterskap, for å utvide forståelsen av tekstene hans.

Jeg siterer Sebald og Benjamin på originalspråket², samt sekundærlitteratur som er skrevet på tysk. Alle tyske sitater som er over tre linjer lange, har en norsk oversettelse i fotnotene. Til sitatene fra *Austerlitz* bruker jeg Geir Pollens oversettelse fra 2004, som refereres til på samme måte som originalverket. Oversettelsene av Benjamin er hentet fra Torodd Karlstens norske oversettelse av *Kunstverket i reproduksjonsalderen* fra 1975. De resterende oversettelsene av sekundærverker til Sebald er mine egne.

² Et unntak er Sebalds foredrag «Et forsøk på restitusjon», som er hentet fra det norske litteraturtidsskriftet *Vinduet* der det er trykt i norsk oversettelse ved Geir Pollen.

I. Hvordan lese Sebald – en resepsjonsgjennomgang

Interessen for Sebalds forfatterskap var lenge desidert størst i England og USA. Etter hvert som verkene hans ble oversatt til engelsk, og kjente kritikere som Susan Sontag og Christopher Hitchens ga uttrykk for sin begeistring for hans forfatterskap, har de fått en enorm oppmerksomhet i angloamerikansk akademia. I Sebalds opprinnelsesland Tyskland har ikke interessen vært i nærheten av like stor som i den engelskspråklige verden, men det har kommet til de siste årene. I Norge er det først og fremst Arne Melberg som har bidratt med artikler og essays om Sebald, og et av dem er å finne i en temadel av tidsskriftet *Vinduet* 1:2010, der de fleste gode norske bidrag er samlet. Her skriver blant annet Mari Lending om arkitekturfremstillingen i *Austerlitz*, Helge Jordheim og Sebalds historiemetafysikk og Kasper Krejberg humorens uttrykksformer i forfatterskapet.

J. J. Long og Richard Sheppard har sammenfattet den internasjonale Sebald-resepsjonen i hver sin artikkel. Long er forfatteren av *W. G. Sebald – Image, Archive, Modernity* (2007) som av Sheppard omtales som et betydelig gjennombrudd i Sebald-forskningen (2009: 107). I «W. G. Sebald: A Biographical Essay on Current Research» fra *W. G. Sebald and the Writing of History* gir Long en presentasjon av den forskningen som finnes på Sebald fram til bokens publiseringsår 2007, innordnet i tematiske grupperinger. Sheppard, professor i tysk litteratur og kultur i Oxford, har blant annet bidratt med flere artikler til *Saturn's Moons: W. G. Sebald – a Handbook* (2011) som er redigert av Jo Catling og Richard Hibbitt. I «Woods, trees and the spaces in between': A report on work published on W. G. Sebald 2005 – 2008» gir han en fyldig statusrapport på forskningsbidrag som tar for seg Sebalds forfatterskap.

I motsetning til Long, som poengterer at han har «kept evaluative comments to a minimum» (2007: 11), er Sheppards gjennomgang kritisk vurderende. Han starter med å kritisere Sebald-forskningen for å være forutsigbar og gjentakende, og påpeker at mange publikasjoner med fordel kunne vært kortet ned med minst en tredjedel. Han mistenker at denne overflødigheten av ord kan ha å gjøre med Sebalds «uncanny ability to beguile visitors to 'Sebaldland' into preferring 'rhizomatic' rambles to linear, analytic argument» (Sheppard 2009: 80). Det kan godt hende det stemmer at Sebalds lange, innviklede formuleringer har noe å gjøre med unødvendig ordrik sekundærlitteratur. Men for å forklare populariteten i å skrive om forfatterskapet i utgangspunktet, må vi sannsynligvis bevege oss over i tematikken. Sebald skriver om store temaer som er høyst aktuelle og langt fra ferdigskrevne. De kan

betraktes adskilt, men samtidig tangerer og overlapper de hverandre og har ført til at resepsjonen deler seg inn i en rekke hovedretninger som delvis vever seg inn i hverandre. Med hjelp fra Long og Sheppard skal jeg i dette kapittelet gi en oversikt over disse hovedretningene, før jeg plasserer min egen lesning i forlengelse av resepsjonen.

Holocaust, eksil og «Heimat»

Sebalds suksess har ført til stor interesse for hans akademiske arbeider og essays. Disse omhandler i stor grad de samme spørsmålene som tematiseres i fiksjonen, og Martin Swales er én blant flere kritikere som har argumentert for viktigheten av å lese Sebalds faglitteratur for å forstå hans skjønnlitterære verker (Long 2007: 11). Det verket som har fått klart mest oppmerksomhet, er essaysamlingen *Luftkrieg und Literatur* (1999). Den består av essays som tar utgangspunkt i en forelesningsrekke han holdt ved universiteter i Zürich to år tidligere, og tar for seg tysk litteraturs behandling, eller mangel på sådan, av de alliertes bombing av tyske byer under andre verdenskrig. Sebald mener tyskernes skyldfølelse har ført til at de forneker sin egen lidelse. Det er derfor ytterst få forfattere som har tatt den tabubelagte oppgaven det er å gå inn i århundrets største kollektive traume for Tyskland. Verket har provosert mange og blitt besvart med tallrike motinnlegg, men blir av mange Sebald-lesere brukt som teoretisk alibi på det man mener behandles i de skjønnlitterære tekstene: det kollektive traumet knyttet til andre verdenskrig og Tysklands skyldspørsmål. Dette er den mest dominerende lesningen av Sebald: som forfatter av Holocaust-litteratur.

Luftkrieg und Literatur har vært gjenstand for grundige lesninger av blant andre Anne Fuchs og Julia Hell. Litteraturprofessor Anne Fuchs er, i likhet med Long, en av Englands mest fremtredende Sebald-forskere. Hennes største publikasjon om Sebalds litteratur er «*Die Schmerzensspuren der Geschichte» Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa* (2004), der hun med stadig henblikk på en erindringspoetikk gir en grundig undersøkelse av Sebalds verker som har høstet svært gode kritikker. I «Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk» argumenter hun for at *Luftkrieg* kan leses som en skjult selvbiografi i stedet for et stykke akademisk skriving, og at den er preget av nostalgi og tapet av «Heimat». Det at Sebald skriver om Tysklands byruiner som sitt «Heimat», selv om han lever i eksil, viser at «Heimat», «Fremde» og «Heimatlosigkeit» er flere sider av samme sak (Long 2007: 13). Julia Hell reflekterer over Sebalds bruk av Walter Benjamins historieengel i «The Angel's Enigmatic Eyes, or the Gothic Beauty of Catastrophic History in W. G. Sebald's *Air War and Literature*» (2004). Sebald fremstiller Benjamins historiebilde, men fjerner dets

Messias-potensiale, slik at det ikke lenger handler om politikk, men kun om å sørge over det som er tilintetgjort. Hun mener denne engelen er et symptom på en visuell krise. Dens gåtefulle blikk medierer mellom en rekke binære par: se og se bort, gjenoppleve fortiden og representere fortiden, nærhet og avstand osv. Dette mener hun underbygger en ambivalens hos Sebald mellom å politisk få bukt med fortiden på den ene siden og det tiltrekkende ved det hun omtaler som den gotiske estetikken på den andre. Dette fører Sebald tett opp mot den dødsmetafysikken han selv forsøker å kritisere i *Luftkrieg*.

Listen over kritikere som har tatt for seg Holocaust som tema i Sebalds verker, er lang. Sheppard trekker spesielt frem Peter Morgan, som han mener har levert et av de viktigste bidragene på feltet. Morgan har i artikkelen «Signs of Saturn» (2005) kritisert Sebald for å ikke kunne skrive om sin tyske identitet annet enn i forhold til Auschwitz. Morgan gjør et ifølge Sheppard vellykket forsøk på å ta Sebald ut av denne historiske isolasjonen han ofte blir plassert i av kritikerne, og ser ham som en del av en litteraturtradisjon preget av kulturell pessimisme, som kan spores tilbake til Goethe og Thomas Mann. I likhet med Fuchs gjør han et poeng av at eksil er uløselig knyttet til «Heimat», og at ethvert forsøk Sebald gjør på å komme seg vekk fører til at følelsen av fremmedgjorthet intensiveres (Sheppard 2009: 83).

Melankolien, reisen og *Das Unheimliche*

Sebalds verker har et klart element av melankoli i seg, og dette utgjør også en av hovedlinjene i resepsjonen. Sebald selv skriver i tidlige essays at melankoli er «en form for motstand» (*Die Beschreibung des Unglücks*), men det er mange som har valgt et annet utgangspunkt for å lese Sebalds melankoli. Mary Cosgrove er en av dem som nekter å la Sebalds påstand forbli fasisit. Gjennom å ta i bruk LaCapras kritikk av traumeteori og dens tendens til å la Holocaust markere et før/etter-skille i historien, identifiserer hun en annen type historiens melankoli som dominerer Sebalds tekster (Long 2007: 21). I et transhistorisk register uttrykker historien tap i form av fravær. I Freuds psykoanalyse er melankoli definert som manglende evne til å identifisere det tapte objektet, og dette blokkerer sørgeprosessen. I denne forstand er melankolien i Sebalds tekster en slags ontologisk tilstand som lett kan bli gjenstand for narrative modeller knyttet til katastrofe.

Ben Hutchinson har en annen tilnærming til Sebalds melankoli. I følge tesen hans i essayet «Die Leichtigkeit der Schwermut» (2006) kan ikke Sebalds arbeider reduseres til en melankoliens fenomenologi, fordi de også inneholder momenter av glede, letthet og idyll der melankolikeren kan søke sin redning (Sheppard 2009: 84).

Reisemotivet er et mye brukt utgangspunkt for lesninger av Sebald, spesielt har *Schwindel. Gefühle* og *Die Ringe der Saturn* klare reisenarrativer. Men også i *Die Ausgewanderten* og *Austerlitz* er fortelleren på reise. De fleste av Sebalds hovedpersoner er på en reise som gjerne starter med personlig krise og som følger et bestemt spor (selv om det ikke alltid er like klart hva som er målet). I introduksjonen til *The Undiscover'd Country* (2010) skriver redaktør Markus Zisselberger at reisen i *Austerlitz* blir brukt både som estetisk strategi for å iscenesette fortellerens møte med hovedpersonen, og som et bilde på dennes manglende evne til å forsones seg med sin opplevelse av eksil og fremmedgjøring (Zisselberger 2010: 7).

Massimo Leone argumenterer for at måten Sebalds fortellere vandrer rundt i det urbane landskapet og projiserer mening på sine omgivelser, gir dem likhetstrekk med modernitetens karakteristiske flanør, kjent fra poetikkene til blant andre Charles Baudelaire og Walter Benjamin. Leone analyserer hvilke teknikker fortellerne bruker for å finne mening i og skape mening ut fra landskap og arkitektur. Han er også opptatt av flanøren som en mystisk figur som brukes for å skape en slags svimmelhet. Ved å destabilisere kjente romstrukturer (gjennom *flanerie*) og språkstrukturer (gjennom assosiasjon og repetisjon) åpner de et perspektiv på tingenes skjulte mening, en mening som både er resultatet av og årsaken til den intenderte svimmelheten.

I «Sebald's Uncanny Travels» gjør John Zilkosky en lesning av *Schwindel. Gefühle*, *Die Ringe der Saturn* og *Die Ausgewanderten* der han tar til orde for at fortelleren i disse tre verkene feiler i det som det tradisjonelle reisenarrativet tilsier at de skal gjøre: å komme seg bort fra hjemmet. I stedet må de hele tiden vende tilbake til den uhyggelige opplevelsen av «Heimat». Det konvensjonelle reisenarrativet, der hovedpersonen først går seg bort for helt til slutt å finne veien hjem igjen, blir hos Sebald undergravd av innsikten om at man i den moderne verden aldri kan komme seg fullstendig bort hjemmefra. Med dette vil han vise at Sebalds verker ligger nærmere Thomas Mann og Kafka enn det postmodernistiske. Zilkoskys lesning inkluderer ikke *Austerlitz*, men konkluderer med at i *Die Ausgewanderten*, som *Austerlitz* viderefører en del elementer fra, kjennetegnes alle historiene av en tvungen hjemkomst til ruinene av tysk-jødisk historie.

Intertekstualitet

Det finnes ulike måter å snakke om intertekstualitet hos Sebald på. På den ene siden kan det dreie seg om mer eller mindre tradisjonell kildebruk, med integrerte sitater, lån av

gjenkjennbare karakterer osv. På den andre siden kan det handle om vilkårlig bruk av assosiasjoner og paralleller til andre verk. Etter at Sebalds arbeidsbibliotek ble tilgjengelig, har det vært mulig å se nærmere på kildene hans. Noen intertekstuelle lesninger har som mål å systematisk identifisere flest mulig kilder i Sebalds verker, og har funnet tydelig markerte spor eller forfattere som Stendahl, Conrad, Hamburger, Grünewald, Borges, Thomas Browne og Leonardo Sciascia (Long 2007: 24). Andre har konsentrert seg om å trekke paralleller mellom Sebald og én eller to andre forfattere som han helt klart kjente til, som Franz Loquais og Richard Bales' sammenlignende lesninger av Sebald og Proust der henholdsvis erindring og fortellerstil står i fokus (Ibid: 25). Brad Prager er blant dem som har gjort gode lesninger av Kafkas rolle i Sebalds litteratur, ved blant annet å se på «Kafkask fokusering»: Sammenfletting av menneskers og dyrs verdener, metamorfose og død (Ibid: 26). Det er også gjort forsøk på å identifisere skjulte referanser, slik Gabriella Rovagnati gjør når hun ved hjelp av egen litterær dannelse peker på en rekke mulige forbindelser til filmskapere og forfattere som aldri nevnes eller siteres eksplisitt hos Sebald.

Anne Fuchs mener at Sebalds intertekstualitet er en nøkkel til å forstå erindringspoetikken, og hun er ikke den eneste som har undersøkt den poetiske funksjonen til de intertekstuelle elementene: Holger Steinmann peker på et gjennomgripende paradoks hos Sebald når han foreslår at Sebalds tekster ikke bare tematiserer ødeleggelse, de er også selv bygd opp av avbrutte fragmenter av sitater og andre referanser (Long 2007: 25). Samtidig er skriften i seg selv unntatt ødeleggelsen, og det som går til grunne, er erindringens forutsetning.

Ben Hutchinson skriver i *W. G. Sebald – Die dialektische Imagination* (2009) om innflytelsen fra Thomas Bernhard. Han har benyttet seg av tilgangen til Sebalds personlige bibliotek, der Sebald i sitt eksemplar av Adornos *Versuch über Wagner* har streket under setningen «Der Schlüssel jeglichen Gehaltes von Kunst liegt in ihrer Technik» (Hutchinson 2009: 1). Han er i sin lesning like opptatt av *hvordan* Sebald skriver, som *hva* han skriver om.

Etikk og erindring

Blant dem som har vært opptatt av det etiske ved å skrive om Holocaust, utmerker Ernst Taberner seg med en sammenligning av de narrative teknikkene Sebald bruker i *Die Ausgewanderten* og *Austerlitz*, og hvordan de virker. For ham er de to narrative ikke bare formelt forskjellige, han bedømmer dem også kvalitativt. Fortelleren i *Die Ausgewanderten* identifiserer seg for Taberner med de jødiske hovedpersonene på en upassende måte, og gjenfortellingen av deres historier kan leses som fortellerens selvterapi. Dette blir annerledes i

Austerlitz, der de stadige innslagene av «sa han» minner oss om at den navnløse fortelleren kun er en nøytral gjenforteller av Austerlitz' historie (Long 2007: 18). Fuchs beskjeftiger seg også med det etiske aspektet ved gjenfortellingen, men i motsetning til Taberner unngår hun å sette opp et kvalitativt skille mellom de to verkene. Hun peker på at fortelleren i *Austerlitz* begrenser seg til rollen som nøytral reporter av hovedpersonens erindringsarbeid. Jan Cueppens har gjort en dekonstruktiv tilnærming til denne problematikken, og nevner *Die Ausgewanderten* som eksempel på hvor viktig det er at fortelleren finner en passende balanse mellom *showing* og *telling*. Han betrakter «uleseligheten» ved Sebalds tekster (lange, omstendelige setninger, mangel på kapittelinnledning og de mange mer eller mindre skjulte intertekstuelle referansene) som hans måte å takle representasjonens etiske problem på. (Long 2007: 19)

Konseptet «postmemory», som Marianne Hirsch skriver om i *Family Frames – photography, narrative and postmemory* (1997) har gjort seg gjeldende i Crownshaws og Longs lesninger av Sebald. «Postmemory» er betegnelsen på minnet om ting man ikke har opplevd selv, men som man likevel inkluderer i minnet sitt gjennom historiene til dem som har opplevd hendelsene. Crownshaw undersøker det etiske aspektet ved dette konseptet i en Derrideansk lesning av *Austerlitz*, og Long argumenterer for at fotografiene i *Die Ausgewanderten* utgjør en slags estetisk kompensasjon for tapte minner (Long 2007: 16).

Fotografiene i *Austerlitz*

Alle de litterære tekstene til Sebald har et betydelig antall innskutte svarthvittfotografier i tillegg til plantegninger og diverse andre dokumenter samt gjengivelser av malerier. Ifølge Arne Melberg, som leser Sebald med vekt på forholdet mellom fiksjon og fakta, er bildene fotografiske argument for det som diskuteres i teksten (Melberg 2010: 80). De opptrer som dokumentasjon, og Melberg hevder dette må leses som at fortelleren insisterer på fortellingens autensitet til en slik grad at den ikke lenger kan kalles ren fiksjon, men tildeles en slags virkelighet som overskrider fiksjonens grenser (Melberg 2004: 8). I *Austerlitz* identifiseres hovedpersonen selv fotografisk i teksten. Leseren får se et bilde av kontoret hans, med bokhyller fra gulv til tak på alle vegger og et lite skrivebord i midten, og to bilder av ham i person: Ett som del av et gruppebilde med rugbylaget hans i den engelske skolen, og ett av Austerlitz som liten gutt. Det er dette bildet som blir brukt på bokens omslag. Det forestiller en gutt utkledd i pasjekostyme, stående oppreist på en eng med blikket rett i kamera. Bildet blir nesten alltid kommentert når bruken av fotografier i *Austerlitz* tas opp til diskusjon.

Austerlitz er det verket der fotografiene er sterkest og mest systematisk tematisert i selve fortellingen. De er altså ikke bare til stede som visuelle kommentarer, de er også tematisert i teksten. Fotomediet brukes flere steder som metafor for erindringsprosjektet, og det er hovedpersonen selv som reflekterer over dets strukturelle likhet med minnet og traumat. Fotografiet er dermed ikke bare en teoretisk og estetisk størrelse i verket, men opptrer som symptom på Austerlitz' traumatiserte psykologiske tilstand, mener Carolin Duttlinger (2004: 156). Hun trekker inn Freuds psykoanalyse som forklaringsmodell når hun tar for seg scenen der fortelleren er på besøk hjemme hos Austerlitz og ser alle fotografiene som ligger strødd på arbeidsbordet. Måten Austerlitz reorganiserer og «leker» med bildene på, ligner Freuds konsept *Durcharbeiten*, som går ut på at subjektet lærer seg å akseptere fortrenge deler av bevisstheten og befri seg fra gjentakelsestrangen. Freud brukte ofte arbeidet i mørkerommet som en metafor på erindringsarbeid. Fra et psykologisk perspektiv kan Austerlitz' traumatiske barndom tjene som forklaring på hans interesse for fenomener som arkitektur, kunsthistorie og spesielt for fotografi.

Duttlinger sammenligner mønsteret i bruken av fotografi i *Austerlitz* med en teori om fotografier som en slags erstatning for tapte minner utviklet av litteraturprofessoren Ulrich Baer. Fotografiet kan nemlig gjøre noe som tradisjonell billedkunst ikke kan; å inkludere detaljer som ikke er registrert i fotografens bevissthet. De kan dermed fungere som vitnesbyrd på hendelser som kun får mening gjennom representasjon (Duttlinger 2004: 160). Duttlinger mener fotografiene i *Austerlitz* følger et lignende mønster, og at dette gjelder spesielt for de bildene som kan knyttes til Austerlitz' søken etter foreldrene. Etter at han treffer sin gamle barnepike Vêra i hennes hjem i Praha, dukker flere og flere minner fra barndommen frem i bevisstheten. Men minner som inkluderer foreldrene, særlig moren, har han fortsatt vanskelig for å gripe fatt i. Det er her fotografiene spiller en viktig rolle som erstatning for de minnene Austerlitz ikke klarer å rekonstruere (Ibid: 161). Bildet av Austerlitz som liten er et av eksemplene hun trekker frem i denne sammenhengen. Dets traumatiske karakter er forbundet med kombinasjonen av to tidsstrukturer: På den ene siden dets absolutte fortid, som gjør det til noe fremmed for betrakteren, og på den andre siden det fryste øyeblikket fra en tid før katastrofen som alltid vil være til stede i dette øyeblikket. (Ibid: 165). Fordi det allerede er for sent å unngå den katastrofen som ligger foran bildets temporalitet, vitner det også om ansvaret for å ikke glemme. Austerlitz blir dermed et tilbakeskuende vitne til en hendelse som er så traumatisk at den nødvendigvis er ekskludert fra den individuelle bevissthet og kun kan tas opp i et teknisk medium. Fotografiet blir altså en erstatning for det levende minnet, men en problematisk sådan: Siden dets form er fryst, konstruert, er det åpenbart ikke en fullverdig

erstatning. Duttlinger påstår dermed at fotografiet er vel så knyttet til glemselen som til hukommelsen, og at de selv demonstrerer umuligheten av den oppgaven de har fått i erindringsprosjektet.

Duttlinger representerer en svært vanlig oppfatning der fotografiene knyttes først og fremst til hovedpersonens minner og traumer samt leses som metaforer for erindring generelt, ettersom Sebalds tekst helt tydelig tematiserer dette. Men teksten tematiserer også et annet aspekt ved fotografiet, nemlig dets indeksikalske status, dets funksjon som spor etter fortidens virkelighet som bekrefter eksistensen til et objekt eller en person. Mens Duttlinger er opptatt av fotografiernes evne til å erstatte minner og fremkalle traumer, er George Kouvaros interessert i deres status som indeksikalske tegn (2005: 181). Kouvaros ønsker å undersøke hvordan bruken bilder i Sebalds verker er både en måte å kommunisere med de døde på, og spiller en viktig rolle i hvordan erindringens dilemma handler om noe annet enn bare bevisst hukommelse. Spørsmålet om hvordan det er mulig å sette ord på et traume handler hos Sebald ikke bare om ord, men hvordan man, ved hjelp av ulike medier, best kan gi disse historiene en stemme. En mulig inngang til å forstå hvordan Sebalds skrivemåte formes av andre medier, er å kategorisere fotografiene som indekser (Ibid). En indeks er et tegn som setter adressaten i en «ekte» forbindelse med referenten. Her refererer Kouvaros til Charles Sanders Pierces teori om indeksen og påpeker viktigheten av å huske at forbindelsen mellom indeks og referent ikke er en sannhetspåstand. Ifølge Charles Sander Pierces tegnteori er indeks en del av tegnetriekonomien ikon, indeks og symbol. Hos ikonet og symbolet henger tegnet og referenten sammen ved henholdsvis likhet og sosial konvensjon. Hos indeksen er tegn og referent bundet sammen ved en faktisk forbindelse i verden (Metz 2003: 139). Fotografiet er et avtrykk av lys og kjemiske stoffer på papir, og selve fotograferingen er i seg selv indeksikalsk, prinsippet om å *ta* et bilde (Ibid). Man velger et utsnitt fra verden og lar det trykkes på et materiale og bevares i fysisk form. Fordi indeksen ikke har noen kognitiv verdi, kan det ikke si annet om objektet enn å fastslå at det er der. Fotografiene antyder altså ikke at historien til fortelleren er sann, men de bekrefter materialiteten i den verden som historien er hentet fra (Kouvaros 2005: 182).

I *Austerlitz* står fotografiernes indeksikalske status i konflikt med tekstens fiksjonelle status. Leseren vet at fotografiene må ha blitt tatt en gang, utenfor bokens fiksjonelle rammer, men i teksten inngår de som produkter av karakteren Austerlitz' fotografering. De er slik en del av fiksjonen, men deres ufravikelige materialitet insisterer på noe annet. Martin Lister påpeker at fotografier ofte blir omtalt som *spor* av objekter (Lister 2003: 219). Det er denne egenskapen som gir dem status som bevismateriale. Dette er den egenskapen Roland Barthes

kaller *tilstede-væren*. I «Det fotografiske budskap» (1961) spør han etter fotografiets budskap og får som svar at virkeligheten i seg selv, det fotografiet i bokstavelig forstand fremstiller, som formidles. De er indeksikalske spor både etter det de avbilder, og den som tok dem. Austerlitz har derimot ingen ekstern referent, han er en rent fiksjonell karakter. Men i egenskap av å være fotografen, og til og med avbildet i et av fotografiene, synes fortellingen å ville insistere på hans *tilstede-væren*.

Kritikk av moderniteten

Hovedpersonen i *Austerlitz* er arkitekturhistoriker, og hans hovedinteresse er den europeiske monumentalarkitekturen – storslåtte museer, biblioteker, jernbanestasjoner osv. De som leser *Austerlitz* med vekt på de historiske referansene, tar ofte utgangspunkt i beskrivelsene av denne monumentalarkitekturen som flere steder gjennom verket utfoldes i lange, essayistiske passasjer. Blant arkitekturen som beskrives, er også festningsverk og konsentrasjonsleirer, og eksemplene utgjør en stor andel av svarthvittfotografiene som også i dette verket brukes som visuelle oppbrudd i teksten. Mange av disse bygningene kom til i en tid full av fremtidsoptimisme og fremskrittstro, og måten Sebald setter dem i sammenheng med tysk krigshistorie har gjort at flere leser *Austerlitz* som en kritikk av moderniteten. Stuart Taberner har bemerket at for Sebald tjener utdrivelse og eksil som sinnbilder på moderniteten, og Graham Jackman har skrevet at det Tredje Riket var en katastrofe som Sebald så på som en kulminasjon av en teknologisk og økonomisk utvikling som har preget Vesten siden opplysningstiden (Long 2007: 15). Det er riktignok ikke bare *Austerlitz* som behandler disse temaene, man kan spore den samme problematikken i Sebalds forfatterskap som helhet.

Det er dette Long gjør i *W. G. Sebald – Image, Archive, Modernity* (2007). I introduksjonen skriver han at han anser alle de her nevnte hovedretningene i Sebald-forskningen som del av et større tema i forfatterskapet: Modernitetsproblemet er ifølge Long det overgripende temaet som omfatter alle de andre (Long 2007: 1). I bokens introduksjon argumenterer han for hvordan tolkningsretningene er uløselig knyttet til modernitetsproblematikken. Uansett hvordan man prøver å forstå Holocaust, tematisere vår tids erindring, analysere Sebalds bruk av fotografier eller belyse hans melankoli, kommer man ikke utenom å måtte forholde seg til de sosiale, økonomiske og kulturelle endringene som fant sted i Europa fra 1700-tallet og hvilke konsekvenser de har fått i vår samtid. Sheppard gjør en grundig kritisk vurdering av denne studien, der han blant annet uttrykker skepsis overfor Longs bruk av Foucault i lesningen av Sebalds verker. Han er likevel begeistret for verkets

originalitet, og viser også til det spennende og fruktbare ved å trekke Foucault inn i en diskusjon om Sebald og moderniteten.

Longs studie er et av de grundigste og mest originale bidragene til Sebald-forskningen. Jeg forholder meg relativt tett til hans studie i kapittel IV av denne avhandlingen, og vil ikke forsøke å motsi hans høyst relevante funn på noe vis. Jeg vil derimot gå noe mer i dybden på enkelte av hans perspektiver, og utvikle min egen lesning med utgangspunkt i noen av de holdepunktene han leverer. Dermed vil jeg forsøke å tilføre noen flere aspekter til denne lesningen ved å jobbe i forlengelse av den. Jeg skal ikke trekke inn Foucault i kapittelet om arkivets rolle i *Austerlitz*, men Jaques Derrida, som Long også trekker paralleller til, vil ha en sentral betydning i min lesning.

Det andre forskningsbidraget som blir viktigst for min lesning av *Austerlitz*, er Peter Schmuckers *Grenzüber tretungen: Aspekte der Intertextualität im Werk von W. G. Sebald* (2011). Hans intertekstuelle lesning av Sebald legger vekt på forfatterskapets nære slektskap til Benjamins historiefilosofiske teser, og han leser passasjer fra *Austerlitz* tett opp mot tesene. Jeg vil også forholde meg nært til dette slektskapet i min lesning, men også stille spørsmål ved i hvilken grad det gir mening å betegne *Austerlitz* som et Benjamin-prosjekt, slik Schmucker gjør.

Melankoliperspektivet er utvilsomt relevant for en lesning av Sebald som tar for seg erindringsproblematikken, ikke minst når den i tillegg trekker inn Walter Benjamins filosofi. Jeg anerkjenner melankoliaspektet ved Sebalds forfatterskap som et viktig felt i forskningen, som også hadde vært interessant å inkludere i min lesning, men har av plasshensyn valgt å la det utebli.

Som Anne Fuchs påpeker, er Sebalds intertekstualitet viktig for hans erindringspoetikk. Jeg har valgt å begrense lesningen min til slektskapet mellom hans poetikk og Benjamins filosofi samt trekke paralleller til Derrida og Proust. Men Sebalds intertekstualitet spenner vidt, og i dette feltet er det mye mer man kan ta tak i for å belyse nye sider ved erindringsproblematikken.

II. Tid: fantommøter og historiefremstilling

Tiden tematiseres stadig i *Austerlitz*, særlig tydelig i hovedpersonens monologer. I Greenwich-observatoriet kommer det frem at Austerlitz streber etter å være uavhengig av klokken. Vi får vite at han aldri noen sinne har vært eier av et ur, verken vekkerklokke, lommeur eller armbåndsur.

Eine Uhr ist mir immer wie etwas Lachhaftes vorgekommen, wie etwas von Grund auf Verlogenes, vielleicht weil ich mich, aus einem mir selber nie verständlichen inneren Antrieb heraus, gegen die Macht der Zeit stets gesträubt und von dem sogenannten Zeitgeschehen mich ausgeschlossen habe, in der Hoffnung, wie ich heute denke, sagte Austerlitz, daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, daß ich hinter sie zurücklaufen könne, daß dort alles so wäre wie vordem oder, genauer gesagt, daß sämtliche Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch gar nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken, was natürlich andererseits den trostlosen Prospekt eröffne eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein.³ (A: 151f)

Austerlitz' harang over den «såkalte tidens gang» går ut på at den både er grunnleggende løgnaktig og nærmest latterlig. Han har alltid forsøkt å stritte imot dens makt i håp om å «komme på baksiden» av den. I stedet for en lineær struktur ser Austerlitz for seg en romlig struktur der all tid eksisterer ved siden av hverandre, og ingen hendelser finner sted før vi tenker på dem, før de får en plass i vår bevissthet. Men hva innebærer Austerlitz' ønske om å «komme på baksiden» av tiden, og hvordan skal vi forstå hans påstand om at øyeblikk eksisterer ved siden av hverandre? Samtidig synes det å være noe grunnleggende pessimistisk ved hans tidsforståelse, som innebærer en endeløs pine og elendighet. Hvorfor gir Austerlitz likevel uttrykk for at en slik tidsstruktur er et bedre alternativ enn klokken tid?

«Wäre mir damals schon recht aufgegangen, daß es für Austerlitz Augenblicke gab ohne Anfang und Ende und daß ihm andererseits sein ganzes Leben bisweilen wie ein blinder Punkt ohne jede Dauer erschien, ich hätte wohl besser gewusst zu warten» (A: 173). I en analeptisk bemerkning kommenterer den navnløse fortelleren i *Austerlitz* at hovedpersonen forholder seg annerledes til tiden enn andre. Etter at de to har avtalt at fortelleren skal vente

³ «Et ur har alltid forekommet meg å være noe latterlig, noe i bunn og grunn forløyet, kanskje fordi jeg selv, av en eller annen indre tilskyndelse jeg aldri har forstått, alltid har strittet imot tidens makt og utelukket meg selv fra den såkalte tidens gang, i håp om, som jeg tror i dag, sa Austerlitz, at tiden ikke går, ikke er gått, at jeg kunne vende tilbake og komme bak den, at der ville alt være som før, eller, rettere sagt, at alle øyeblikk eksisterte ved siden av hverandre, eller at ingenting av det som historien forteller, var sant, at det som er skjedd slett ikke er skjedd ennå, men først skjer akkurat i det øyeblikket vi tenker på det, hvilket på den annen side naturligvis åpner den trøstesløse utsikten til en evigvarende elendighet og en endeløs pine» (A: 88).

på en henvendelse fra Austerlitz, begynner han etter hvert å bekymre seg fordi han ikke hører noe. Men frem til dette tidspunktet har det allerede flere steder i romanen fremkommet eksempler på hovedpersonens særegne tidsoppfatning. I en samtale som de to har ved foregående møte, kommer denne tidsforståelsen til uttrykk i form av en lengre utlegning om tiden som fenomen. De er på en felles utflukt til det kongelige observatoriet i Greenwich-parken, og omgitt av måleinstrumenter og regulatorer påpeker Austerlitz det kunstige ved måten vi regner tid på. Tidsregningen vår er vilkårlig, og døgnet angir ikke noe nøyaktig mål vi kan bruke som rettesnor (A: 150). Han fortsetter med å kritisere Newtons bruk av elven som tidsmetafor: «Wenn Newton gemeint hat, [...] die Zeit sei ein Strom wie die Themse, wo ist dann der Ursprung der Zeit und in welches Meer mündet die endlich ein?» (A: 150). Tiden har ifølge Austerlitz ingen bredder, og ellers er det vanskelig å overføre vannets flytende, tunge og gjennomsiktige egenskaper på tiden. Slik vi opplever tiden, renner den slett ikke jevnt fremover, som en elv, men er diskontinuerlig og uforutsigbar. Vi kan oppleve at den står helt stille på et sted, mens den raser av sted på et annet. Tiden er en ukvantifiserbar størrelse, «die nicht stetig fortschreitet, sondern sich in Wirbeln bewegt, von Stauungen und Einbrüchen bestimmt ist, in andauernd sich verändernder Form wiederkehrt und, niemand weiß wohin, sich entwickelt» (A: 151).

Med utgangspunkt i den abstrakte kategorien tid er det to begreper som dette kapittelet orienterer seg etter og som må holdes adskilt: Historieforståelse og tidsbevissthet.

Historieforståelse handler om hva historie er, og hvordan den skal fortelles, hvilke elementer fra fortiden som er viktige å vektlegge i nåtidens fremstilling. Tidsbevissthet handler om en filosofisk tilnærming til tidens bevegelser; det finnes tradisjonelt sett mange måter å definere tidens gang på. Når Austerlitz sier at han ønsker å komme «på baksiden av tiden», gir det uttrykk for en tidsbevissthet som bryter radikalt med den allmenne oppfatning av tidens gang.

Austerlitz har en ufullstendig biografi, og hans tidsbevissthet er preget av det. På den ene siden oppfatter han tiden som diskontinuerlig og romlig bestemt heller enn lineær og jevnt fremadskridende. Romanen som helhet er på den andre siden et narrativ bestående av begynnelse, midte og slutt. Selv om Sebald blander sjangere, og det kan diskuteres hvorvidt slutten på romanen faktisk er en avslutning på historien, har romanen en helhetlig form i den grad en åpen slutt faktisk lukker teksten. Romanen handler om at protagonisten søker etter sitt opphav, og dette plotet gir fortellingen sammenheng. I kapittelet vil jeg på den ene siden undersøke hvordan Austerlitz' tidsbevissthet kommer til uttrykk i romanen, og på den andre siden hva slags erindringspoetikk vi kan utlede av samspillet mellom det diskontinuerlige og det helhetlige, mellom hovedpersonens og forfatterens nivå i romanen. Selv om begrepene

tidsbevissthet og historieforståelse er adskilte fenomener, står de i sammenheng med hverandre. Derfor blir det også nærliggende å se på hvorvidt den diskontinuerlige tidsbevisstheten til Austerlitz vitner om en bestemt historieforståelse.

Walter Benjamins historieforståelse

Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* fra 1940 er ofte lest som kritikk av ideen om historien som fremskritt. I den europeiske historiemetafysikken er den menneskelige praksis en målrettet bevegelse, og historien er fremskrittets historie. «Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen», skriver Benjamin i *Über den Begriff der Geschichte*, Tese XIII (Benjamin 1980: 701). I Tese XVII knytter han også historismen til denne typen tid: «[Der Historismus] hat keine theoretische Armatur. Ihr Verfahren ist additiv: Sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen» (Ibid: 702). Fremskrittets og historismens tid, den kronologiske, løpende tiden, fremstilles som en homogen og tom tid. Men historien blir i dette perspektivet gjenstand for en konstruksjon som ikke hører hjemme i den homogene og tomme tiden, sier Benjamin i Tese XIV. I stedet mener han at historien må konstrueres i en tid som er fylt av «nåtid», det han kaller *Jetztzeit* (Ibid: 701).

«Det forgangne er fylt av nåtid fordi det forgangne bærer bud om det utsatte og utestående. Nåtiden er påminnelsen om det utestående i fortiden», skriver Dag T. Andersson i sin Benjamin-studie *Det utsatte nærvær* (1992: 60). Dette momentet av nåtid oppnås når fortiden *reaktualiseres* i nåtiden fremfor at den bare gjengis. For Andersson går det i Benjamins filosofi et viktig skille mellom å *gjeninnsette* og å *reaktualisere* fortiden, to former for erindring som han knytter til henholdsvis den kontinuerlige og den diskontinuerlige tidsforståelsen. En representasjon av noe fortidig er en virkeliggjøring av tapt nærvær (Ibid: 57). Å gjeninnsette fortiden vil si å gjenta et allerede virkeliggjort nærvær av fortiden, en gjentakelse som skjer innenfor den kontinuerlige tiden. Fordi denne tiden alltid er seg selv lik, blir alle punkter langs dens linje like og like virkelige, og dermed forsvinner det gjenkjennelige og erfarbare: «Det forgangne forsvinner som erfarbart for homogenitetens virkelighet. Det uendelige kontinuum taper det forgangne av syne. Tiden mister sitt feste i erfaringen [...]. Det allerede og alltid virkeliggjorte nærværets tid blir den *tapte* erfaringens tid» (Andersson 1992: 58). I opposisjon til dette står reaktualiseringens heterogene tid. Reaktualiseringen *forny*er fortidens nærvær, i stedet for å bare gjenta den. Mens den

homogene tid alltid er seg selv lik, og dermed mangler forskjeller, gjør forskjellenes brudd den reaktualiserende tiden til en virkelig nærværende tid (Andersson 1992: 62).

Gjengivelsen tilhører den homogene tiden, mens reaktualiseringen kun er mulig under diskontinuitetens horisont. I Benjamins forståelse erstattes den fremoverrettede menneskelige praksis med *erindring*, og fullendelsens horisont erstattes av *forsinkelsens* horisont (Andersson 1992: 21f). Under fullendelsens horisont blir fremskrittet brukt som tidsmåler, og det forgangne måles gjennom det. Benjamin forstår derimot det forgangne gjennom en forsinkelsens horisont, og dermed som noe utsatt. Han vil fremme en historieforståelse han kaller «historisk materialisme», som skal grunne i erfaringen av diskontinuitet og dermed bryte med forestillingen om historiens kontinuum.

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte. Die Französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert.⁴ (Benjamin 1980: 701)

Reaktualiseringen har et siterende forhold til det forgangne; sitatet sprenger betydning ut fra en løpende, «naturlig» kontekst, det er bruddet med den homogene sammenheng (Andersson 1992: 60). Benjamin begynte på *Passagen-Werk* med den hensikt at det utelukkende skulle bestå av sitater, for å kunne «lese» det 19. århundre som en tekst (Ibid: 98, noter).

Når Benjamin i *Passagen-Werk* beskriver Paris' arkitektur, forsøker han samtidig å si noe om den kapitalistiske produksjonsmåten som er forbundet med bygningene han skriver om. Dette gjør han ved å etablere dialektiske bilder. Hos Benjamin er det dialektiske bildet en konstellasjon av fortid og nåtid, som gjør historien synlig for oss i et komprimert uttrykk (Andersson 2001: 19). «I konstellasjonen skapes ikke betydning ut fra det overordnede målets underordning av elementene. I konstellasjonen inngår elementene i en ny orden, bestemt av deres stilling» (Andersson 1992: 73). En ny sammensetning av elementene som ikke er underlagt et overordnet mål, resulterer i at konstellasjonen bryter historismens additive orden. Den er stillstand i stedet for fremskritt, og denne stillstanden kan redde den glemte fortiden som er undertrykket av fremskrittet: «For den undertrykte fortid gis ingen redning i den kontinuerlige tiden» (Ibid).

⁴ «Historien er gjenstand for en konstruksjon som ikke har sin plass i den homogene og tomme tid, men i en tid som er fylt av «nåtid». For Robespierre var det antikke Rom en fortid ladet med nåtid som han sprengte ut av historiens kontinuum. Den franske revolusjon forsto seg selv som et gjenoppstått Rom. Det siterte det gamle Rom akkurat som moten siterer en foreldet klesdrakt» (Karlstens oversettelse 1975: 101).

Uret som tidsallegori: Den lineære tidens herredømme

Motstanden mot tiden som målbar størrelse kommer til uttrykk allerede da fortelleren og Austerlitz møtes for første gang. Det dominerende uret i toppen av ventehallen i Antwerpen Centraal antar allegorisk karakter når Austerlitz kommenterer hvordan det «overvåker» de reisende, og hvordan de reisende er «tvunget» til å innrette seg etter det (A: 22). Denne tvangen har ifølge Austerlitz definert forbindelsene mellom jernbanestasjonene siden midten av det 19. århundre, da man synkroniserte rutetabellene slik at tiden i Lille eller Liège samsvarte med den i Gent eller Antwerpen. «Nur indem wir uns an den von ihr vorgeschriebenen Ablauf hielten, vermochten wir die riesigen Räume zu durchheilen, die uns voneinander trennten» (A: 22). Som et resultat av denne samordningen hevder Austerlitz at tiden «ubestridt hersker over verden». Det tvangsmessige ved klokken tid med sin kontinuerlige bevegelse fremkaller et ubehag hos de to reisende da de sitter ved et kafébord i stasjonshallen, og fortelleren opplever at de begge føler seg tynget av klokken bevegelse:

Während der beim Reden eintretenden Pausen merkten wir beide, wie unendlich lange es dauerte, bis wieder eine Minute verstrichen war, und wie schrecklich uns jedesmal, trotzdem wir es doch erwarteten, das Vorrücken dieses, einem Richtswert gleichenden Zeigers schien, wenn er das nächste Sechzigstel einer Stunde von der Zukunft abtrennte mit einem derart bedrohlichen Nachzittern, daß einem beinahe das Herz aussetzte dabei.⁵ (A: 17)

Når fortelleren sammenligner utseendet til viseren med et bøddelsverd tillegger han den en voldelig dimensjon. Dette forsterkes av effekten lyden av viserens bevegelse har på dem, som «nesten får hjertet til å stoppe». Urets jevne, fremadskridende bevegelse mot fremtiden fremstår urovekkende og truende.

Et lignende bilde av uret finnes hos Benjamin, i Tese XV, der han beskriver hvordan urene ble gjenstand for raseriet til demonstrantene under Juli-revolusjonen:

[Uhren] sind Monumente eines Geschichtsbewusstseins, von dem es in Europa seit hundert Jahren nicht mehr die leisesten Spuren zu geben scheint. Noch in der Juli-Revolution hatte sich ein Zwischenfall zugetragen, in dem dieses Bewusstsein zu seinem Recht gelangte. Als der Abend des ersten Kampftages gekommen war, ergab es sich, dass an mehreren Stellen von Paris unabhängig von einander und gleichzeitig nach den Turmuhren geschossen wurde.⁶ (Benjamin 1980: 702)

⁵ «Under pausene som inntrådte i samtalen, merket vi begge hvor uendelig lenge det varte til før ett minutt igjen var gått, og hvor forferdelig vi syntes det var, selv om vi ventet det, hver gang denne viseren, som lignet et bøddelsverd, rykket frem og skilte den neste sekstiendedelen av en time fra fremtiden med en så truende dirring at det nesten fikk hjertet til å stanse i en» (A: 11).

⁶ «[Urene] er monumenter over en historiebevissthet som det ikke finnes det minste spor av i Europa i det siste hundreåret. Under Julirevolusjonen utspant det seg et intermezzo der denne bevissheten ennå kom til sin rett. Da kvelden kom etter den første kampdagen, viste det seg at det på flere steder i Paris, samtidig og uavhengig av hverandre, ble skutt etter tårnurene» (Benjamin 1991 :101).

Folket retter sitt sinne mot de offentlige urene fordi de representerer et tidsherredømme som de revolusjonære ønsker å bekjempe. Det er nærliggende å sammenligne dette tidsherredømmet med det som Austerlitz beskriver i Antwerpen Centraal, og som han er dypt skeptisk til. Det finnes også en scene i *Austerlitz* som inneholder et tilsvarende bilde som i Benjamins Teser. Da Austerlitz forteller om hvordan han og historielæreren Hilary kommer til en gammel gård kalt Iver Grove på en av sine utforskende ekskursjoner, får vi høre om gårdeieren James Mallord Ashman som skjulte to av rommene i huset sitt med falske vegger da det ble rekvirert i 1941.

[A]ls man diese Paravents, vor die man große Kleiderkästen geschoben hatte, im Herbst 1951 oder 1952 entfernte und er zum erstenmal seit zehn Jahren das Kinderzimmer wieder betrat, da, sagte Ashman, hätte nicht viel gefehlt, und er wäre um seinen Verstand gekommen. Beim bloßen Anblick des Eisenbahnzugs mit den Waggonen der Great Western Railway und der Arche, aus der paarweise die braven, aus der Flut geretteten Tiere herauschauten, *sei es ihm gewesen, als öffne sich vor ihm der Abgrund der Zeit*, und wie er mit dem Finger die lange Reihe der Kerben entlangefahren sei, die er im Alter von ach Jahren am Vorabend seiner Verschickung in die Preparatory School in stummer Wut, erinnerte sich Ashman, in den Rand des Beistelltischchens neben seiner Bettstatt geschnitzt hatte, da sei eben dieselbe Wut wieder in ihm aufgestiegen, und ehe er auch nur wußte, was er tat, habe er draußen auf dem hinteren Hof gestanden und *mehrmals mit seiner Flinte auf das Uhrtürmchen der Remise geschossen*, an dessen Zifferblatt man die Einschläge heute noch sehen könne.⁷ (A: 160f – mine uthevinger)

Det er svært interessant at Ashmans raseri i denne sammenhengen retter seg mot uret, som han i ren affekt avfyrrer flere skudd mot. For ham representerer den et traume, det er urets jevnt fremadskridende tid som er skyld i den irrapable revnen mellom nåtid og fortid. I likhet med de revolusjonære i Paris føler han seg undertrykt av urets ustoppelige bevegelse, den samme bevegelsen som Austerlitz og fortelleren føler seg tynget under da de sitter ved kafébordet i Antwerpen Centraal. I denne passasjen ser vi også Sebalds forkjærlighet for skjulte sitater og andre intertekstuelle referanser. På den måten kan vi også lese Ashman-scenen som en hyllest til Benjamin.

I *Geschichte als bricolage – W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns* (2011) merker Stephan Seitz seg denne skepsisen og bemerker at Austerlitz' tidsoppfatning i stedet kan

⁷ «[D]a man fjernet disse skjermveggene, som det var skjøvet store klesskap foran, i 1951 eller 1952 og for første gang på ti år trådte inn i barneværelset igjen, da, sa Ashman, var det ikke mye som manglet på at han hadde gått fra forstanden. Bare synet av jernbanetoget med vognene fra Great Western Railway og av Noas ark, hvor de snille dyrene som var blitt reddet fra syndfloden, kikket ut to og to, gav ham en følelse av at tidens avgrunn åpnet seg foran ham, og da han førte fingeren over den lange rekken med hakk han i stumt raseri hadde skåret i kanten på nattbordet ved siden av sengen sin som åtteåring, kvelden før han skulle sendes bort til Preparatory School, da hadde akkurat det samme raseriet steget opp i ham igjen, og før han riktig visste hva han gjorde, stod han ute i bakgården og skjøt flere ganger med børsen sin på klokketårnet på vognskuret, hvor man ennå kunne se kulehullene i urskiven» (A: 94).

karakteriseres som diskontinuerlig:

Entgegen dem Konzept einer objektiv-messbaren Zeit, aus der sich zeitliche Linearität und Kontinuität mit Anfang, Verlauf und Ende herleiten lassen, liegt der Vorstellung einer Geschichte, die sich mittels einer Durchmessung des Raumes erkennen lässt, ein diskontinuierliches Zeitverständnis zugrunde.⁸ (Seitz 2011: 126)

Seitz leser Austerlitz' uttalelser om tiden i Greenwich-observatoriet som en fundamental kritikk av det kontinuerlige tidsbegrepet. Det er en motstand mot den lineære og additive tiden som ligger til grunn for tidsforståelsen Austerlitz tillegges i romanen, og uret fremstår som selve emblemet på denne tiden. Den er allegorien for konseptet om den mekaniske, kontinuerlige tiden. Ubehaget den vekker hos protagonisten og fortelleren uttrykker en motstand mot den lineære tidens herredømme. Den diskontinuerlige tidsoppfatningen som står i opposisjon til urets tid, synes å vise et nært slektskap med den historieforståelsen vi finner hos Walter Benjamin.

Fantommøter: Liverpool Street Station og gutten i fotografiet

Etter at Austerlitz har førtidspensjonert seg i 1991, for å konsentrere seg fullt om sine akademiske arbeider, gjennomgår han en dyp personlig krise som han forteller om mens han og den navnløse fortelleren sitter i leiligheten hans i Londons East End. Denne krisen leder ham til den drastiske handlingen å samle sammen alt han noen sinne har skrevet, for så å bære det ut på komposthaugen i hagen og begrave det. Men angsten og søvnløsheten som på dette tidspunktet har grepet fatt i ham, gir ikke slipp, og det er dette som får ham til å begynne med sine nattlige vandringer på kryss og tvers av London. Stedet han oftest vender tilbake til på disse vandringene, som slik han formulerer det «trekker ham uimotståelig mot seg», er Liverpool Street Station (A: 188). I denne jernbanestasjonen, som han beskriver som et av de mørkeste og mest uhyggelige stedene i London, hindrer lag av koksstøv, sot og svovel som dekker vegger og tak, dagslyset å trenge inn, med den følgen at rommet er fylt av et evig «Düsternis» (A: 189). Denne beskrivelsen ligner den fortelleren gir av stasjonen da han ankommer London med toget. Også han bemerker at de sotete teglsteinmurene med rundbuer og søyler får stasjonen til å minne ham om et underjordisk kolumbarium (A: 57).

En formiddag Austerlitz sitter på en av perrongene, blir han sittende å betrakte en

⁸ «På motsatt side av konseptet om en objektivt målbar tid, som lar seg avlede av tidsmessig linearitet og kontinuitet med begynnelse, forløp og slutt, ligger forestillingen om en historie som kjennetegnes av å være redskap for oppmåling av rommet, med en diskontinuerlig tidsforståelse til grunn».

renholdsarbeider som etter hvert forsvinner inn i en del av stasjonen som Austerlitz ikke har vært oppmerksom på før. Uten å kunne forklare hva som driver ham, følger han etter arbeideren og befinner seg med ett ved inngangen til det såkalte Ladies Waiting Room (A: 197). I denne gamle stasjonshallen, som ikke har vært i bruk på årevis, får Austerlitz en følelse av at tiden opphører: «Es mögen Minuten oder Stunden vergangen sein, während derer ich [...] in dem [...] Saal gestanden bin» (A: 197). Her, i et rom som sammenlignes med et minnested for døde og synes å ha sine egne regler for tidsoppfatning, får Austerlitz først øye på presteparet Elias, og deretter seg selv som fire år gammel gutt:

Ja, und nicht nur den Priester sah ich und seine Frau, sagte Austerlitz, sondern ich sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. Er saß für sich allein seitab auf einer Bank. Seine Beine, die in weißen Kniesocken steckten, reichten noch nicht bis an den Boden, und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfangen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich habe ihn nicht erkannt. So aber erkannte ich ihn, des Rucksäckchens wegen, und erinnerte mich zum erstenmal, soweit ich zurückdenken konnte, an mich selber in dem Augenblick, in dem ich begriff, daß es in diesem Wartesaal gewesen sein mußte, daß ich in England angelangt war vor mehr als einem halben Jahrhundert.⁹ (A: 201)

Idet han gjenkjenner fantomet av seg selv som fire år gammel foreldreløs gutt, innser han at Liverpool Street Station var skueplassen for hans første møte med England.

Austerlitz' entré i Ladies Waiting Room har blitt beskrevet som en slags katabasis, en nedstigning til dødsriket.¹⁰ Stasjonen sammenlignes med et gravsted, og idet Austerlitz trekker til side sløret som dekker inngangen til Ladies Waiting Room og kommer inn i dette lenge ubrukte rommet, er det som om tiden opphører. Katabasis-metaforen forsterkes av at vi gjennom Austerlitz' foredrag om stasjonen forut for denne scenen lærer at mangfoldige mennesker faktisk ligger begravet på det landområdet som stasjonen er bygget over (A: 192). Fosterforeldrene er begge døde når han ser dem i stasjonshallen. Men det han opplever er ikke et møte med dødsriket, det er et møte med fortiden. Presteparet er kledd i 1930-talls klær, og han ser en yngre versjon av seg selv. Bildet er hentet fra dagen han ankom London i 1939.

I Greenwich-scenen sier Austerlitz at det for ham synes som om alle øyeblikk eksisterer ved siden av hverandre. Forestillingen om at tiden ikke går, men består av øyeblikk

⁹ «Ja, og jeg så ikke bare presten og hans kone, sa Austerlitz, men også gutten som de var kommet for å hente. Han satt for seg selv på en avsides benk. Bena hans, som var kledd i hvite knesokker, rakk ikke ned til bakken ennå, og hvis det ikke hadde vært for den lille ryggsekken han holdt på fanget, tror jeg ikke, sa Austerlitz, at jeg hadde kjent ham igjen. Men det var slik jeg kjente ham igjen, på grunn av den lille ryggsekken, og for første gang så langt jeg kan huske tilbake, mintes jeg meg selv, i det øyeblikket jeg forstod at det måtte ha vært til dette venterommet jeg kom da jeg ankom England for mer enn et halvt århundre siden» (A: 117f).

¹⁰ Se for eksempel «"Eine Art Eingang zur Unterwelt" – Katabasis in Austerlitz» av Alan Itkin i *The Undiscover'd Country* (2010), redigert av Markus Zisselberger.

som eksisterer side om side, kommer enda tydeligere til uttrykk i hans betraktninger etter at han senere har møtt foreldrene sine i en drøm:

Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelten Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können.¹¹ (A: 269)

I dette resonnementet gjentar Austerlitz at tiden ikke finnes slik vi kjenner den, men denne gangen foreslår han en annen modell i form av en «høyere stereometri», der tiden erstattes med et romgeometrisk prinsipp som tillater de døde å ferdes mellom rommene slik de ønsker. Scenen i Liverpool Street Station er det stedet i romanen der denne tidsbevisstheten får sitt mest konkrete og eksplisitte uttrykk. Tidens kronologiske løp blir her erstattet med en sjiktmodell, der fortid og nåtid eksisterer ved siden av hverandre.

Anja Johannsen gjør i *Kisten, Krypten, Labyrinthe – Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller* (2008) en detaljert lesning av denne scenen. For henne blir Austerlitz' opplevelse om minnene fra fortiden beviset på at ingenting er forgangent; minnene har ventet på ham i stasjonshallen (Johannsen 2008: 32). Her kan vi snakke om en romliggjort tid – en tidsforståelse som innebærer at minnene finnes i et synlig, og kanskje også tilgjengelig, rom (Ibid). Hun mener også at dette rommet er det hun kaller «psykotopologisk»: «Austerlitz' Erlebnis im Ladies Waiting Room ist ja lesbar als Eintritt in sein eigenes Inneres, insofern reflektiert der ambivalente Zustand der Räumlichkeiten den mentalen Zustand des Protagonisten» (Ibid: 30). Med en slik psykologisk tilnærming til denne scenen mister Johannsens analyse av syne det jeg ser på som denne scenens viktigste funksjon, nemlig at fantommøtet er et resultat av Austerlitz' diskontinuerlige tidsbevissthet.

Peter Schmucker har i sin Benjamin-orienterte *Grenzüber tretungen: Aspekte der Intertextualität im Werk von W. G. Sebald* (2011) knyttet tidsmodellen i Ladies Waiting Room med Benjamins historiefilosofiske teser (Schmucker 2011: 216). Han er opptatt av den forbindelsen han hevder finnes mellom tidsbegrepet hos Benjamin og de hyppige opptredenene av spøkelsesaktige skikkelser i Sebalds verker: «Die sich in der Diskontinuität der geschichtlichen Zeit im Konzept Walter Benjamins eröffnenden «Lücken» sind

¹¹ «Det virker ikke for meg, sa Austerlitz, som om vi forstår de lovene som styrer fortidens gjenkomst, derimot synes det mer og mer som om tiden overhodet ikke finnes, bare forskjellige rom som er plassert oppå hverandre etter en høyere stereometri, og som de døde kan bevege seg fram og tilbake mellom, etter eget ønske» (A: 155).

Einlaßpforten für den Messias in die diesseitige Welt. Bei Sebald dienen diese Lücken vor allem dem Durchtritt von Wiedergängern, von Gespenstern» (Ibid: 224). Tidligere i studien slår han fast at det hos Sebald ikke finnes noe håp om forløsning i klassisk transendens-teologisk eller revolusjonær forstand (Ibid: 194). Vi kan altså snakke om en felles tidsforståelse for Benjamin og Sebald, men der diskontinuiteten hos Benjamin åpner for Messias' tilbakekomst, åpner den hos Sebald for at ulike tider kan forenes og dermed muliggjøre de fantommøtene som finner sted i romanen. Det er en tidsstruktur som tillater levende og døde å møtes.

Da Austerlitz' søken etter sin fortid leder ham til Praha, blir han gjenforent med sin gamle barnepike, og hun blir en av hans viktigste informasjonskilder i arbeidet med å rekonstruere sin egen fortid og forstå foreldrenes skjebner. Etter hun har fortalt ham hvordan foreldrene Agáta og Maximilian opplevde krigsutbruddet, og hva som skjedde frem til de fattet beslutningen om å sende sønnen avgårde til Storbritannia, finner hun frem to fotografier fra bokhyllen. Det ene viser en liten gutt utkledd i et pasjekostyme. Denne lille gutten er Austerlitz som fireåring, og bildet er tatt da han i anledning et kostymeball ble fotografert ute på en eng. De to fotografiene er nylig gjenoppstått fra glemselen ved at Věra ved en uforklarlig tilfeldighet har funnet dem mellom to boksider dagen før (A: 264).

Věra bemerker at det er som om det rører seg noe i slike gjenfunne fotografier, «als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns, daran, wie wir, die Überlebenden, und diejenigen, die nicht mehr unter uns weilen, vordem gewesen sind» (A: 266). Her fremstilles fotografiene som en slags fantomer, et stykke fortid dukket opp fra glemselen. Věra sier også at hun synes å høre dem sukke av fortvilelse. Det er som om noe plager dem og ikke gir dem hvile, og at de derfor er kommet tilbake «for å kreve sin del» (A: 268). Når Austerlitz ved senere anledninger studerer fotografiet av seg selv som barn, føler han seg gjennomboret av blikket til gutten på bildet, «der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben und das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde» (A: 268). Håret til gutten omtales som «spøkelsesaktig» lyst, men det som virkelig gjør det spøkelsesaktige ved dette fotografiet er det hjemmsøkende ved det. Gutten fra fortiden står der og ser på ham, som om han venter på at Austerlitz skal forhindre hans vonde fremtid. Denne oppfattelsen av fotografiet er som et ekko av noe skomakeren Evan har fortalt Austerlitz som barn. Fordi adoptivforeldrene forbyr ham å snakke om døden mens han vokser opp, tilbringer Austerlitz mye tid hos skomakeren Evan i sin barndom. Han har rykte på seg for å være synsk og snakker til Austerlitz om sitt syn på gjenferder.

Im Gegensatz zu Elias, der Krankheit und Tod immer in einen Zusammenhang brachte mit Prüfung, gerechter Strafe und Schuld, erzählte Evan von Verstorbenen, die das Los zur Unzeit getroffen hatte, die sich um ihr Teil betrogen wußten und danach trachteten, wieder ins Leben zurückzukehren.¹² (A: 82f)

Evans beskrivelse av gjenferdene som forsøker å komme tilbake til livet fordi de har noe uoppgjort der, stemmer overens med Austerlitz' oppfatning av fotografiet av seg selv som fireåring.

Austerlitz ser seg selv som barn to ganger i løpet av romanen, en gang livaktig, og en gang i form av et fotografi. Begge gangene fremstår den fire år gamle gutten som en spøkelsesskikkelse og opptrer i en situasjon som blir viktig for protagonistens videre erindringsarbeid. Opplevelsen i Liverpool Street Station gir ham innsikten om at han ankom England for første gang som fireåring, og møtet med Vêra gir ham en stor del ny informasjon om foreldrene hans. Anne Fuchs følger i sin lesning av *Austerlitz* det hun kaller «Phantomspuren», som hos henne er en betegnelse på blant annet gjenstander fra fortiden, arkivobjekter og lignende, som opptrer i romanen. Hun gjengir i den sammenhengen et sitat av psykoanalytikerens Nicolas Abraham som er talende også for en lesning av fantomskikkelser i *Austerlitz*:

Das 'Phantom' [...] in allen seinen Formen ist eine Erfindung der Lebenden. Eine Erfindung in dem Sinne, daß es wenn auch auf halluzinatorische Weise, individuell oder kollektiv, die Lücke vergegenständlichen muß, die die Verdunkelung eines Abschnitts im Leben eines Liebesobjekts in und erzeugt.¹³ (Abraham sitert i Fuchs 2003: 283f)

I Austerlitz' tilfelle er det hans eget liv som har et mørklagt avsnitt. Den fire år gamle versjonen av ham fremstår som et fantom fordi den voksne Austerlitz mangler et stykke av sin biografi, og denne lille gutten representerer dette manglende stykket av hans erindring. Han kjente foreldrene som Austerlitz søker informasjon om, og all tid før han ankom Liverpool Street Station er helt ukjent for den voksne hovedpersonen. De to fantommøtene kan sees som uttrykk for en diskontinuerlig tidsbevissthet lignende den vi finner hos Benjamin. Samtidig er de fantomer i Abrahams definisjon, hvis funksjon er å representere hullene i Austerlitz' biografi som hans erindringsprosjekt går ut på å fylle.

Spøkelsesaktige skikkelser dukker opp jevnlig i Sebalds forfatterskap og er noe av

¹² «I motsetning til Elias, som alltid satte sykdom og død i sammenheng med prøvelse, rettferdig straff og skyld, fortalte Evan om døde som skjebnen hadde rammet i utide, som mente seg bedratt for sin del, og som traktet etter å vende tilbake til livet igjen» (A: 48f).

¹³ «Fantomet er i alle sine former de levendes oppfinnelse. En oppfinnelse i den forstand at det, om det er på hallusinatorisk vis, individuelt eller kollektivt, må representere det hullet som et mørklagt avsnitt i livet til et kjærlighetsobjekt frembringer i oss».

grunnen til at det har vært så populært å kommentere det *Unheimliche* hos Sebald (se resepsjonskapittelet). Men utover Abrahams definisjon av fantomer som symptom på noe uavsluttet, vil ikke min forståelse av disse skikkelsene slik de opptrer i *Austerlitz* gå videre med en psykoanalytisk tilnærming og Freuds begreper. Derimot er koblingen til Benjamins tidsbegrep interessant, fordi det åpner for å trekke paralleller mellom figurer som opptrer i Sebalds verk og kjente Benjamin-figurer.

***Das bucklichte Männlein* og de navnløse gjengangerne**

I tillegg til de to opptredenene av Austerlitz som fireåring finnes det andre gjengangere i romanen. De tar gjerne form av navnløse skikkelser som dukker opp på bestemte steder Austerlitz reiser til. En viktig skikkelse i den forbindelse er Benjamins ofte omtalte pukkelryggede mannsling. Denne beskrives av Andersson som en sentral tankefigur i Benjamins filosofi. Han er den samlende figuren for Benjamins erindringsverk *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, men han er også til stede i flere av hans teoretiske arbeider der historisk og estetisk erfaring diskuteres (Andersson 1992: 3). Den lille pukkelryggen er hentet fra tysk eventyr- og folkediktning, men i Kafka-essayet skriver Benjamin at han også hører til i den jødiske folketradisjonen. I *Berliner Kindheit* opptrer han i en barnebok, Georg Scherers *Deutsches Kinderbuch*, og er slik en figur som trekker på både den tyskspråklige og den jødiske tradisjonen (Ibid). Et av stedene i Benjamins tekster den pukkelryggede mannslingen opptrer, er en passasje i Kafka-essayet som Sebald omtaler i essaysamlingen *Campo Santo*, og i Sebalds dikt «In Bamberg» opptrer mannslingen som en spøkelsesskikkelse (Schmucker 2011: 235). Den pukkelryggede mannslingen er altså eksplisitt til stede i Sebalds diktning. Ellers fremkommer kroppslige deformiteter påfallende ofte i Sebalds bøker, og i mange tilfeller dreier det seg nettopp om krumbøyde eller pukkelryggede figurer, som vi finner flere eksempler på i *Austerlitz*.

Da Austerlitz ankommer Theresienstadt, den tidligere jødiske ghettoen der sporene etter moren hans tar slutt, er det nesten ingen andre mennesker å se. Han vandrer ensomt rundt blant de forfallene husene og fotograferer, kikker i utstillingsvinduer og besøker til slutt ghettomuseet. Bortsett fra museumsverten er det kun to andre personer som krysser hans synsfelt under hele oppholdet. Den ene er en tigger han gir penger til, den andre et gammelt, foroverbøyd menneske med stokk han får øye på et stykke fremfor seg i gaten. Denne skikkelsen er det første tegnet han ser på at Theresienstadt fortsatt er et bebodd sted.

Ich wusste von Věra, daß Terezín seit vielen Jahren wieder eine reguläre Kommune ist, und doch dauerte es nahezu eine Viertelstunde, bis ich drüben auf der anderen Seite des Karrees den ersten Menschen erblickte, eine vornübergebeugte Gestalt, die sich unendlich langsam an einem Stock voranbewegte und doch, als ich einen Moment nur mein Auge von ihr abwandte, auf einmal verschwunden war.¹⁴ (A: 274)

Fotografiet som ledsager passasjen, forestiller en tom gate. Austerlitz har kun sett den lutende skikkelsen et øyeblikk før den brått forsvinner for ham, på tross av dens langsomme bevegelser. I utseende og i kraft av sin mystiske, korte opptreden minner denne skikkelsen sterkt om *das bucklichte Männlein*.

Idet Austerlitz senere er i ferd med å dra fra Theresienstadt, får han en forestilling om at ghettoens ofre fortsatt befinner seg på stedet:

Mitte Dezember 1942, zu dem Zeitpunkt also, zu dem Agáta nach Terezín gekommen ist, [sind] in dem Ghetto, auf einer bebauten Grundfläche von höchstens einem Quadratkilometer, an die sechzigtausend Personen zusammengespart gewesen, und wenig später, wie ich wieder draußen stand auf dem verlassenen Stadtplatz, schien es mir auf einmal mit der größten Deutlichkeit so, als wären sie nicht fortgebracht worden, sondern lebten, nach wie vor, dichtgedrängt in den Häusern, in den Souterrains und auf den Dachböden, als gingen sie pausenlos die Stiegen auf und ab, schauten bei den Fenstern heraus, bewegten sich in großer Zahl durch die Straßen und Gassen und erfüllten sogar in stummer Versammlung den gesamten, grau von dem feinen Regen schraffierten Raum der Luft.¹⁵ (A: 289)

Ghetto-innbyggerne viser seg ikke for Austerlitz som konkrete skikkelser, men han har en forestilling om at de fortsatt befinner seg på stedet som en slags gjengangere. At Austerlitz ser for seg fangene i leiren som fortsatt tilstedeværende, kaster lys over opptredenen av den pukkelryggede mannslingen. «Den lille pukkelryggen er *utsettelsens* figur. Han representerer lidelsen og herredømmet. Allerede med sitt fysiske utseende legemliggjør han undertrykkelsen,» skriver Andersson (1992: 6). Menneskene som i sin tid bodde i Theresienstadt, har vært holdt fanget og undertrykket frem til sin død. Hvis den pukkelryggede mannslingen er lidelsens og undertrykkelsens figur, blir han markør for de mange navnløse ofrene i ghettoen og for at fortiden ennå ikke er forsont med nåtiden.

Det er en annen scene som også må trekkes frem i denne sammenhengen. Fra Věra får

¹⁴ «Fra Věra visste jeg at Terezín hadde vært en vanlig kommune i mange år, og likevel tok det bortimot et kvarter før jeg fikk øye på det første mennesket på den andre siden av den firkantede plassen, en foroverbøyd skikkelse med stökk, som beveget seg uendelig langsomt fremover, og som likevel plutselig var forsvunnet da jeg vendte blikket bort fra ham et lite øyeblikk» (A: 158).

¹⁵ «[I] midten av desember 1942, altså på det tidspunktet Agáta kom til Terezín, var opp mot seksti tusen personer sperret inne i gettoen, på en bebyggd grunnflate på i høyden én kvadratkilometer, og litt senere, da jeg sto ute på den forlatte byplassen igjen, stod det plutselig helt tydelig for meg at de ikke var fraktet bort, men levde, nå som før, tett sammenstuet i husene, i kjellerne og på loftene, at de uten stans gikk opp og ned i trappene, så ut av vinduene, beveget seg i stort antall gjennom gatene og stredene, og fylte til og med, en stum forsamling, hele luftrommet, som var gråstripete av det lette regnet» (A: 168).

Austerlitz vite at familien foretok en siste, idyllisk ferieutflukt sammen sommeren 1938, til kurbadet Marienbad i Bøhmen. I slutten av august 1972 reiser han dit sammen med Marie de Verneuil, som han har et uavklart kjærlighetsforhold til, og som på det tidspunktet arbeider med en studie om europeiske kurbad. Selv om Austerlitz vet at han besøkte stedet som liten, har han ingen erindring om det og ankommer stedet preget av «blind angst» (A: 298). Da de skal sjekke inn på hotellet om kvelden, er det usedvanlig stille og forlatt i foajeen, akkurat som i Theresienstadt. De eneste menneskene de møter der, er en resepsjonist og en bærer, begge med en merkelig fremtoning:

Dieser ungemein magere Mann, an dem einem als erstes auffiel, wie sich, trotzdem er nicht mehr als vierzig sein konnte, seine Stirne gegen die Nasenwurzel fächerförmig in Falten legte, erledigte *mit der größten Langsamkeit, beinahe so als bewegte er sich in einer dichteren Atmosphäre*, ohne ein weiteres Wort die notwendigen Formalitäten, [...] kramte in einer Schublade nach dem Schlüssel und brachte schließlich durch das Läuten einer Klingel *einen krummen Dienstmann* herbei, der *einen mausgrauen, ihm bis zu den Knien reichenden Nylonkittel* trug und, nicht anders als der Empfangschef des Hauses, geschlagen war von einer seine Glieder lähmenden krankhaften Müdigkeit.¹⁶ (A: 300f – mine uthevinger)

Både resepsjonisten og bæreren har de samme langsomme bevegelsene som skikkelsen i Theresienstadt, og bæreren er i tillegg krumbøyd. Når han bærer gjestenes koffert opp trappene, er det med den samme langsomheten, han må stoppe flere ganger for å hvile. Begge skikkelsene har likhetstrekk med *das bucklichte Männlein*-figuren, slik Schmucker allerede har påpekt i sin analyse (Schmucker 2011: 235). Lignende skikkelser preger hele oppholdet til Austerlitz og Marie de Verneuil ved kurbadene. Den siste kvelden de tilbringer i Marienbad, spaserer de gjennom parkanlegget til de såkalte Auschowitz-kildene (A: 310) og blir på tilbakeveien nødt til å stoppe opp for å slippe forbi en hel gruppe karakteristiske figurer:

Wir waren beinahe wieder im Ort zurück, sagte Austerlitz, da kam, an einer prominenten Stelle, wo der weiße Nebel schon aus den Wiesen stieg, ein kleiner Trupp von zehn bis zwölf Leutchen [...] wie aus dem Nichts hervor und kreuzte vor uns den Weg. Es waren auffallend untersetzte, *leicht vornübergebeugte Gestalten*. Sie bewegten sich im Gänsemarsch hintereinander her [...] [S]ie [trugen] ausnahmelos *Regenhüllen aus dünnem, blaugrauem Perlon* [...] Bis heute höre ich manchmal das trockene Rascheln, mit dem sie, so unversehens, wie sie auf der einen Seite des Weges aufgetaucht waren, auf der drüberen Seite wieder verschwanden.¹⁷ (A: 313 – m.u.)

¹⁶ «Denne uvanlig magre mannen, hvor det første man la merke til var pannen som lå i viftelignende rynker ned mot neseroten, selv om han ikke kunne være mer enn førti år, utførte de nødvendige formaliteter uten ytterligere ord, svært langsomt, nesten som om han beveget seg i en tettere atmosfære enn oss, [...] rotet i en skuff etter nøkkelen og tilkalte til slutt, ved å ringe på en klokke, en krokrygget bærer, kledd i en musegrå nylonkittel som rakk ham til knærne, og som i likhet med resepsjonisten var rammet av en sykkelig tretthet som lammet lemmene hans» (A: 174).

¹⁷ «Vi var nesten tilbake i byen igjen, sa Austerlitz, da en liten tropp på ti til tolv mennesker [...] dukket opp som av intet og krysset veien foran oss på et sted hvor den hvite tåken allerede steg opp fra engene. De var påfallende undersetsige, lett foroverbøyde skikkelser. De beveget seg etter hverandre i gåsemarsj [...]. Jeg minnes også, at de uten unntak hadde på seg regnkapper av tynt, blågrått perlon, slike som var moderne i Vesten på slutten av

I likhet med skikkelsen Austerlitz så i Theresienstadt, dukker toget av foroverbøyde figurer brått opp og forsvinner like plutselig igjen. I beskrivelsene av de to ansatte på hotellet og av den vandrende gruppen i kurbadet kjenner vi igjen detaljer fra prosesjonen av gjengangere som skomakeren Evan beskriver da han forteller den unge Austerlitz om gjenferder:

Fast immer gingen die Toten alleine, doch zögen sie manchmal auch in kleinen Schwadronen herum; in bunten Uniformröcken oder *in graue Umhänge gehüllt* habe man sie schon gesehen, wie sie zwischen den Feldmauern, die sie nur knapp überragten, mit leisem Rühren der Trommel hinaufmarschierten in die Hügel über dem Ort. Von seinem Großvater erzählte Evan, daß er einmal auf dem Weg von Frogastell nach Pysau habe zur Seite treten müssen, um so einen Gespensterzug vorbeizulassen, der ihn eingeholt hatte und aus lauter *zwergwüchsigen Wesen* bestand. Hastig schritten sie dahin, *leicht vornübergebeugt* und mit ihren Fistelstimmen untereinander redend.¹⁸ (A: 83 – mine uthevinger)

Spøkelsestoget som Evans bestefar bevitner, har flere klare fellestrekk med den merkverdige gruppen Marie og Austerlitz støter på i Marienbad. Prosesjonen består av kortvokste, lett foroverbøyde eller krumbøyde skikkelser. Evan forteller at gjengangere viser seg i fargerike uniformer eller innhyllet i grått – gruppen i Marienbad har alle på seg de samme tynne, grå regnfrakkene. Også den krumbøyde tjeneren fra hotellresepsjonen er kledd i en grå frakk, og om gjengangerne i Theresienstadt heter det at de er tilstede i luften som omgir husene, som er fylt av grått regn.

Schmucker leser *das bucklichte Männlein* inn i Marienbad-scenen (Schmucker 2011: 235f), men han overser at den samme skikkelsen dukker opp i Theresienstadt, og analysen hans går glipp av denne forbindelsen. En påfallende kobling mellom Marienbad og ofrene i Theresienstadt, er navnet på kildene i kurbadet, som kalles Auschowitz-kilder. Den tydelige navnelikheten med Auschwitz understreker forbindelsen til ofrene for Holocaust. Slik etablerer Sebald en konstallasjon mellom Marienbad, Theresienstadt, Auschwitz og Holocaust. Dette kan leses som en konstallasjon i Benjaminsk forstand, som bryter tidens kontinuum. Men selv om tiden bringes til opphør i konstallasjonen, legger den ikke fortiden bak seg. Som redning av den undertrykte, utsatte fortid er dette en befrielse som *tar fortiden med seg*: «Befrielsen legger ikke tiden bak seg som overvunnet» (Ibid: 75). Vi kan dermed ikke snakke

femtiårene. Den dag i dag hører jeg fra tid til annen den tørre raslingen som de, like plutselig som de var dukket opp på den ene siden av veien, forsvant med på den andre» (A: 181).

¹⁸ «Nesten alltid gikk de døde alene, men enkelte ganger flakket de også omkring i små tropper; man så dem i fargerike uniformsjakker eller innhyllet i grå kapper, hvordan de marsjerte mellom murene rundt åkrene, som de bare raget såvidt over, opp i bakkene over stedet, mens de trommet svakt. Om sin bestefar fortalte Evan at han en gang på veien fra Frogastell til Pysau måtte tre til side for å slippe forbi et slikt spøkelsestog som hadde innhentet ham, og som bestod av lutter dvergvekste vesener. Hurtig skred de av sted, lett foroverbøyd, mens de snakket til hverandre med fistelstemmene sine» (A: 49).

om å gi spøkelsene av de navnløse ofrene fred ved å «lukke» fortiden, noe som heller ikke skjer hos Sebald.

Besøket i Marienbad følger tett på besøket i Theresienstadt i romanens narrativ. Da Austerlitz drar fra Terezín, har han ikke fått de svarene og den forståelsen han søkte. De «stumme husfasadene» virker avvisende på protagonisten (A: 275), og det avvisende og lukkede kommer også frem i hans beskrivelse av husenes dører og porter: «Am unheimlichsten aber schienen mir die Türen und Tore von Terezín, die sämtlich, wie ich zu spüren meinte, den Zugang versperreten zu einem nie noch durchdrungenen Dunkel» (A: 276-280). Denne beskrivelsen ledsages av en bildeserie som viser stengte dører og porter. J. J. Long hevder at disse symboliserer den stengte tilgangen til Theresienstadts historie (Long 2007: 160). At Austerlitz ikke har fått tilgang til den informasjonen han ønsket i Theresienstadt, antydes ved at fantomene og den pukkelryggede mannslingen følger ham i Marienbad-scenen. Både Theresienstadt og Marienbad er steder han drar til fordi han vet de har hatt en plass i hans families historie, som han ønsker en forståelse for. Men i stedet for å finne den innsikten og gjenkjennelsen han søker, er besøkene preget av møter med navnløse gjengangere. I sin fremtreden ligner de den pukkelryggede mannslingen fra Benjamins forfatterskap og er markør for en kollektiv erindring.

Hilarys historietese og den lengste setningen

Mot slutten av romanen leser Austerlitz et historisk verk om Theresienstadt, i håp om å tilegne seg den forståelsen for ghettos lidelser og morens skjebne som han ikke fikk tilgang til i forbindelse med sitt besøk der. H. G. Adlers verk er en detaljrik fremstilling på nesten åtte hundre tettskrevne sider som beskriver opprettelsen, utviklingen og den indre organiseringen av ghettobyen. Men den «futuristiske deforming av samfunnslivet» forblir uvirkelig for ham, «trotzdem es Adler ja beschreibt bis in das letzte Detail und in seiner ganzen Tatsächlichkeit» (A: 339). Verkets nøyaktige beskrivelser av alle de faktiske forholdene ned til minste detalj er ikke nok for å gi Austerlitz den forståelsen for ghettos virkelighet som han er ute etter. I stedet starter han sin egen utlegning om Theresienstadts historie i det som er romanens lengste setning. Over ti sider gis det en billedlig fremstilling av store og små forhold og begivenheter i ghettoen, i én lang setningsflyt. I tillegg til de forklarende oppsummeringene om driften, hvem som befolket leiren, arbeidsforhold og lignende, vies det plass til små detaljer som hvilke brettspill fangene produserte i fabrikkene og hvilke personlige eiendeler SS-folkene konfiskerte fra koffertene til de nyankomne (A: 341, 343).

Det blir beskrevet hvordan jødene ankommer med forventninger om den idylliske småbyen de er blitt fortalt om, for så etter hvert å bli fysisk og mentalt svekket av de trange og krenkende forholdene i ghettoen. Beskrivelsen er uten overdrivelser og unngår å gå inn på de mest spektakulære grufullhetene vi kjenner fra andre beretninger om nazistenes overgrep. I stedet gir Austerlitz' gjengivelse størst plass en mindre voldelig, men like fullt krenkende hendelse som fant sted i forbindelse med folketellingen i byen, da førti tusen mennesker ble stående kalde og våte i regnet etter at SS-folkene, som hadde valgt å telle fangene fysisk ved å plassere dem på et jorde, hadde forlatt folkemassen uten å gi den ordre om å vende tilbake til byen (A: 202). Den ti sider lange setningen om Theresienstadt synes å foreslå at til og med ikke den mest detaljerte gjengivelsen av historien klarer å gjengi historien sannferdig. Den står som et utfyllende tillegg til Adlers historieverk på 800 sider, og presenterer faktaene i form av billedlige beskrivelser som er akkurat detaljerte nok til at de gjengir en stemning.

Historielæreren André Hilary har en usedvanlig fascinasjon for Napoleon og de store slagene tilhørende første verdenskrig, som er tema i historietimene den siste tiden Austerlitz tilbringer på Stower Grange. I sine gjengivelser av de historiske begivenhetene er han svært detaljorientert. Han kan snakke i timevis om én enkelt dag på slagmarken, men synes likevel alltid han får sagt for lite. Å fremstille et helhetlig bilde av begivenhetene på en dag som 2. desember 1805, ville ta evigheter. Tiden strekker ikke til for hans ønske om å gjenfortelle historien så detaljert som mulig (A: 108). Ytringer som «Die Schlacht wogte hin und her» og lignende oppsummerende forklaringer finner han totalt meningsløse, og kaller dem kulisser på den historiske scenen. Hilary ønsker å gjengi hendelsene «slik de var», men blir i stedet tvunget til å ta i bruk det han kaller «ferdigfabrikerte bilder» som ikke gjør ham i stand til å formidle fortidens virkelighet:

Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt.¹⁹ (A: 109)

De intetsigende, ferdigfabrikerte bildene trer inn i historieformidlingen i stedet for sannheten, som Hilary mener er utilgjengelig. Men med den ti sider lange setningen foreslår Sebald en

¹⁹ «Vi forsøker å gjengi virkeligheten, men jo mer vi forsøker, desto mer trenger det seg på oss, det som alltid har vært å se på historiens teater: den falne trommeslageren, infanteristen som akkurat stikker ned en annen, det bristende øyet til en hest, den usårlige keiseren, omgitt av generalene sine midt i det frosne kampgnyet. Vår beskjeftigelse med historien, lød Hilarys tese, er en beskjeftigelse med ferdigfabrikerte bilder som allerede er inngravert i hodene våre, og som vi stirrer vedvarende på mens sannheten ligger et annet sted, i en utkant intet menneske har oppdaget ennå» (A: 64).

måte å formidle historien på som hverken er et ferdigfabrikert bilde eller en uendelig detaljfremstilling.

Den långa Sebald-meningen mitt i avsnittet om Theresienstadt är det närmeste Jaques Austerlitz och vi kommer den sanning som hovudpersonen søker. Det är också det närmaste som Sebald kommer den Holocaust, som kanskje kan kallas bokens och forfattarskapets egentliga, men aldrig direkt nämnda eller behandlade, ämne. (Melberg 2010: 80f)

Dette skriver Arne Melberg i artikkelen «Den längsta meningen» (2010), der han foreslår at denne unaturlig lange, grammatikalsk avvikende setningen full av innskutte bisetninger er den mest sannferdige måten man kan formidle et traume på. Stephan Seitz belyser dette aspektet ved Sebalds skrivemåte i sin avhandling, og knytter det til den betegnelsen han og flere andre forskere kaller Sebalds *bricolage*-poetikk, eller «Poetik des Bastelns»:

Eine Geschichtsschreibung, die ihre Aufgabe ernst nimmt, muss sich auf die Frage einlassen, wie sie ein «wahres Bild» der Vergangenheit gewinnen will. Diese von Benjamin formulierte Frage bestimmt Sebalds gesamte Poetik des Bastelns, die sich zunächst ex negativo darüber bestimmen lässt, welche Formen der Geschichtsdarstellung sie als irreführend charakterisiert. Abgelehnt werden alle Verfahren, die die Illusion eines geschichtlichen Verstehens erzeugen, sei es durch ihre vordergründige Rationalität, ihren scheinbaren Realismus oder ihre vermeintliche Authentizität. [...] wenig zielführend ist eine vordergründig realistische Repräsentation von Geschichte, wie sie in den Geschichtswerken der Historismus ebenso wie in einigen von Sebald beschriebenen realistischen Seestücken und Schlachtendarstellung zur Anwendung kommt, denn ihre Darstellung konstruiert eine zentrale Beobachterperspektive und markiert damit eine Sichtweise, die zum Zeitpunkt des Geschehens nicht existiert, sondern in Nachhinein simuliert wird.²⁰ (Seitz 2011: 168f)

Her knytter Seitz Hilarys utsagn til Benjamin. De «ferdigfabrikerte bildene» Hilary omtaler, er den rådende fremstillingsformen i historismens historieverker. Adlers detaljorienterte verk er en slik «lite hensiktsmessig» fremstilling som Seitz sikter til. Ved deres første møte kommenterer fortelleren hvordan Austerlitz' måte å fremstille sakkunnskaper som fortelling, skaper en uttrykksform der «das Erinnererte noch einmal lebendig wurde» (A: 23). Austerlitz' uttrykksmåte, og Sebalds skrivemåte, levendegjør erindring, ifølge denne påstanden fra

²⁰ «En historieskriving som tar sin oppgave på alvor, må spørre seg om hvordan man oppnår et «sannferdig bilde» av fortiden. Denne oppfordringen, som er formulert av Benjamin, definerer hele Sebalds «Poetik des Bastelns», som samtidig fungerer som *ex negativo* over hvilke former for historiefremstilling den karakteriserer som forledende. Alle fremgangsmåter som vitner om en illusjon av historisk forståelse, det være seg i form av sin overfladiske rasjonalitet, sin tilsynelatende realisme eller antatt autensitet, blir avvist. [...] en overfladisk, realistisk historierepresentasjon, slik den kommer til uttrykk i historismens historieverker og i noen av sjøfarts- og krigsberetningene som Sebald beskriver, er lite formålstjenlig, fordi en slik fremstilling skaper et sentralisert betrakterperspektiv og dermed markerer et blikk som ikke eksisterer under selve hendelsen, men som simuleres i ettertid».

fortelleren. Men er det snakk om en levendegjøring i Benjaminsk forstand, en reaktualisering av fortiden, slik den står i opposisjon til historismen hos Benjamin?

Propagandafilmen: i de glemte tingenes gravitasjonsfelt

Den ti sider lange setningen som beskriver Theresienstadt, avsluttes med at Austerlitz nevner en propagandafilm produsert i ghettobyen, *Der Führer Schenkt den Juden einen Stadt*. Inntil det lykkes *Imperial War Museum* å skaffe ham en kopi av filmen, som han først har lett forgjeves etter i arkivet deres og ansett som sporløst forsvunnet, har han bygget seg opp en forventning om at han garantert vil gjenkjenne moren i denne filmen. Det har ikke lykkes ham å forestille seg morens tilstedeværelse i Theresienstadt, til tross for at han har studert Adlers historiske verk ned til minste fotnote (A: 350). Når han endelig får se filmen, opplever han at bildene bare flimrer forbi uten at han klarer å fastholde noen av dem. Fortsatt i håp om å kunne identifisere Agáta, får han laget en kopi i sakte film:

[T]atsächlich sind in diesem um ein Vierfaches verlängerten Dokument, das ich seither immer wieder von neuem mir angesehen habe, Dinge und Personen sichtbar geworden, die mir bis dahin verborgen geblieben waren. Es hatte nun den Anschein, als arbeiteten die Männer und Frauen in den Werkstattbetrieben im Schlaf, so viel Zeit brauchte es, bis sie beim Nähen die Nadel mit dem Faden in die Höhe gezogen hatten, so schwer senkten sich ihre Lider, so langsam bewegten sich ihre Lippen und blickten sie zu der Kamera auf. Ihr Gehen glich nun einem Schweben, als berührten die Füße den Boden nicht mehr. Die Körperformen waren unscharf geworden und hatten sich [...] an ihren Rändern aufgelöst.²¹ (A: 353)

I den fire ganger så lange, hastighetsreduerte versjonen skjer det bemerkelsesverdige endringer med innholdet. Austerlitz kan nå se mange flere detaljer i bildene, og dermed legge merke til ting og personer han ikke kunne se før. Men hastighetsendringen har også påvirket selve fremtoningen til innbyggerne i Theresienstadt: De langsomme og tunge bevegelsene får det til å virke som om de arbeider i søvne, ganglaget får et svevende preg, og kroppene virker uskarpe og nærmest oppløste. Arbeiderne, som i originalfilmen fremsto som normale mennesker opptatt med hverdagslige gjøremål, har i sakte-versjonen blitt til spøkelsene skomakeren Evan beskrev for Austerlitz som barn: «Auf den ersten Blick sehen sie aus wie normale Leute, aber wenn man sie genauer anschaute, verwischten sich ihre Gesichter oder

²¹ «saker og personer som til da hadde vært skjult for meg, ble faktisk synlige i dette dokumentet som varte fire ganger lenger, og som jeg siden har sett om og om igjen. Det så nå ut som mennene og kvinnene i verkstedene arbeidet i søvne, så lang tid tok det før de hadde ført nålen med tråden opp i været mens de sydde, så tungt senket øyelokkene seg, så langsomt beveget de leppene og så de opp mot kameraet. Det virket som om de svevde når de gikk nå, som om føttene deres ikke lenger berørte bakken. Kroppsformene var blitt uskarpe og hadde løst seg opp i kantene» (A: 205-208).

flackerten ein wenig an den Rändern» (A: 83).

Det uhyggelige ved ghetto-innbyggernes spøkelsesaktige bevegelser og uklare trekk, forsterkes av en annen forandring i det timelange dokumentet:

Am Unheimlichsten aber, sagte Austerlitz, war in der verlangsamten Fassung die Verwandlung der Geräusche. In einer knappen Sequenz ganz zu Beginn, in der die Bearbeitung des glühenden Eisens und das Beschlagen eines Zugochsens in einer Hufschmiede gezeigt wird, ist aus der auf der Tonspur der Berliner Kopie zu hörenden lustigen Polka irgendeines österreichischen Operettenkomponisten ein mit geradezu grotesker Trägheit sich dahinterschleppender Trauermarsch geworden, und auch die übrigen dem Film beigegebenen Musikstücke [...] bewegen sich in einer sozusagen subterranean Welt, in schreckensvollen Tiefen, [...] in die keine menschliche Stimme jemals hinabgestiegen ist.²² (A: 356)

I stedet for den lystige musikken som var lagt til lydsporet på videoen for å understreke det propagandiske budskapet om en idyllisk by, høres nå en grotesk sørgemarsj og toner som synes å bevege seg i et redselsfullt, underjordisk dyp. Filmen viser nå er en spøkelsesverden der ingen mennesker har tilgang. Heller ikke kommentarsporet er til å kjenne igjen:

Wo in der Berliner Kopie in einem forschen, gewaltsam aus dem Kehlkopf hervorgepreßten Ton die Rede war von Einsatzgruppen und Hundertschaften, die entsprechend der Bedarfslage die verschiedensten Arbeiten durchführten und gegebenenfalls umgeschult würden, so daß jeder Arbeitswillige die Möglichkeit habe, sich reibungslos in den Arbeitsprozeß einzugliedern, [...] vernahm man jetzt nur mehr ein bedrohliches Grollen.²³ (A: 356f)

Den truende knurringen er nå det eneste man oppfatter av filmens kommentarspor og minner Austerlitz om de klagende brølene fra rovdyrhuset i *Jardin de Plantes*, som da han hørte det fikk ham til å tenke at løvene var gått fra forstanden i fangenskapet (A: 357).

Jødene i Theresienstadt er, i likhet med dyrene i *Jardin de Plantes*, innesperret mot sin vilje. Denne sannheten, som er undertrykt i den originale propagandafilmen, kommer til uttrykk gjennom det forvrengte lydsporet på den utvidede versjonen. Kombinert med forvrengningen av musikken og den livløse fremtoningen til arbeiderne bringer dette det groteske og inhumane til syne i saktefilm-versjonen. Ved å senke hastigheten på filmen, og så

²² «Men det uhyggeligste i denne slow motion-utgaven, sa Austerlitz, var forandringen av lydene. I en kort sekvens helt til å begynne med, som viser hvordan det glødende jernet blir bearbeidet, og en trekkokse skodd i en hovsmie, er den lystige polkaen av en eller annen østerriksk operettekomponist, som kan høres på Berlin-kopiens lydspor, blitt en sørgemarsj som sleper seg av sted med en direkte grotesk langsomhet, og også de andre musikkstykkene i filmen [...] beveger seg i en så å si underjordisk verden, i dyp fulle av gru, [...] dit ingen menneskestemme noensinne har steget ned» (A: 208).

²³ «På det stedet hvor kopien fra Berlin, med en skingrende stemme presset frem fra strupehodet med voldsom kraft, snakket om innsatsgrupper og kohorter som utførte de forskjellige arbeidsoppgaver i overensstemmelse med behovene, og om nødvendig ble omskolert, slik at alle som var villige til å arbeide, hadde muligheten til å gli friksjonsfritt inn i arbeidsprosessen [...] oppfattet man nå bare en truende knurring» (A: 208).

å si forsinke tiden, avsløres det forskjønnende ved propagandafilmen og den egentlige virkeligheten i Theresienstadt kommer til syne. Som Long skriver i en kort bemerkning til filmen: «[It] exposes the deathly nature of ghetto life» (Long 2007: 161).

Det denne filmen viser, er det nærmeste Austerlitz i løpet av verket kommer til å få se det som befinner seg bak de lukkede dørene i Theresienstadt, og det nærmeste han kommer å være «på baksiden» av tiden. Forutsetningen er forsinkelsen av tiden. Denne forsinkelsen er en annen type diskontinuerlig tidsfremstilling, men får samme konsekvens som romliggjøringen av tiden i Liverpool Street Station, nemlig at det skaper en åpning inn til spøkelsesenes verden. Hvis vi ser tilbake på de andre stedene i romanen der fantomskikkelser opptrer, er det et fellestrekk at de beveger seg betydelig langsommere enn andre. I forbindelse med Austerlitz' opphold i Paris mot slutten av romanen har han en refleksjon som kan knyttes til dette fenomenet. Når han går omkring i Paris' gater på jakt etter spor som kan lede ham til farens skjebne, går han med en konstant følelse av at faren plutselig kan vise seg for ham når som helst.

Dergleichen Empfindungen regen sich in mir unfehlbar an Orten, die eher zur Vergangenheit als in die Gegenwart gehören. Wenn ich beispielsweise irgendwo auf meinen Wegen durch die Stadt in einen jener stillen Höfe hineinblicke, in denen sich über Jahrzehnte nichts verändert hat, spüre ich beinahe körperlich, wie sich die Strömung der Zeit im Gravitationsfeld die vergessenen Dinge verlangsamt.²⁴ (A: 367)

I Marienbad var hotellresepsjonistens bevegelser så langsomme at han syntes å bevege seg i en tettere atmosfære enn andre, og bæreren brukte evinnelig lang tid på å bevege seg opp trappene med koffertene (A: 300, 301). Også den krumbøyd skikkelsen i Theresienstadt beveget seg «uendelig langsomt» (A: 274). Når det samme skjer med ghetto-innbyggerne i propagandafilmen fra Theresienstadt når tidens normale hastighet senkes, kan vi snakke om en gjennomgående sammenheng mellom forsinkelse av tiden og forekomsten av fantomer i *Austerlitz*.

Å skrive ofrenes historie

Når Andersson skriver om Benjamins tidsforståelse at den «fortidige nåtiden» bærer bud om det utsatte og utestående, sikter han til elementer som ikke inkluderes i den lineære tidens

²⁴ «Slike fornemmelser rører seg uten unntak i meg på steder som snarere tilhører fortiden enn nåtiden. Når jeg for eksempel et eller annet sted på min vei gjennom byen ser inn i et av disse stille gårdsrommene hvor ingenting har forandret seg på tiår, føler jeg nesten på kroppen hvordan tidens strøm blir langsommere i de glemte tingenes gravitasjonsfelt» (A: 213).

målrettede bevegelse og dermed utelates i historismens historieskrivning. I Tese VII spør Benjamin hvem historismens historieskriver har medfølelse med. «Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger» (Benjamin 1980: 696). Historismen hører til fremskrittets tidshorison og forteller de seirendes historie. «Den bevegelse som skjer innenfor fullendelsens horison, er fornuftens egen bevegelse. Som satt av fornuften er den fornuftsmessig ubrytelig – og logisk» (Andersson 1992: 29). Men for diskontinuitetens erfaring er ikke tiden bundet til kronologien, og dermed står den uten fremskrittets sikring og blir i stedet forsinkelsens erfaring. Særegen for denne diskontinuitetens erfaring er en erindring Andersson betegner som «bruddets innskrift», og det er denne erindringsformen som avtegner seg i Benjamins erindringsverk *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (Ibid: 30). Det består av tekststykker som tar utgangspunkt i ting og steder fra Benjamins barndom, der rekkefølgen ikke er kronologisk. Erindringsbildene i *Berliner Kindheit* utgjør ikke en lineær biografi, de lar seg ikke lese langs en sammenhengende linje. Den biografiske rekken av begivenheter er brutt, det finnes ikke noe bånd av tid som samler dem (Ibid: 26). Hvis Benjamin hadde fullført sin ambisjon om å skape et litterært verk kun bestående av sitater, ville det også vært uavhengig av kronologi og kontinuitet. Begge disse litterære Benjamin-prosjektene, bare ett av dem fullført, er verk som motsetter seg historismens historiefremstilling, fordi selve formen på disse verkene tar opp i seg den diskontinuerlige tidsforståelsen.

Det samme kan ikke sies om *Austerlitz*. Sebald har skrevet en roman som på tross av sjangerblanding og en åpen slutt må sies å følge den klassiske normen om begynnelse, midte og slutt. Austerlitz har en ufullstendig biografi i utgangspunktet, men det han streber etter er nettopp å rekonstruere dens fullstedighet slik at den blir en sammenhengende kronologi. Dette er romanens plot, som gir fortellingen sammenheng. Austerlitz' ønske om å «komme på baksiden» av tiden blir sånn sett et ønske om å komme i kontakt med de kildene som kan gi ham den informasjonen han trenger for å fylle hullene i sin historie, det vil si komme i kontakt med fortiden. Samtidig blir hovedpersonens tidsforståelse et uttrykk for en diskontinuerlig tidsstruktur som åpner for at levende og døde kan bevege seg på de samme stedene samtidig, og resulterer i flere fantommøter i romanen. Med dette tangerer Sebalds historiesyn Walter Benjamins kritikk av seierherrenes historiefremstilling. Austerlitz' tidsrefleksjon utfordrer historismens kontinuum og gir historiens ofre en stemme i nåtiden – som fantomer.

I en av Austerlitz' mest siterte utlegninger om tiden sier han at hans alternative tidsforståelse innebærer en trøstesløs utsikt til «eines immerwährenden Elends und einer niemals zu Ende gehenden Pein» (A: 152). Dette perspektivet kommer også til uttrykk da

Austerlitz og fortelleren står ved elven Schelde i Antwerpen, og Austerlitz beskriver et maleri av Lukas van Valckenborch som forestiller skøyteløpere på elven:

Im vordergrund, gegen den rechten Bildrand zu, ist eine Dame zu Fall gekommen. Sie trägt ein kanarigelbes Kleid; der Kavalier, der sich besorgt über sie beugt, eine rote, in dem fahlen Licht sehr auffällige Hose. Wenn ich nun dort hinausschauen und an dieses Gemälde und seine winzigen Figuren denke, dann kommt es mir vor, als sei der von Lukas van Valckenborch dargestellte Augenblick niemals vergangen, als sei die kanariengelbe Dame gerade jetzt erst gestürzt oder in Ohnmacht gesunken, die schwarze Samthaube eben erst seitwärts von ihrem Kopf weggerollt, als geschähe das kleine, von den meisten Betrachtern gewiß übersehene Unglück immer wieder von neuem, als höre es nie mehr auf und als sei es durch nichts und von niemandem mehr gutzumachen.²⁵ (A: 24)

Dette er et eksempel på Sebalds fremstilling av historiske katastrofer som aldri synes å ta slutt, et overgripende tema i hele hans forfatterskap. Det illustrerer også Austerlitz' tidsforståelse: Hvis alle øyeblikk eksisterer ved siden av hverandre, betyr det at også de smertefulle øyeblikkene fortsatt eksisterer der de i sin tid fant sted. En annen viktig detalj i dette sitatet er Austerlitz' bemerkning om at den gulklede kvinnens ulykke blir oversett av de fleste som betrakter maleriet. Dette kan leses som et henblikk på historismens historieskriving, der ofrenes historie er marginalisert og derfor i de fleste tilfeller blir oversett i ettertiden.

Sebald fremmer en historiefremstilling som inkluderer ofrenes historie, slik vi så i passasjene med de foroverbøyde skikkelsene og navnløse fantomene. Men Austerlitz' tidsforståelse innebærer at ofrenes lidelser aldri kan gjøres godt igjen. Det finnes for Sebald ingen fiktive virkemidler som kan oppheve forbrytelsen mot Agáta og de andre fangene i Theresienstadt, men det finnes en etisk insistering på å huske ofrene som ikke har en stemme i historien. Konstellasjonene som forfatteren i Benjaminsk forstand etablerer kan dermed leses som et forsøk på å motvirke glemselen. Forbrytelsen kan ikke oppheves, men i bruddet med fremskrittets homogene tidslinje kan ofrene få en plass i historien. Hos Sebald skjer dette imidlertid ikke i form av sitering, slik som hos Benjamin, og det blir for velvillig å lese Sebalds roman som et rent Benjamin-prosjekt. Samtidig ser vi gang på gang hvordan Sebald utstyret teksten med doble bunner: De foroverbøyde skikkelsene kan både leses som markører

²⁵ «I forgrunnen, mot den høyre billedkanten, har en dame gått over ende. Hun er kledd i kanarigul kjole; kavalieren, som bøyer seg bekymret over henne, i en rød bukse som er svært påfallende i det bleke lyset. Når jeg ser dit ut nå og tenker på dette maleriet og de bitte små figurene på det, da står det for meg som om det øyeblikket Lukas van Valckenborch har skildret, aldri har tatt slutt, som om den kanarigule damen er falt eller besvimt nettopp nå, som om den svarte fløyelsluen akkurat har trillet av hodet hennes og til siden, som om den lille ulykken som de fleste betrakterne ganske visst overser, hele tiden skjer på nytt, som om den aldri mer vil opphøre, og som om ingen eller ingenting kan gjøre det godt igjen» (A: 15f).

for kollektiv erindring av Holocaust, og som et vink til den informerte leser om at Benjamins tankegods er en viktig del av Sebalds erindringspoetikk.

III. Rom: arkitektur og erindringsmetaforer

Første gang Austerlitz og den navnløse fortelleren møtes, er på togstasjonen Antwerpen Centraal i Belgia. Fortelleren, som er bosatt i England, har på en av sine mange Belgia-utflukter reist til Antwerpen. Det er første gang han besøker byen, og han er under hele oppholdet plaget av en følelse av uvelhet som ikke har noen åpenbar årsak. Etter å ha vandret ustø på kryss og tvers i byens gater, «redder» han seg til slutt inn i dyrehagen som ligger ved siden av sentralbanestasjonen (A: 9). Inne i det nylig åpnete nokturamaet tar det en stund før øynene hans venner seg til det «kunstige halvmørket», men etter hvert blir han i stand til å betrakte dyrene der inne. Hvilke dyr han så, er han fra sin nåtidige fortellerposisjon ikke i stand til å huske: «Ich weiß nicht mehr genau, was für Tiere ich seinerzeit in dem Antwerpener Nocturama gesehen habe. Wahrscheinlich waren es Fleder- und Springmäuse [...], Uhus und Eulen, australische Beutelratten, Baumrarder, Siebenschläfer und Halbaffen» (A: 10). Dyrene han lister opp, er dyr han sannsynligvis har sett denne dagen i nokturamaet. Han legger til at han husker de påfallende store øynene til noen av dyrene, og at han *tror* han i det øyeblikket lurte på om nokturamaet blir kunstig opplyst når den virkelige natten faller på utenfor (A: 12). Måten minnene gjengis på gjør det klart at de formidles fra et tilbakeskuende perspektiv, noe som i neste omgang muliggjør tematiseringen av erindringen vi finner i denne scenen.

Den påfølgende scenen i Antwerpen Centraal er for fortelleren, og dermed for oss, vanskelig å betrakte adskilt fra nokturama-scenen. Bildene hans hukommelse har bevart fra disse to stedene, har i årenes løp blandet seg sammen:

Die Bilder aus dem Inneren des Nocturamas sind in meinem Gedächtnis im Laufe der Jahre durcheinandergeraten mit denjenigen, die ich bewahrt habe von der sogenannten *Salle des pas perdu* in der Antwerpener Centraal Station. Versuche ich diesen Wartesaal heute mir vorzustellen, sehe ich sogleich das Nocturama, und denke ich an das Nocturama, dann kommt mir der Wartesaal in den Sinn. [...] Als ich die von einer sechzig Meter hohen Kuppel überwölbte Halle der Centraal Station betrat, war mein erster [...] Gedanke, daß es hier [...] in die marmornen Nischen eingelassene Käfige für Löwen und Leoparden und Aquarien für Haifische, Kraken und Krokodile geben müßte, gerade so wie man umgekehrt in manchen zoologischen Gärten mit einer kleinen Eisenbahn durch die fernsten Erdteile fahren kann.²⁶ (A: 12f)

²⁶ «Bildene av nokturamaets indre har i årenes løp blandet seg med de jeg har bevart av den såkalte *Salle de pas perdu* i Centraal Station i Antwerpen. Forsøker jeg å forestille meg dette venterommet i dag, ser jeg straks nokturamaet, og tenker jeg på nokturamaet, dukker venterommet opp [...] Da jeg trådte inn i hallen i Centraal Station, som det hvelvet seg en seksti meter høy kuppel over, var min første tanke [...] at det her [...] måtte finnes bur for løver og leoparder, og akvarier for haier, kraker og krokodiller, satt inn i marmornisjene, akkurat slik man i mange zoologiske haver på omvendt vis kan kjøre med en liten jernbane gjennom de fjerneste verdensdeler» (A: 9).

Fortelleren påpeker flere ganger at han ikke er sikker på om han husker detaljene riktig, eller om minnene er «manipulert». At han har beveget seg direkte fra dyrehagen til ventehallen i togstasjonen, gjør at de to rommene i erindringen fremstår som ett. Det er altså om en slags dobbelteksponering for det indre øyet, fremkalt av hukommelsens unøyaktighet.

Hukommelsens upålitelighet slik den demonstreres i romanens åpningsscener, er viktig for forståelsen av romanen som helhet. Dobbelteksponeeringen av bildene fra dyrehagen og togstasjonen foregriper nemlig viktige figurer i romanen. Fortelleren ser for seg de to bygningene samtidig, slik at dyrehagens interiør passer inn i stasjonens rom på samme måte som man finner miniatyrjernbaner i enkelte dyrehager. Begge prinsippene finnes i hverandre, og i erindringen blir de vanskelig å holde adskilt. Denne typen erfaring av i utgangspunktet adskilte bilder som glir sammen, er én av flere måter selve erindringsprosessen tematiseres på i *Austerlitz*. I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan erindringsprosessen demonstreres og tematiseres gjennom romlige motiver i romanen. For, som Russell Kilbourne skriver, «it is only through recourse to highly visual and spatial topological systems that memory in *Austerlitz* becomes conceivable, let alone representable in textual form» (Kilbourn 2004: 141).

I studien *Kisten, Krypten, Labyrinth* (2008), som befatter seg med romfigurasjoner i tysk samtidslitteratur, skriver Anja K. Johannsen at den romlige erindringen i *Austerlitz* forløper på to plan: For det første spiller konkrete rom og steder en viktig rolle i romanen, og Sebalds erindringsmodell og historieforståelse reflekteres i verkets mange arkitekturbeskrivelser. For det andre kommer erindringsstrukturene til uttrykk i det fortellertekniske, ved hjelp av en slags innkapslingsmetode, eller et kinesisk eske-prinsipp. Fortellerens skildringer av sine møter med Austerlitz utgjør den ytre rammen for hovedpersonens fortelling om sin søken etter spor som kan rekonstruere hans fortid, og denne fortellingen blir igjen rammen for den i fragmenter rekonstruerte historien (Johannsen 2008: 27). Dette kapitlet tar utgangspunkt i det første av de to planene Johannsen identifiserer. Siden hennes studie er en komparativ lesning der behandlingen av Sebalds litteratur inngår i en større helhet, er det rom for å gå mer i dybden lesningen av arkitekturfremstilling. Arkitekturen utgjør det mest konkrete eksempelet på erindring i rom. Jeg vil også se nærmere på Sebalds skrivemetode, men med et annet utgangspunkt enn den narrative modellen Johannsen benytter. I stedet for å innta et fortellerteknisk perspektiv vil jeg heller drøfte skrivemetoden i sammenheng med verkets tematisering av erindring.

Usynlige sammenhenger: fortelling i tid og rom

Det eneste dyret fra nokturnamaet fortelleren beskriver i detalj, er en vaskebjørn. Den fanger oppmerksomheten hans mer enn noen av de andre dyrene.

Wirklich gegenwärtig geblieben ist mir eigentlich nur der Waschbär, den ich lange beobachtete, wie er mit ernstem Gesicht bei einem Bächlein saß und immer wieder denselben Apfelschnitz wusch, als hoffe er, durch dieses, weit über jede vernünftige Gründlichkeit hinausgehende Waschen entkommen zu können aus der falschen Welt, in die er gewissermaßen ohne sein eigenes Zutun geraten war.²⁷ (A: 10f)

George Kouvaros leser dyrene i nokturnamaet som metaforer på Sebalds skrivemetode. Observasjon og detaljfokus er viktige metoder i Sebalds skrivning, og vaskebjørnens møysommelige vasking av epleskiven blir for Kouvaros et bilde på forfatterens grundige behandling av detaljer og oppmerksomheten han vier hverdagslige ting (Kouvaros 2006: 179). Kouvaros trekker også frem den mer diffuse beskrivelsen av de andre dyrene i nokturnamaet, som har påfallende store øyne, «und jenen unverwandt forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt» (A: 11).

Konstellasjonen av fire fotografier som ledsager tekstplasseringen, viser først øynene til to ulike dyr, som vi gjenkjenner som en slags nattape og en ugle. Etter to nye linjer avbrytes teksten av to nye fotografier, denne gangen av menneskeøyne. Mange vil kjenne igjen den ene personen som er avbildet som filosofen Ludwig Wittgenstein. Han har en tydelig funksjon i romanen ved at han nevnes ved navn flere steder, blant annet bruker fortelleren ham som sammenligningsgrunnlag når han skal beskrive Austerlitz' utseende (A: 64). Derimot vil trolig bare kjennere av Sebalds litteratur forstå hvem mannen på det andre bildet er: Det første øyeparet tilhører billedkunstneren Jan Peter von Tripp. Det finnes ingen flere direkte referanser til ham i verket, likevel er det han som er avbildet som representant for «malere» i den tilhørende tekstplasseringen. Han er heller ikke en allmenn kjent kunstner, så hvorfor er han avbildet her? For å finne et svar på det er det nødvendig å gå utover verkets grenser og trekke inn Sebalds egne ord fra en annen sammenheng.

Sebald nevner sin forbindelse til von Tripp i et foredrag med tittelen «Et forsøk på restitusjon», der han skriver følgende:

²⁷ «Virkelig levende for meg står egentlig bare vaskebjørnen som jeg betraktet lenge der den satt ved en liten bekk og vasket den samme epleskiven om og om igjen, med alvorlig ansikt, som om den ved hjelp av denne vaskingen, som gikk hinsides enhver fornuftig grundighet, håpet å unnsnippe den falske verdenen den var havnet i, så å si uten egen medvirkning» (A: 8).

[B]eundringen jeg straks omfattet Tripps arbeid med, fikk den tanken til å streife meg at også jeg gjerne ville gjøre noe annet en gang enn å holde forelesninger og seminarer. Tripp lot meg den gang få med meg et kobberstikk han hadde laget, og til dette sticket [...] kan mye av det jeg senere har skrevet, føres tilbake, også når det gjelder metoden, overholdelsen av et nøyaktig historisk perspektiv, den tålmodige graveringen og sammenkoblingen av, på samme måte som i *nature morte*, ting som tilsynelatende ligger langt fra hverandre. (Sebald 2010: 69f)

Sebald utviklet et nært vennskap til von Tripp og forble hele sitt liv en stor beundrer av hans arbeid. I foredraget trekker han frem kunstneren som en direkte inspirasjonskilde til sitt virke som skjønnlitterær forfatter og gjør det klart at hans skrivemåte er påvirket av metoden i Tripps kobberstikk. Denne metoden består av å overholde et nøyaktig historisk perspektiv, «tålmodig graving» og sammenkobling av ting som *tilsynelatende* ikke hører sammen. Sebald er opptatt av det han kaller for «usynlige sammenhenger», sammenhenger mellom hendelser og fenomener som i sitt utgangspunkt ikke ser ut til å ha noen forbindelse. Ved hjelp av lange, undersøkende setninger kobler han dem sammen i tekstene sine, som i et kobberstikk. Denne sammenkoblingen resulterer ofte i konstellasjoner av samme art som den vi identifiserte i forrige kapittel mellom Theresienstadt, Marienbad og Auschwitz.

Liverpool Street Station i London, som protagonisten vender tilbake til flere ganger i løpet av handlingen, blir i en lang essaypassasje beskrevet med henblikk på både byggehistorie, arkitektonisk konstruksjon og Austerlitz' personlige forhold til den.

Ich bin damals des öfteren dort gewesen, sagte Austerlitz, teilweise wegen meiner baugeschichtlichen Interessen, teilweise auch aus anderen, mir unverständlichen Gründen, und habe photographische Aufnahmen gemacht von den Überresten der Toten, und ich entsinne mich, wie einer der Archäologen, mit dem ich ins Gespräch gekommen bin, mir gesagt hat, daß in jedem Kubikmeter Abraum, den man aus dieser Grube entfernte, die Gerippe von durchschnittlich acht Menschen gefunden worden sind. Über die solchermaßen mit dem Staub und den Knochen zusammengesunkener Leiber versetzte Erdschicht hinweg war im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts die Stadt gewachsen in einem immer verwinkelter werdenden Gewirr fauliger Gassen und Häuser, zusammengebacken aus Balken, Lehmklumpen und jedem sonst verfügbaren Material für die niedrigsten Bewohner von London. Um 1860 und 1870 herum, vor Beginn der Bauarbeiten an den beider nordöstlichen Bahnhöfen, wurden diese Elendsquartiere gewaltsam geräumt und ungeheure Erdmassen, mitsamt den in ihnen Begrabenen, aufgewühlt und verschoben, damit die Eisenbahntrassen, die auf den von den Muskel- und Nervenstränge in einem anatomischen Atlas, herangeführt werden konnten bis an den Rand der City.²⁸ (A: 192f)

²⁸ «Jeg var der ganske ofte den gang, sa Austerlitz, dels på grunn av mine arkitekturhistoriske interesser, dels av andre grunner som jeg ikke kan forklare for meg selv, og tok noen bilder av levningene etter de døde, og jeg husker at en av arkeologene som jeg kom i prat med, sa til meg at skjelettet til i gjennomsnitt åtte mennesker ble funnet i hver kubikkmeter masse man fjernet fra denne grøften. I løpet av det 17. og 18. århundre hadde byen vokst opp over dette jordlaget blandet med støvet og knoklene til nedbrutte kroppar, til et stadig mer uoverskuelig virvar av stinkende gater og hus for de fattigste innbyggerne i London, lappverk av bjelker, leirklumper og allslags andre materialer som var for hånden. Rundt 1860 og 1870, før man begynte arbeidet med å bygge de to nordøstlige stasjonene, ble disse fattigkvarterene ryddet med makt, og enorme jordmasser ble gravd opp og flyttet på, sammen med de døde som var begravd i dem, slik at jernbanetraseene, som på ingeniørens plantegninger så ut som muskel- eller nervestrenger i et anatomisk atlas, kunne føres helt frem til

På 1980-tallet befinner Austerlitz seg ofte på jernbaneområdet, der han fotograferer skjelettene som kommer for dagen som en følge av bygningsarbeidet. Dette lange sitatet er et lite utdrag av hans betraktninger om stedet og inkluderer parafrasering fra samtalen med en arkeolog, som informerer ham om tallene på antall døde kroppar per kubikkmeter med jord. Videre lesar vi et stykke byhistorie fra London, om hvordan dette jordlaget fullt av knokler ble grunnlaget for byens fattigste strøk, før det ble tvangsmessig ryddet for å bygge jernbanen der. I en bisetning bemerker Austerlitz at ingeniørens plantegningar av jernbanen ligner et anatomisk atlas med muskel- og nervestrenger, og han kobler dermed jernbanens konstruksjon med kroppene den er bygget over. I løpet av tre lange setningar har hovudpersonens utlegning knyttet sammen historiske, byggtekniske og menneskelige aspekter ved byggeprosessen. Han har stilt en plantegning og menneskekroppen, to fenomenar som tilsynelatende ikkje har noe med kvarandre å gjøere, sammen i en konstallasjon på en måte som er typisk for romanens stil. Dobbeltekstponeringa av disse to motivene forsterkes av de to fotografiene som opptrer på kvar sin høyseside i teksten, rett etter kvarandre. Først gjengis et fotografi av skjeletter, og idet vi blar om, viser plantegninga seg i den samme plasseringa i en avbildning av samme størrelse som fotografiet. Denne konstallasjonen stiller jernbanen og hauger av døde menneskekroppar sammen i ett bilde, noe som uvegerlig leder tankene hen til Auschwitz og Holocaust. Det tales svært sjelden eksplisitt om Holocaust i romanen, selv om det er konstant til stede som det temaet og traumet fortellinga senteres rundt. Koblinga av likhauger og jernbane er et eksempel på en av de mange indirekte, men ikkje desto mindre effektfulle Holocaust-allusjonene i verket.

Arkitekturhistorikeren Mari Lending har satt likhetstegn mellom Sebalds skrivestil og teknikken som den italienske renessansekunstneren Piranesi benytter i sine kobberstikk. Som en kommentar til passasjen sitatet over er hentet fra, skriver hun:

Dette er Piranesi oversatt til litteratur, selv atmosfæren i de mørke kobberstikkene er gjenskapt. [...] Hans hyperforgrenede røntgenblikk på jernbanestasjonen i London [kan] simultant zoome inn ham selv som barn, skjeletter begravd på tomten på 1600-tallet og ingeniørens originale plantegninger fra 1870-tallet. (Mari Lending 2010: 101)

Gjennom hele romanen etablerer Sebald labyrinthiske sammenhenger mellom arkitektur, minner, historiske hendelser, personlig erfaring osv. som får sitt uttrykk i hovudpersonens uendelig forgrenede blikk. Fortelleren legger merke til denne egenskapen hos Austerlitz allerede da de møtes første gang:

utkanten av byen» (A: 112).

Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertigte, wie er sozusagen aus der Zerstretheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde.²⁹ (A: 22f)

Austerlitz' måte å formidle kunnskaper på innebærer en skrittvis tilnærming mot en slags historiemetafysikk, der det erindrede blir levende. Beskrivelsen fortelleren gir av Austerlitz' måte å formulere seg på, kunne like gjerne ha vært myntet på forfatterens skrivestil. Kombinasjonen av spredte observasjoner og det å åpne for prinsipielle slutninger foregår på flere nivåer i romanen. I dette tilfellet utviskes skillet mellom Austerlitz' måte å fortelle på og Sebalds måte å skrive på. Tankene blir til gjennom språket, som i en slags høyttenkning. Tross sine endeløst lange setninger fulle av innskudd er hovedpersonens og forfatterens språk preget av en form for umiddelbarhet. Og det er i dette umiddelbare språket, «aus der Zerstretheit heraus», at det erindrede nok en gang kan komme til live.

Da fortelleren er på besøk i hjemmet til Austerlitz i Londons East End, legger han merke til et par dusin svart/hvitt-fotografier som ligger systematisk plassert utover et bord «in geraden Reihen und [mit] genauen Abständen voneinander» (A:175). De forestiller motiver fortelleren kjenner fra før, enten fra egen erfaring eller fordi Austerlitz har fortalt om dem: belgiske landskaper, jernbanestasjoner og annen arkitektur i Paris, samt ting og personer som på dette tidspunkt har inngått i Austerlitz' fortelling. Dette inkluderer bilder av møll og nattsvermere, som vies en lang essaypassasje fra side 135 og utover, i forbindelse med oppholdet hans på Andromeda Lodge, og et bilde av barndomsvennen Gerald Fitzpatrick, avbildet på en flyplass. Vi kan anta at det vises til de samme bildene som gjengis på side 141 og 172, av henholdsvis en møll-silhuett og en mann ved siden av et småfly. Blant de faldede fotografiene finnes også en rekke bilder av dører og porter, som på samme måte kan knyttes til motiver som gjengis senere i romanen: Fra side 273 og utover presenteres en serie bilder fra landsbyen Terezin, som forestiller nettopp lukkede dører og porter. På denne måten bidrar fotografiene til å bryte opp narrativet ved at de etablerer proleptiske og analeptiske forbindelser til teksten. Denne bruken av fotografier gjør dem også til en form for dobbelteksponeering, i og med at de viser frem det som allerede er beskrevet eller skal

²⁹ «Fra begynnelsen av overrasket det meg hvordan Austerlitz utformet tankene sine mens han snakket, hvordan han så å si kunne utvikle de mest vidløftige setninger av avspredtheten, og hvordan det å formidle sakkunnskapene som fortelling innebar skritt for skritt å nærme seg en slags historiens metafysikk, hvor det erindrede nok en gang ble levende» (A: 14f).

beskrives i teksten.

Austerlitz forteller at han har for vane å legge fotografiene opp ned på bordet og deretter snu dem ett for ett, som i en slags kabal. Dette kan han holde på med i flere timer, ordne fotografiene i grupper etter «familielikheter», sette dem i sammenheng med hverandre. Dette synes å være nok en henvisning til filosofen Ludwig Wittgenstein, hvis øyne figurerte på side 11, og dennes begrep om «Familienähnlichkeiten». Det er et begrep fra Wittgensteins språkfilosofiske verk *Philosophische Untersuchungen*, der han oppfordrer til å se etter likheter mellom fenomener fremfor å tenke seg frem til deres fellestrekk. «Denn, wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe» (Wittgenstein 2009: 96). Wittgenstein bruker språk og spill som eksempler på fenomener som føres inn under en samlebetegnelse selv om de ikke har et samlende kjennetegn til felles. Familielikhetene betegner en serie av likheter mellom hver ting i en større gruppe, hvor imidlertid ingen av kjennetegnene som samler dem, er felles for alle. På samme måte er det ingen felles likhetstrekk for alle fotografiene på bordet i Austerlitz' leilighet. Hver gang han snur om på et fotografi, forteller det ham noe nytt, og hver gang han grupperer dem på en ny måte, oppdager han nye sammenhenger mellom motivene. Denne metoden går på samme måte som fortellerstilen ut på å sette i utgangspunktet adskilte fenomener i sammenheng med hverandre.

Dobbelteksponering som narrativ strategi

Da fortelleren uventet etter 20 år møter Austerlitz igjen, skjer det under omstendigheter som åpner for sammenligning med det første møtet mellom dem. Fortelleren, som i mellomtiden har vært bosatt i Tyskland, har reist til London for å oppsøke en øyelege. Etter legebesøket er han igjen plaget av en kvalme og svimmelhet, en lignende tilstand som fikk ham til å søke tilflukt i nokturnamaet i Antwerpen. Også denne gangen blir redningen et mørkt sted like ved jernbanestasjonen, et hjørne av baren på Great Eastern Hotel ved siden av Liverpool Street Station. Mens han sitter der, betrakter han arbeiderne fra Citys gullgruver, som har oppsøkt baren for å drikke øl etter endt arbeidsdag. Arbeidsantrekkene gjør at de alle ser like ut i fortellerens øyne, som forsøker å dra mening ut av «die rätselhaften Gewohnheiten dieser in keinem Bestiarium beschriebenen Tierart [...], ihr halb geselliges, halb aggressives Gehabe» (A: 61). Måten arbeiderne beskrives på, som en eksotisk dyre- eller fugleart som har samlet seg ved sitt faste vannhull, forsterker lesningen av denne scenen som en parallell til nokturnama-scenen. Og det er her fortelleren plutselig får øye på Austerlitz, som han kjenner

igjen på de samme klærne og ryggsekken som fikk ham til å skille seg ut tyve år tidligere på Antwerpen Centraal. Dobbelteksponeringsmetaforen som oppstod i anledning det første møtet, blir aktualisert på nytt i scenen der de møtes igjen på Great Eastern Hotel. Baren korresponderer med både nokturnamaet, i form av gruvearbeidernes opptreden, og sentralstasjonen, i form av møtet med Austerlitz.

Da fortelleren like etter merker seg Austerlitz' påfallende likhet med Ludwig Wittgenstein, forsterkes parallellen til det første møtet ytterligere. Wittgenstein er avbildet på et av fotografiene som dukker opp i nokturnama-scenen, men i hotellbaren er det første gang han refereres til i teksten. Fortelleren sier det kan være ryggsekken som får ham til å tenke på likheten mellom Austerlitz og den britisk-østerrikske filosofen, og legger merke til at begge har det samme forferdede uttrykket i ansiktet (A: 62).

Mehr und mehr dünkt es mich darum jetzt, sobald ich irgendwo auf eine Photographie von Wittgenstein stoße, als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen, oder, wenn ich Austerlitz anschau, als sehe ich in ihm den unglücklichen, in der Klarheit seiner logischen Überlegungen ebenso wie in der Verwirrung seiner Gefühle eingesperrten Denker.³⁰ (A: 64)

At ansiktsuttrykket og ryggsekken i dette øyeblikket gir fortelleren assosiasjoner til Wittgenstein, fører til at disse to alltid blir forbundet med hverandre i en dobbelteksponering. Den siterte passasjen gir således gjenklang av fortellerens beskrivelse av dobbelteksponeringens virkning i forbindelse med besøket i Antwerpen. På samme måte som han ser for seg Antwerpen Centraal hver gang han tenker på nokturnamaet og omvendt, blir ansiktene til Austerlitz og Wittgenstein del av det samme bildet ved at det ene alltid fremkaller det andre.

Med dette blir også fortellerens bemerkning om «[die] Philosophen, die vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt» (A: 11), overført på karakteren Austerlitz. I en av Austerlitz' samtaler med Vêra, forteller hun om den særegne observasjonskunsten han hadde som barn, da han lenge og tålmodig kunne sitte ved vinduet og beskrive gjøremålene til skredderen ved siden av i detalj for henne: «Jetzt legt er das Ärmelholz auf den Kasten, jetzt geht er in die Küche hinaus, jetzt bringt er das bier herein, jetzt wetzt er das Messer, säbelt ein Rädchen ab von der harten Wurst» (A: 229). Austerlitz' evne til ren og detaljert observasjon er et sentralt trekk ved hans fortellemåte, som gjenspeiles i Sebalds poetikk.

³⁰ «Derfor synes det meg nå, straks jeg kommer over et fotografi av Wittgenstein et sted, mer og mer som om Austerlitz ser mot meg fra det, eller, når jeg betrakter Austerlitz, som om jeg i ham ser den ulykkelige tenkeren som er like innesperret i sine logiske resonnementer som i sine følelsers forvirring» (A: 38).

Hvis karakteren Austerlitz' detaljerte observasjonskunst og sammenkobling av fenomener etter deres «familielikheter» speiler Sebalds skrivestil, kan dobbelteksponeeringen i fortellerens representasjonsmodus sies å gjenspeile en systematisk oppløsning av romlige distinksjoner og kronologisk orden. I «Superimposition as narrative strategy in *Austerlitz*» skriver Bettina Mosbach at dobbelteksponeeringen illustrerer hvordan observasjonene ikke kan plasseres langs en kronologisk tidslinje, men derimot gjør at fortellingen kan beskrives som «ikke-lineær» (2007: 392).

Et eksempel på tekstens ikke-lineære kvaliteter finner vi i fortellerens besøk i festningen Breendonk, der beskrivelsene av opplevelsen nok en gang vekker minner om nokturamaet. Den belgiske festningen ble overtatt av tyskerne i 1940 og brukt som straffeleir frem til 1944, og tjener i dag som nasjonalt minnesmerke og museum over den belgiske motstandskampen (A: 32). Festningens rolle i historien fører til at tematiseringen av erindringen som vi finner i denne scenen blir tillagt en kollektiv dimensjon. På samme måte som i nokturama-passasjen får vi her et innblikk i fortellerens nåtid, hans skriveposisjon, men denne gangen dveler teksten lenger ved dette tilbakeskuende perspektivet.

Selbst jetzt, wo ich mich mühe, mich zu erinnern, wo ich den Krebsplan von Breendonk mir wieder vorgenommen habe und in der Legende die Wörter *ehemaliges Büro, Druckerei, Baracken, Saal Jaques Ochs, Einzelhaftzelle, Leichenhalle, Reliquienkammer* und *Museum* lese, löst sich das Dunkel nicht auf, sondern verdichtet sich bei dem Gedanken, wie wenig wir festhalten können, was alles und wieviel ständig in Vergessenheit gerät, mit jedem ausgelöschten Leben, wie die Welt sich sozusagen von selber ausleert, indem die Geschichten, die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften, welche selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben, von niemandem je gehört, aufgezeichnet oder weitererzählt werden, Geschichten zum Beispiel, das kommt mir jetzt beim Schreiben zum erstenmal seit jener Zeit wieder in den Sinn, wie die von den Strohsäcken, die schattenhaft auf den übereinandergestockten Holzpritschen legen und die, weil die Spreu in ihnen über die Jahre zerfiel, schmaler und kürzer geworden waren, zusammengeschrumpft, als seien sie die sterblichen Hüllen derjenigen, so erinnere ich mich jetzt, dachte ich damals, die hier einst gelegen hatten in dieser Finsternis.³¹ (A: 38f)

Fortelleren beskriver minnene som «Verdunkelt, og de blir ikke klarere av at han har fått dem på avstand og betrakter kartet over festningsanlegget mens han tenker tilbake på opplevelsen.

³¹ «Selv nå, når jeg anstrenger meg for å huske, når jeg igjen har tatt for meg den krepformede plantegningen over Breendonk og leser ordene *Tidligere kontor, Trykkeri, Brakker, Jaques Ochs' sal, Enecelle, Likhuss, Relikvie-kammer* og *Museum* i tegnforklaringen, løser ikke mørket seg opp, men blir derimot tettere når jeg tenker på hvor lite vi kan fastholde, på alt som hele tiden glemmes med hvert liv som er sluknet, hvordan verden så å si tømmer seg av seg selv, idet historiene til de talløse steder og gjenstander som selv ikke har noen evne til å huske, aldri bli hørt, opptegnet eller fortalt videre av noen, og her jeg sitter og skriver, kommer jeg igjen, for første gang siden den tiden, til å tenke på for eksempel historiene til halmadrassene, som lå lik skygger på trebriskene som var stabile over hverandre; smalere og kortere, sammenskrumpet, fordi halmen i dem smuldret opp i årenes løp, som om de var de jordiske hylstrene til dem som en gang hadde ligget her i mørket, husker jeg nå at jeg tenkte den gang» (A: 24).

Tvert imot blir mørket som omgir minnene tettere ved vissheten om hvor lite informasjon som går inn i erindringen, hvor mange historier som går tapt fordi ingen gjenforteller dem. Disse traumene virker umulige å belyse, de er omgitt av evig «Finsternis». Samtidig fører skrivingen til at fortelleren gjenerindrer en tanke han hadde mens han var i Breendonk, om hvordan de innskrumpede madrassene fikk ham til å tenke på dem som representasjoner for fangene som hadde ligget der i det ugjennomtrengelige mørket. Dette blir i neste omgang til et bilde på litteraturens potensiale til å gjennomtrengte mørket, slik også sammenstillingen av øynene til dyrene i nokturnamaet og «die Künstler und Philosophen» viste i åpningen av romanen.

Det kollektive minnet om fangene i Breendonk blir presentert sammen med traumatiske minner fra fortellerens barndom. De første assosiasjoner utløses av synet av de tunge trillebårene fangene brukte i sitt straffarbeid og som minner fortelleren om et lignende redskap brukt til kjøring av møkk der han bodde som barn (A: 36). Da han senere følger en av gangene helt inn til en av kasemattene, som minner ham mer om en grop enn et fangehull, er det som om bildet av vaskeriet i hjembyen W. stiger opp fra dypet, fremkalt av avløpsristen og blikkbøtten ved siden av (A: 41). På samme måte gir jernkroken som henger i et tau fra taket, assosiasjoner til slaktehuset i landsbyen. Disse barndomsminnene er av en tydelig traumatisk karakter:

Genau kann niemand erklären, was in uns geschieht, wenn die Türe aufgerissen wird, hinter der die Schrecken der Kindheit verborgen sind. Aber ich weiß noch, daß mir damals in der Kasematte von Breendonk ein ekelhafter Schmierseifengeruch in die Nase stieg, daß dieser Geruch sich, an einer irren Stelle in meinem Kopf, mit dem immer zuwider gewesenem und von Vater mit Vorliebe gebrauchten Wort «Wurzelbürste» verband, daß ein schwarzes Gestrichel mir vor den Augen zu zittern begann und ich gezwungen war, mit der Stirn mich anzulehnen an die [...] Wand.³² (A: 41)

Minnene om faren og ordet «Wurzelbürste» fremkaller en kvalme og en synsforstyrrelse som gjør at fortelleren et øyeblikk må lene seg mot veggen inne i kasematten. Det traumatiske forsterkes når minnene settes i sammenheng med de grusomme forhørene som fant sted i Breendonk på samme tid som han ble født:

³² «Ingen kan nøyaktig forklare hva som skjer i oss når døren som skjuler barndommens skrekk, rives opp. Men jeg husker ennå at en kvalmende lukt av grønnsåpe steg opp i nesen den gang i kasematten i Breendonk, at et eller annet underlig sted i hodet mitt forbandt denne lukten seg med ordet «skrubbe», som alltid har budt meg imot, og som far med forkjærlighet brukte, at en svart stripe begynte å sitre foran øynene mine og jeg måtte lene pannen mot veggen» (A: 25f).

Es war nicht so, daß mit der Übelkeit eine Ahnung in mir aufstieg von der Art der sogenannten verschärften Verhöre, die um die Zeit meiner Geburt an diesem Ort durchgeführt wurden, denn erst ein paar Jahre später las ich bei Jean Améry von der furchtbaren Körpernähe zwischen den Peinigern und den Gepeinigten, von der von ihm in Breendonk ausgestandenen Folter.³³ (A: 41f)

Selv om fortelleren på det tidspunktet han besøkte festningen, ikke kjente til skjebnen den østerrikske forfatteren Jean Améry måtte lide innenfor Breendonks murer, har følelsen av kvalme han fikk på åstedet blitt knyttet til denne kunnskapen i ettertid. Dermed etableres det en dobbelteksponeering av de personlige minner om en traumatisk barndom og torturen som fant sted i det samme rommet der barndomsminnene trer frem i erindringen. Som resultat vil minnene om følelsen av å være i Breendonk alltid være forbundet med de grufulle fakta som han kom over i forlengelse av dette besøket, samtidig som det vil være forbundet med lidelser fra hans egen barndom. Dette er et eksempel på en typisk Sebald-erfaring, nemlig at ting som har skjedd, og personer som har levd på bestemte steder, fortsatt er en del av stedet. De ulike tidsnivåene knyttes sammen på et sted, som rommer både personlig og kollektiv lidelse.

Antwerpen Centraal: monumentalbyggenes familielikheter

I *Austerlitz* kommer topografien stadig i forgrunnen og blir ofte viet lange essayistiske passasjer både i form av Austerlitz' og fortellerens monologer. Gjennom samtalene mellom de to kommenterer romanen en rekke moderne, europeiske monumentalbyggverk. Romanen har spesielt mange slike diskusjoner i første del, før fortellingen dreier inn på hovedpersonens livshistorie og søken etter sin egen fortid. Det kommer tidlig frem at han har vært interessert i Europas monumentalarkitektur siden studietiden, og at det fortsatt pågående arbeidet med disse bygningene består i å finne «familielikheter» mellom dem. Hans akademiske metode er altså ikke ulik måten hans å organisere fotografier på. Interessen for arkitekturhistorie synes også å være tilstede hos fortelleren fra før han møter Austerlitz. Ved en anledning bemerker han at Austerlitz' utlegninger er for ham mer engasjerende enn noen lærer har kunnet tilby.

Es ist mir bis heute gegenwärtig, mit welcher Leichtigkeit seine von ihm sogenannten Denkversuche mir eingingen, wenn er über den ihn seit seiner Studienzeit beschäftigenden Baustil der kapitalistischen Ära sich ausbreitete, insbesondere über den Ordnungszwang und den Zug ins Monumentale, der sich manifestierte in Gerichtshöfen und Strafanstalten, in

³³ «Det var ikke slik at jeg samtidig med kvalmen fikk en anelse om hvordan de hadde vært, de såkalte skjerpede forhørene som ble gjennomført på dette stedet omtrent på samme tid som jeg ble født, for først et par år senere leste jeg om den fryktelige fysiske nærheten mellom plageåndene og de plagede hos Jean Améry, om torturen han måtte utholde i Breendonk» (A: 26).

Bahnhofs- und Börsengebäuden, in Opern- und Irrenhäusern und den nach rechtwinkligen Rastern angelegten Siedlungen für die Arbeiterschaft.³⁴ (A: 52)

Austerlitz' interesse for kapitalistisk byggestil innebærer å se på hvordan denne arkitekturens ordenstvang og hang til det monumentale manifesterer seg i de mange av de mest velkjente institusjonene vi omgås med til vanlig, som jernbanestasjoner, festningsverk og biblioteker. Monumentalarkitektur blir slik et ledemotiv, og det er verdt å se nærmere på hvilken rolle denne typen store anlegg får i romanen.

Selv om handlingen i *Austerlitz* foregår på en 30-årsperiode opp til midten av 90-tallet, er det lite av den nye bruksteknologien fra denne tiden som benyttes av karakterene. Austerlitz og fortelleren kommer seg rundt med tog eller ved å spasere, og møtene dem imellom foregår enten ved at begge tilfeldigvis befinner seg på samme sted samtidig, eller ved at den ene tar kontakt per brev. Den gangen de møtes for første gang på jernbanestasjonen i Antwerpen, er de to de eneste i rommet som synes å legge merke til konstruksjonen som omgir dem, og det er slik de kommer i snakk. Fortellerens henvendelse til hovedpersonen i ventehallen innleder en samtale om arkitekturhistorie, en samtale som fortsetter over de neste møtene deres i Antwerpen. De blir sittende i restauranten overfor ventehallen, og Austerlitz nærmest foreleser om tilblivelseshistorien til Antwerpen Centraal. Dette gjør han ved å ta utgangspunkt i landets status som kolonimakt fra utgangen av det 19. århundre:

[A]ls an den Kapitalmärkten und Rohstoffbörsen von Brüssel die schwindelerregsten Geschäfte gemacht wurden und die belgischen Bürger, von grenzenlosem Optimismus beflügelt, glaubten, ihr so lange unter der Fremdherrschaft erniedrigtes, zerteiltes und in sich uneiniges Land stehe nun im Begriff, als eine neue Wirtschaftsgrößmacht sich zu erheben, in jener jetzt weit schon zurückliegenden und doch unser Leben bis heute bestimmende Zeit, war es der persönliche Wunsch des Königs Leopold, unter dessen Patronat sich der anscheinend unaufhaltsame Fortschritt vollzog, die nun auf einmal im Überfluß zu Verfügung stehenden Gelder an die Errichtung öffentlicher Bauwerke zu wenden, die seinem aufstrebenden Staat ein weltweites Renommee verschaffen sollten.³⁵ (A: 17f)

³⁴ «Det står ennå klart for meg hvor lett jeg oppfattet det han kalte sine tankeforsøk, når han la ut om byggestilen i den kapitalistiske æra, som hadde opptatt ham siden studietiden, særlig om ordenstvangen og hangen til det monumentale, som manifesterte seg i rettsbygninger og straffeanstalter, i jernbanestasjoner og børser, i operahus og sinnsykeasyll, og i arbeiderbebyggelsene, som var anlagt i rettvinklede rutemønstre» (A: 32).

³⁵ «[D]a de mest svimlende forretninger ble gjort på kapitalmarkedene og råstoffbørsene i Brussel, og de belgiske borgerne, påskyndet av en grenseløs optimisme, trodde at deres land, som så lenge hadde vært fornedret, oppdelt og splittet innad under fremmed herredømme, nå var i ferd med å heve seg til en ny økonomisk stormakt; på denne tiden, som allerede ligger langt bak oss, men som likevel har vært bestemmende for vårt liv helt opp til i dag, var det et personlig ønske fra kong Leopold, under hvis beskyttelse det tilsynelatende ustoppelige fremskrittet fant sted, å bruke pengene som plutselig stod til disposisjon i overflod, på å reise offentlige byggverk som skulle skaffe hans fremadstrebbende stat et renommé verden over» (A: 11f).

Byggets historiske forutsetning er økonomisk optimisme og kolonimakt. Jernbanestasjonen ble etter Kong Leopolds ønske utstyrt med en kuppel, modellert etter Pantheon i Roma, slik at den av Austerlitz får den symbolske karakteristikken «einer dem Welthandel und Weltverkehr geweihten Kathedrale» (A: 20). Han kan fortelle at konstruksjonen har sine hovedelementer fra italiensk renessanse, men også rommer gjenklanger av det bysantinske og mauriske, og tårnene på utsiden har som sitt eneste formål å gi assosiasjoner til det middelalderske. Austerlitz' blick kan slik spore elementer fra en rekke historiske epoker i jernbanestasjonens arkitektur, samtidig som han sammenstiller bygget med dets arkitektoniske forbilde, Pantheon. Der hvor gudebildene står på sine opphøyde plasser i det gamle romerske tempelet, vitner Antwerpen Centraals utsmykning om det 19. århundrets guddommer (A: 21).

Av alle de kapitalistiske symbolene han leser av sentralstasjonens vegger, står uret øverst i hierarkiet og markerer tidens posisjon som den nye allmakt:

An die zwanzig Meter oberhalb der kreuzförmigen, das Foyer mit den Bahnsteigen verbindenden Treppe, dem einzigen barocken Element in dem gesamten Ensemble, befindet sich genau dort, wo im Pantheon in direkter Verlängerung des Portals das Bildnis des Kaisers zu sehen war, die Uhr.³⁶ (A: 21)

At urskiven har en tilsvarende plassering i jernbanestasjonens kuppelformede hvelv som portrettet av keiseren i sin tid hadde i Pantheon, viser hvordan den moderne lineære tidens herredømme manifesterer seg i denne bygningen. Den er altså ikke bare et resultat av Kong Leopolds udemokratiske beslutning om å bygge en jernbanestasjon som skulle formidle nasjonens storhet til omverdenen, den er samtidig en arkitektonisk representasjon for den moderne tidens allmakt.

Ben Hutchinson tar i sin Sebald-studie utgangspunkt i denne typen tidsbevissthet i Sebalds arkitekturbeskrivelser, som han mener er uttrykk for en dialektisk tidsforståelse. Pessimismen som preger de fleste arkitekturbeskrivende passasjene i verket, gir umiskjennelig uttrykk for en fremskrittiskritikk, og Hutchinson mener denne fremskrittiskritikken må forstås ut fra den dialektiske bevegelsen: Historien kan ikke gå fremover uten at den samtidig i en viss forstand beveger seg bakover (Hutchinson 2009: 5). Frankfurterskolen har en hypotese om at all sivilisasjon også er barbari, alt fremskritt er samtidig regresjon. Bildet minner om Sebalds dobbelteksponeeringsmetafor: Fremskrittet dobbelteksponeeres på barbariet.

Hutchinson har hatt tilgang på Sebalds private bibliotek og lesningen hans er i stor grad preget

³⁶ «Klokken befinner seg omtrent tjue meter over den korsformede trappen som forbinder foajeen med perrongene, det eneste barokke elementet i hele ensemblet, og akkurat der hvor man i Panteon kunne se portrettet av keiseren i direkte forlengelse av portalen» (A: 14).

av denne empiriske kunnskapen om hvilke teoretikere Sebald har lest, og hva han har streket under og kommentert i bøkene. Slik forbinder Hutchinson Sebalds dialektiske historieforståelse tilbake til Frankfurterskolen, der den binære opposisjonen «fremskritt» og «regresjon» til stadighet er streket under i Sebalds eksemplar av *Dialektik der Aufklärung* av Horkheimer og Adorno.

Antwerpen Centraal er det første av flere eksempler hvor romanen inntar et bygningshistorisk perspektiv. Bygningene blir en inngang til å forstå historien fordi historien kommer til uttrykk i dem – de er resultatet av tankesett og ideer fra en tid som allerede ligger langt bak oss, men allikevel er med på å bestemme våre liv i dag. Samtidig er de en del av historien vi deler med våre forgjengere, i og med at de også gikk på disse stedene. Fremstillingen av romkonstruksjonen i Antwerpen Centraal angir tonen for den gjennomgående arkitekturfremstillingen i verket, og blir en slags prototype på bygningsfremstillingens funksjon og hvordan romlig erindring gjør seg gjeldende. Det er et eksempel på hvordan stedene blir brukt til å sette de ulike historiske sjiktene i forbindelse med hverandre, slik vi så at dobbelteksponeeringen også gjorde.

Arkitekturfremstillingen viser også hvordan disse fortidige historiesjiktene blir satt i forbindelse med nåtiden: I sin utlegning om Antwerpen Centraal kommenterer Austerlitz at arkitektens «an sich lachhafte Eklektismus» [...] in der Centraal Station, in ihrem marmornen Treppenfoyer und der Stahl- und Glasüberdachung der Perrons Vergangenheit und Zukunft miteinander verbinden» (A: 20). I konstruksjonen av marmor, stål og glass som danner stasjonsbygningen, settes fortid og nåtid i forbindelse med hverandre. Dette er med på å gjøre Austerlitz' dialektiske forståelse av arkitekturen og historien gjenkjennelig som den vi finner hos Walter Benjamin. For ham er ikke historien som menneskelig praksis en fremskrittets bevegelse, men en *forsinkelsens* bevegelse. Utgangspunktet for denne forsinkelsens bevegelse er erindringen (Andersson 1992: 21f). Andersson bruker bildet fra *Berliner Kindheit* av det forsentkomne barnet («Zu spät gekommen») til å forklare hvorfor tidserfaring for Benjamin ikke lar seg avtegne langs en sammenhengende linje, men er diskontinuerlig. Vår erfaring av verden er erfaring i tid og rom, historisk tid og historisk rom, og begge deler er bestemt av diskontinuitet. Klokkens tid er lineær, mens erfaringens tid er preget av brudd og forsinkelser, slik vi så i dobbelteksponeeringen som erindringsmetafor.

Stjerneformen og det monumentales monstrøsitet

Dagen etter det første møtet på Antwerpen Centraal har Austerlitz og fortelleren avtalt å møtes igjen på vandreterrassen ved elven Schelde, for derfra å spasere gjennom byen. Da de senere på ettermiddagen sitter i en bistro på Hanskemarkedet, gjør Austerlitz i en lang monolog rede for Antwerpens festningshistorie, som for ham avslører hvor utrygge vi egentlig er bak våre storstilte byggeplaner:

Freilich verrieten gerade unsere gewaltigsten Pläne nicht selten am deutlichsten den Grad unserer Verunsicherung. So ließe sich etwa am Festungsbau, für den Antwerpen eines der hervorragendsten Beispiele liefere, gut zeigen, wie wir, um gegen jeden Einbruch der Feindesmächte Vorkehrungen zu treffen, gezwungen seien, in sukzessiven Phasen uns stets weiter mit Schutzwerken zu umgeben, so lange, bis die Idee der nach außen sich verschiebenden konzentrischen Ringe an ihre natürlichen Grenzen stoße.³⁷ (A: 25)

Dette tekstutdraget viser den dialektiske tankegangen Hutchinson peker på: Jo mer mennesket utvikler seg utover, jo mer usikre føler vi oss innvendig (Hutchinson 2009: 100). Akkurat Antwerpen er ifølge Austerlitz det tydeligste eksempelet på denne utviklingen. På tross av all faglitteraturen om festningsanlegg og alle tekniske og logistiske kalkulasjoner utarbeidet av krigsarkitekter hadde man feilet i å innse at jo lenger utover man flyttet festningens grenser, desto sterkere fiender ville man tiltrekke seg. Den foretrukne formen på festningsanleggene ble i løpet av det 18. århundret det stjerneformede mønsteret, som Austerlitz omtaler som et «Emblem der absoluten Gewalt» (A: 27). Beleiringen av Antwerpen i 1832 er for ham det åpenbare bevis på befestnings- og beleiringsvesenets vanvidd, og det er ubegripelig for ham at den eneste lærdommen denne fiaskoen førte til, var at man måtte utvide festningens grenser ytterligere.

Slik Anne Fuchs påpeker i sin studie fra 2004, stiller Sebald med Austerlitz' utlegning om festningshistorien opp et negativ motbilde til den europeiske opplysningstradisjonen. Hovedpersonens tolkning av festningshistorien driver frem et grunnleggende motsetningsforhold mellom «der vermeintlich manifesten Rationalität der europäischen Denktradition einerseits und einer nicht-rationalen Abwehrsbewegung als deren eigentlichen Motor andererseits» (Fuchs 2004: 50). Også Hutchinson påpeker at festningens

³⁷ «Det var riktignok ikke sjelden at nettopp våre mest storstilte planer tydeligst avslørte hvor utrygge vi var. Når det for eksempel gjaldt festningsanlegg, som Antwerpen gav et av de mest fremragende eksempler på, var det således lett å vise hvordan vi var tvunget til å omgi oss med forsvarsverk som hele tiden ble utvidet i suksessive faser for å treffe forholdsregler mot ethvert angrep fra fiendtlige makter, helt til ideen om de konsentriske ringene som forskyver seg utover, støtte mot sine naturlige grenser» (A: 16).

utviklingshistorie kan leses som metafor på opplysningstidens fremskrittsoptimisme (Hutchinson 2009: 102). Stephan Seitz viser til Sebalds tekster generelt når han hevder at de inneholder en dobbel fremgangsmåte for historiekritikk, som tar utgangspunkt i et grunnleggende skifte fra menneskelig fornuft til ufornuft (Seitz 2011: 84). I *Austerlitz* blir denne bevegelsen artikulert av hovedpersonen nettopp i foredraget om Breendonk, når han sier at menneskene er tilbøyelige til å drive sine foretak langt ut over enhver fornuftig grense (A: 31).

Den nytteløse utviklingen av forsvarsverket i Antwerpen når et toppunkt med byggingen av festningen Breendonk. Den blir reist like før første verdenskrig bryter ut, som siste ledd i den lange kjeden av festningsanlegg. Den viser seg å være helt ubrukelig som forsvar i krigen og fremstår dermed som kulminasjonen av bevegelsen fra menneskelig fornuft til ufornuft. Austerlitz setter dette i direkte sammenheng med byggverkernes størrelse:

Man müßte einmal [...] einen Katalog unserer Bauwerke erstellen, in dem sie ihrer Größe nach verzeichnet wären, dann würde man sogleich begreifen, daß die *unter* dem Normalmaß der domestischen Architektur rangierenden Bauten es sind –, die Feldhütte, die Eremitage, das Häuschen des Schleusenwärters, der Aussichtspavillon, die Kindervilla im Garten –, die wenigstens einen Abglanz des Friedens uns versprechen, wohingegen von einem Riesengebäude wie beispielsweise dem Brüsseler Justizpalast auf dem ehemaligen Galgenberg niemand, der bei rechten Sinnen sei, behaupten könne, daß er ihm gefalle. [...] denn irgendwo wüßten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen.³⁸ (A: 31f)

Her beskrives monumentalarkitekturen som noe overdimensjonert, nærmest monstrøst. Noe som er vokst ut av proporsjoner, til en unaturlig størrelse, og blitt umulig å forholde seg til. Det monstrøse blir enda tydeligere i en påfølgende beskrivelse av festningsverkets «krepplignende» form, som fortelleren bemerker seg når han i forlengelse av Austerlitz' utlegninger drar til Breendonk allerede dagen etter. Der finner han ut at stjerneformen Austerlitz har beskrevet som typisk for festningsanleggene i Antwerpen, er erstattet med «eine niedrige, an den Außenflanken überall abgegrundete, auf eine grauenvolle Weise bucklig und verbacken wirkende Masse Beton» (A: 33). Videre tillegges festningen dyriske trekk idet han snakker om dens «rygg», «lemmer», «klør», «øyne» og «bakkropp» og sammenligner den

³⁸ «Man skulle en gang [...] lage en katalog over byggverkene våre, hvor de ble oppført etter størrelse, da ville man straks begripe at det var de byggene som rangerte *under* normalmålet for husarkitekturen [...] som i det minste lovet oss en avglans av fred, mens derimot ingen som var ved sine fulle fem, kunne påstå at han likte en kjempebygning som for eksempel justispalasset i Brussel. Man falt i beste fall i undring over det, og denne undringen var allerede forstadiet til forferdelsen, for et eller annet sted i oss visste vi naturligvis at de byggverkene som var vokst ut i det overdimensjonerte, allerede kastet skyggen av sin egen ødeleggelse foran seg og fra begynnelsen av var konsipert med henblikk på sin senere tilstedeværelse som ruiner» (A: 19f).

med en strandet hval. Det synes ham utenkelig at denne «monolithische Ausgeburt der Häßlichkeit und der blinden Gewalt» kan være et produkt av den menneskelige sivilisasjon.

Monumentalarkitekturen omtales i sitatet som «konsipert med henblikk på sin fremtid som ruiner», noe som gjør fremskrittiskritikken i denne passasjen eksplisitt. Som eksempel på et slikt overdimensjonert bygg som kaster skyggen av sin egen ødeleggelse fremfor seg, nevner Austerlitz justispalasset i Brussel, som nettopp blir stedet for det neste tilfeldige møtet mellom fortelleren og Austerlitz. Også denne konstruksjonen omtales som en arkitektonisk monstrøsitet (A:47), og byggingen av den skal i likhet med Breendonk være et resultat av forhastede beslutninger. Som en konsekvens av dette finnes det angivelig trapper og korridorer som ikke fører noen steder, og rom uten dører, som ingen noen sinne kan tre inn i, «und denen ummauerte Leere das innerste Geheimnis sei aller sanktionierten Gewalt» (A: 47). På jakt etter et rom som skal inneholde en labyrint brukt i frimurerseremonier, har Austerlitz vandret opp og ned i bygget i det han med henblikk på voldsomme naturfenomener kaller «steinerne Gebirge» og «Säulenwälder», uten å få hjelp av et eneste menneske. Den syv hundre tusen kubikkmeter store bygningen og dens igjenmurte tomhet representerer for Austerlitz den sanksjonerte maktens innerste hemmelighet.

Justispalasset kan dermed anses som del av den samme bevegelsen fra fornuft til ufornuft som starter med festningsverkene. All monumentalarkitekturen Austerlitz besøker eller beskriver i løpet av romanen er en del av denne bevegelsen i kraft av at de alle etter hans forståelse er «overdimensjonerte» og preget av en «ordenstvang». Stjerneformen dukker opp igjen da Austerlitz reiser til Terezín, stedet for arbeidsleiren Theresienstadt. Ghettoen ble reist innenfor murene til en stjerneformet festning fra 1700-tallet. Da han nærmer seg festningen, opplever han imidlertid at anleggets fremtreden ikke svarer til forventningene hans.

Die Vorstellung, die ich im Kopf hatte, war von einer gewaltigen Anlage, die sich hoch über die gesamte Umgegend erhebt, aber Terezín duckt sich, ganz im Gegenteil, so tief in die feuchten Niederungen am Zusammenfluß der Eger mit der Elbe hinein, daß, wie ich später gelesen habe, weder von den Hügeln um Leitmeritz noch aus unmittelbarer Nähe mehr von der Stadt zu sehen ist als der Brauereischorstein und der Kirchturm.³⁹ (A: 272)

I stedet for et dominerende anlegg som hever seg høyt over sitt grunnsnitt, slik han hadde forestilt seg, møter Austerlitz en nedsunket konstruksjon man ikke kan se mer av fra byen enn

³⁹ «I hodet hadde jeg forestillingen om et ruvende anlegg som hevet seg høyt over alle omgivelsene, men Terezín ligger tvert imot så lavt i det fuktige lavlandet der Ohre flyter sammen med Elben, at man ikke ser mer av byen enn bryggeriskorsteinen og kirketårnet, verkene fra åsene rundt Leitmeritz eller i den umiddelbare nærhet, har jeg senere lest» (A: 156f).

bryggeriskorsteinen og kirketårnet. Denne skuffelsen minner om fortellerens besøk på Breendonk:

In meinem Kopf hatte ich von dem gestrigen Gespräch noch das Bild einer sternförmigen Bastion mit hoch über einem exakten geometrischen Grundriß aufragenden Mauern, aber was ich jetzt vor mich hatte, das war eine niedrige, an den Außenflanken überall abgegründete, auf eine grauenvolle Weise bucklig und verbacken wirkende Masse Beton.⁴⁰ (A: 33)

Det er i Theresienstadt at Austerlitz for første gang blir konfrontert med omstendighetene rundt andre verdenskrig. Inntil dette punkt har han unngått å lese aviser, kun hørt på radio til bestemte tider og på andre måter handlet etter strenge forholdsregler for å unngå dette kapittelet av historien. Disse første eksplisitte inntrykkene av forfølgelsens historie fører med seg innsikten om at den bygningshistorien han hittil har studert, tegner opp retningen til den menneskelige katastrofen som Theresienstadt er et av åstedene for (A: 205). Til fortelleren sier han også at hver gang han tenker tilbake på besøket i Theresienstadt, er det den stjerneformede festningen avbildet på en grunnplan i museet som først trer frem i erindringen. Denne modellen av en verden ordnet etter fornuftens prinsipp ned til hver minste detalj, kommer for Austerlitz til å representere stedet for den moderne tids grusomste handlinger. Gjennom dette blir Theresienstadt den konstruksjonen som de andre festningsanleggene graviterer mot.

Rom som utsletter eller bevarer erindring

Det er ikke bare byggverkernes helhet som blir viktige i romanen, også enkelte rom er verdt å merke seg i erindringssammenheng. I huset til James Mallord Ashman, som Austerlitz og Hilary besøker på en av sine utflukter, finnes et gammelt biljardrom som tilhørte en stamfar av Ashman. Dette rommet har stått ubrukt siden 1813, og alle stamfarens gjenstander står på nøyaktig samme sted som hundreogfemti år tidligere. Austerlitz beskriver rommet som «avsondret fra omgivelsene»:

So abgesondert, sagte Austerlitz, sei dieser Raum von dem Rest des Hauses offenbar stets gewesen, daß sich im Verlauf von eineinhalb Jahrhunderten kaum eine hauchdünne Staubschicht habe ablagern können auf den Gesimsen, auf den schwarzweißquadrierten Steinfliesen und dem grüngespannten, einem separaten Universum gleichenden Tuch. Es war, als sei hier die Zeit, die

⁴⁰ «Fra gårdsdagens samtale hadde jeg ennå i hodet bildet av en stjerneformet bastion med murer som raget høyt opp over et eksakt geometrisk grunnriss, men det jeg hadde foran meg nå, var en lav betongmasse som var avrundet overalt ved ytterflankene og som virket uformelig og misdannet på en gruffull måte» (A: 20f).

sonst doch unwiederruflich verrinnt, stehengeblieben, als lägen die Jahre, die wir hinter uns gebracht haben, noch in der Zukunft.⁴¹ (A: 157-160)

Avsondringen fra omverdenen og tidens bevegelser gir dette rommet fellestrekk med Ladies Waiting Room i Liverpool Street Station, som også lenge hadde stått ubrukt. Austerlitz' entré i den avskjermede stasjonshallen skildres som en skuespillers entré på en scene, der tiden plutselig opphører (A: 197). I Ashmans biljardrom omtales overflaten på biljardbordet som noe lignende et separat univers, og dets langvarige avskjerming fra tidens strøm gir det karakter av et bevart stykke fortid.

Stephan Seitz mener denne typen romfremstilling i *Austerlitz*, der spor etter fortiden er ivaretatt i rommet, lar oss snakke om en romlig arkeologi hos Sebald. «Räume lassen sich in Sebalds Texten deswegen danach charakterisieren, ob sie, indem sie ihre historische Gestalt über die Zeit bewahren, ebendiese Zeit als gegenwärtige Vergangenheit konserviert haben, oder ob sie als Verkörperung einer zerstörerischen Gegenwart Vergangenheit auslöschen» (Seitz 2011: 129). Han mener vi finner motstykket til Ladies Waiting Room og biljardrommet på Iver Grove i etterkrigstidens nybygg og moderne arkitekturs funksjonelle bygg: «In ihnen verkörpert sich die Auslöschung der Vergangenheit, die durch Abriss und Überbauung alle Spuren vorhergehender Geschichte zerstört» (Ibid: 130). Seitz nevner det nye nasjonalbiblioteket i Paris som eksempel på et slikt bygg. *Bibliothèque Nationale* beskrives av bibliotekaren Lemoine som «quasi die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit» (A: 404). Nybygget på Quai François Mauriac blir fremstilt som overdrevent stort og forvirrende for de besøkende. Austerlitz påpeker at de fire tårnene på biblioteksbygningen består av stort sett tomme rom bak lukkede persiener (A: 395). Dette gir assosiasjoner til justispalasset i Brussel, som også blir beskrevet som «tomme rom omgitt av murer» og en «arkitektonisk monstrøsitet» (A: 47).

I denne forbindelse er det interessant å se nærmere på Wilson-stasjonen, stedet for Austerlitz' avreise fra Praha. Planen hans er å rekonstruere reisen han tok som fireåring, og etter møtet med Vêra og besøket i Terezín gjør han seg klar til å starte togreisen fra sentralbanestasjonen på Wilsonova. I likhet med Breendonk og Terezín viser denne arkitektoniske konstruksjonen seg å ikke svare til Austerlitz' forventninger. Den gamle

⁴¹ «Så avsondret, sa Austerlitz, hadde dette rommet åpenbart alltid vært fra resten av huset, at knapt et flortynt støvlag hadde kunnet legge seg på gesimsene, på de firkantede, svarte stenflisene og på det grønne, strammede kledet som lignet et eget separat univers. Det var som om tiden, som jo renner ugjenkallelig bort, hadde stått stille her, som om årene vi hadde lagt bak oss, fremdeles lå i fremtiden» (A: 91-94).

Wilson-stasjonen fra 1919 har gjennomgått en ombyggingsprosess som gjør det umulig for Austerlitz å orientere seg der, men ved å spørre om veien finner han omsider frem til den gamle delen av stasjonen. Også den gamle, kuppelhelvede delen som opprinnelig er utført i jugendstil, viser seg å være halvveis skåret bort av de nye elementene og omgitt av stygge glassfasader og påbygg av betong (A: 314). På samme måte som justispalasset i Brussel beskrives jernbanestasjonen som en labyrint der Austerlitz vandrer opp og ned trappene uten å klare å orientere seg.

Mens han venter på toget, forsøker han å tenke seg tilbake til den dagen han satt på morens arm og kikket opp i kuppelen i taket mens de ventet på barnetransporten. Men minnene han håpet å få tilbake ved å besøke dette konkrete stedet, uteblir:

[W]eder Agáta, noch Věra, noch ich selber kamen aus der Vergangenheit hervor. Manchmal schien es, als ob sich die Schleier teilen wollten; glaubte ich, für den Bruchteil vielleicht einer Sekunde, die Schulter Agátas zu spüren oder die Titelzeichnung des Chaplin-Heftchens zu sehen, das Věra mir gekauft hatte für die Reise, doch sowie ich eines dieser Fragmente festhalten oder, wenn man so sagen kann, schärfer einstellen wollte, verschwand es in der über mir sich drehenden Leere.⁴² (A: 316)

I motsetning til Ladies Waiting Room og biljardrommet på Iver Grove, som hadde stått uforandret i lang tid, har ikke stasjonshallen på Wilsonova beholdt sin opprinnelige konstruksjon. Den er renoveret og delvis ombygd, og nybyggets inngripen i fortidens konstruksjon synes å danne et tomrom som hindrer Austerlitz i å vekke de erindringsbildene han fikk i den lenge ubrukte hallen i Liverpool Street Station.

Det er først når toget kjører ut fra stasjonen, og han betrakter bygningen gjennom togvinduet, at minnene kommer tilbake til ham:

Desto mehr erstaunte, ja, sagte Austerlitz, erschreckte es mich, daß mir wenig später, als ich unmittelbar vor der Abfahrt des Zuges um sieben Uhr dreizehn aus dem Gangfenster meines Waggons blickte, in vollkommener, auch nicht den geringsten Zweifel zulassender Evidenz aufging, daß ich das aus Dreiecken, Kreisbögen, waag- und senkrechten Linien und Diagonalen sich zusammenfügende Muster der Glas- und Stahlüberdachung der Bahnsteige schon einmal im *gleichen Halblicht* gesehen hatte, und wie der Zug nachher *unendlich langsam* aus dem Bahnhof hinausrollte, durch einen Korridor zwischen den Rückseiten mehrstöckiger Wohnhäuser in den schwarzen, die Neustadt unterquerenden Tunnel hinein und dann mit gleichmäßigem Klopfen über die Moldau, da war es mir wirklich, sagte Austerlitz, als sei die Zeit stillgestanden seit dem Tag meiner ersten Abreise aus Prag.⁴³ (A: 317f – mine uthevinger)

⁴² «Men verken Agáta eller Věra eller jeg selv kom frem fra fortiden. Noen ganger virket det som om slørene skulle til å dele seg; i en brøkdelen av et sekund, kanskje, mente jeg å kjenne skulderen til Agáta, eller å se tegningen på forsiden av det lille Chaplin-heftet som Věra hadde kjøpt til meg for å ha på reisen, men så snart jeg ville fastholde et av disse fragmentene, eller stille det skarpere, om man så kan si, forsvant det i tomrommet som snurret rundt over meg» (A: 182f).

⁴³ «Desto mer forbauset, ja forskrekket ble jeg, sa Austerlitz, da jeg litt senere så ut av gangvinduet i vognen min rett før avgang klokken 7.13, og det gikk opp for meg med en fullkommen evidens som ikke tillot den minste tvil,

Igjen får Austerlitz følelsen av at tiden har stått stille på et sted, men dette skjer først idet toget kjører «uendelig langsomt» ut fra perrongen og han i et kort øyeblikk, han angir nøyaktig klokkeslett for det, ser kuppelen fra utsiden under samme lysforhold som i 1939. Hvis vi ser denne passasjen i sammenheng med den tidsforståelsen som allerede er diskutert i denne oppgaven, er det ting ved Austerlitz' tidsforståelse som kan kaste lys over denne passasjen. I et resonnement om reglene for «fortidens gjenkomst» sier han at kontakten mellom de levende og de døde verdener er avhengig av «bestimmten Lichtverhältnissen und atmosphärischen Bedingungen» (A: 269). I forrige kapittel ble det også påvist en gjennomgående sammenheng mellom langsomme bevegelser, ofte formulert i teksten som «unendlich langsam», og opptredener av fantomer. I denne scenen er det ingen fantomer i form av menneskelige skikkelser som viser seg, men det står likevel tydelig for Austerlitz at fortiden her kommer tilbake til ham «som om tiden har stått stille».

Stasjonen på Wilsonova viser dermed tydelig distinksjonen mellom rom som konserverer fortiden og rom som utsletter den. Det nye, dominerende påbygget på stasjonen blokkerer minnene fra Austerlitz' første besøk i den en gang kuppelformede ventehallen som nå er skåret i to av en betongvegg. Men idet han får se kuppelen fra utsiden under samme lysforhold som mange år tilbake, fremstår fortiden igjen som bevart på dette stedet.

I sine utlegninger om arkitektur setter Austerlitz et skille mellom bygninger som befinner seg over og under normalstørrelsen til et bolighus, mellom fredelige og fiendtlige konstruksjoner (A: 31). Metoden i hans arkitekturhistoriske arbeid går ut på å finne «familielikheter» mellom monumentalbyggverk. Det er nærliggende å trekke en parallell til Wittgensteins begrep om *Familienähnlichkeiten*, som betegner en serie av lignende trekk mellom fenomener, der ingen av kjennetegnene er felles for alle. Wittgenstein fremstår som relevant i denne sammenhengen ikke minst fordi han nevnes eksplisitt i romanen, både som referanse i teksten og som fotografisk avbildning. Austerlitz' fremgangsmåte i jakten på familielikheter kommer til uttrykk i en scene fra leiligheten hans i London, der han har et bord fullt av fotografier som han ordner på ulike måter for å finne nye sammenhenger mellom dem. Denne metoden kan overføres på Sebalds poetiske fremgangsmåte, som han selv i et foredrag har sammenlignet med kunstneren Jan Peter von Tripps kobberstikk. Von Tripp er også avbildet fotografisk i romanen, og fotografiet av ham er plassert på samme side som

at jeg hadde sett mønsteret i glass- og ståltaket over perrongen, som var sammensatt av trekantede, runde buer, vannrette og loddrette linjer og diagonaler, en gang tidligere, i det samme halvlyset, og da toget etterpå rullet uendelig langsomt ut av stasjonen, gjennom en korridor mellom baksidene av fleretasjers blokker og inn i den svarte tunnelen som går på tvers under Nybyen, og deretter med ensformig banking over Vltava, da var det virkelig som om tiden hadde stått stille siden den dagen jeg reiste fra Praha for første gang» (A: 183).

fotografiet av Wittgenstein.

Et annet viktig bilde på forfatterens skrivemåte er dobbelteksponeringen. Den gjør seg gjeldende i begynnelsen av romanen, der den demonstrerer hukommelsens upålitelighet og blir en metafor for erindringsprosessen. Som erindringsmetafor viser den at erindringen er ikke-lineær. Som narrativ strategi bidrar dobbelteksponeringen til å gi fortellingen ikke-lineære effekter, på tross av narrativets lineære forutsetning. Når nokturamaet i dyrehagen, Antwerpen Centraal og puben med de drikkende arbeiderne på Great Eastern Hotel danner et bilde som står utenfor kronologien, blir resultatet av dette en konstellasjon av lignende art som vi finner i Walter Benjamins filosofi samt hans dialektiske bilder i *Passagen-Werk*. Dobbelteksponeringsmetaforen danner en sammenheng mellom Austerlitz' fortellemåte, Sebalds skrivemetode og verkets tematisering av erindring.

IV. Samleren og arkivet

De siste møtene før fortelleren og Austerlitz mister kontakten i 20 år, finner sted i Austerlitz' arbeidsværelse i Bloomsbury. «Ein, zwei Stunden bin ich dann gesessen in seinem engen Büro, das einem Bücher- und Papiermagazin glich und in dem zwischen den Fußboden und vor den überfachteten Regalen sich stapelnden Konvoluten kaum Platz gewesen ist für ihn selber» (A: 51). På samme side vises et fotografi av et lite arbeidsrom som ser mer ut som et arkivrom enn et kontor. Idet samtalen dreier seg fra generelle diskusjoner om arkitektur til prosjektet Austerlitz jobber med, får fortelleren de første hintene til Austerlitz' sjeloliv. Austerlitz er en samler, en som registrerer, ordner og arkiverer. Målet for kartleggingen er ubestemmelig (han har for lengst gitt opp ambisjonen om å produsere en doktorgrad), og besettelsen av jernbaner og monumentale bygg gir inntrykk av å handle mer om hans følelsesliv enn å være uttrykk for en akademisk interesse. Man kan merke seg plasseringen av Austerlitz' kontor. Bloomsbury er området der *British Museum* befinner seg, et av Europas mest kjente samlinger av kunst og kultur. At hovedpersonen arbeider på prosjektet sitt i dette området, får en ekstra betydningsdimensjon med tanke på det gjennomgående fokuset både på museer som monumentalarkitektur og samlingen og arkivet som fenomen.

Austerlitz' erindringsprosjekt kan deles inn i tre: Jakten på egen identitet, som kan sies å starte i det øyeblikk han får vite sitt virkelige navn. Deretter jakten på sporene etter moren, som ble sendt til Theresienstadt like etter han selv ble sendt til Storbritannia. Og til slutt retter jakten seg mot spor etter faren, som fører ham til Paris, der faren skal ha hatt sin siste adresse før han forsvant. Arkivet spiller således en avgjørende rolle i alle tre instansene av Austerlitz' søken. Alt han vet om fortiden sin, er basert på eksterne kilder. Den viktigste kilden i så måte er hans gamle barnepike Vêra, hvis fortellinger om Austerlitz' foreldre fyller lange passasjer i romanen. Mangelen på egen erindring gjør at han må støtte seg fullstendig på eksterne kilder i jakten på sin egen identitet. Derfor står arkivet og dets teknologier ikke bare sentralt i hans akademiske undersøkelser, arkivets premisser er også avgjørende for hans erindringsprosjekt.

Arkivet har en sentral plass i Sebalds forfatterskap generelt og, som vi skal se her, *Austerlitz* spesielt. Handlingen i bøkene hans foregår ofte i og rundt steder som har med arkiver å gjøre, og dette gjør seg i høyeste grad gjeldende i *Austerlitz*. Både hovedpersonen og fortelleren tilbringer oppsiktsvekkende mye tid i museer, biblioteker, dyrehager og andre steder som samler, oppbevarer og organiserer informasjon eller objekter. Mange av karakterene i Sebalds bøker har en påtagelig fascinasjon for tabeller, dagbøker, aviser, brev,

fotografier og andre informasjonskilder, kort sagt arkivmateriale og arkivteknologier. Parallelt med karakteren Austerlitz' erindringsprosjekt gjør dette arkivet til en viktig del av Sebalds romanprosjekt.

«Arkivet» er her å forstå i bredere forstand enn bare å omfatte statsarkivet. J. J. Long viser i *W. G. Sebald – Image, Archive, Modernity* (2007) hvordan Jaques Derrida leverer et arkivbegrep som omfatter all form for samling, og som dermed kan brukes produktivt i analysen av kunst og litteratur: «If the archive is defined not by immediate etatist functionality but by the principles of unification, identification, classification and gathering, then clearly museums, libraries, and all kinds of collection fall within its purview» (Long 2007: 12).

Konsignering og samling: to ulike minnestrukturer

I Jaques Derridas *Dem Archiv Verschieben* er det to hovedspor:⁴⁴ Det ene følger den psykoanalytiske tilnærmingen til arkivet, mens det andre tar for seg arkivet som institusjon, dets lagringsmedia og materialitet, og alt hva det innebærer av muligheter og begrensninger. Her vil det bare fokuseres på det sistnevnte. Derrida spør seg hvem som styrer arkivets autoritet, et spørsmål det siste århundrets krig og maktmisbruk har gjort påtrengende. Han mener arkivet for ofte blir redusert til nøytrale erfaringer og «opprinnelig» kunnskap og informasjon, når det etter hans syn alltid er underlagt en autoritet, som oftest statlig.

Arkivet innebærer alltid en romliggjøring av informasjonen og må tilhøre et konkret sted. Arkivet må derfor ha det som Derrida kaller «arkontene», de som vokter og distribuerer arkivet. Arkontene vokter ikke bare arkivet fysisk, de innehar også makten til å tolke det (Derrida 1997: 11). Men den arkontiske funksjonen krever ikke bare en topologi og en nomologi, altså et sted og en lov, den må også ha en funksjon som forener, identifiserer og innordner informasjonen i arkivet (Ibid: 12). Denne funksjonen kaller Derrida *konsignering*, ikke bare i betydningen henvisning til et sted, men også som «Versammeln der Zeichen»: «Die *Konsignation* strebt an, ein einziges Korpus zu einem System oder zu einer Synchronie zusammenzufügen, in dem alle Elemente die Einheit einer idealen Konfiguration bilden» (Ibid: 13). Konsignering vil ikke enkelt si å samle informasjon, men å samle den på en måte som gjør den til en homogen helhet. Arkivet skal ikke inneholde noen form for spaltning eller utskillelse, all betydning skal sammenføres slik at den harmonerer (Ibid). Informasjonen blir «tilordnet» en gruppe, eller «henvist» en plass i en homogen helhet. Dette er de store,

⁴⁴ Jeg har benyttet meg av en tysk oversettelse, da den inneholder tekst som er utelatt i den engelske oversettelsen.

offentlige arkivenes måte å samle informasjon på.

Walter Benjamin gjør hyppigst bruk av biblioteket som eksempel på samling, og i *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* (1931) er det biblioteket som er utgangspunktet for hans forsøk på å gi et innblikk i samlerens vesen og anliggende. Han forsikrer om at dette valget er tilfeldig, at han kunne brukt en hvilken som helst samling som eksempel (Benjamin 1980: 388). Arbeidet som teksten tar utgangspunkt i, å pakke ut sin samling etter lengre tids avstand fra den, er et erindringsarbeid. Man pakker ut ting som har vært glemt, men som vekker minner når de på nytt ser dagens lys. Samlerlidenskapen grenser mot erindringens kaos, slik enhver lidenskap grenser mot kaos (Ibid).

Samleren er en skjebnetyder, ifølge Benjamin. En tingenes fysiognomiker som vet alt om deres alder, håndverk, tidligere eiere; han besjeler dem og føler et viktigere eierskap til tingene sine enn andre mennesker som ikke er samlere. «Man hat nur einen Sammler zu beobachten, wie er die Gegenstände seiner Vitrine handhabt. Kaum hält er sie in Händen, so scheint er inspiriert durch sie hindurch, in ihre Ferne zu schauen» (Ibid: 389). Å skue inn i tingenes fjernhet, vil si å erkjenne deres særegenhet, skriver Andersson: «Denne fjernheten er motstykket til samtidens tendens til "å bringe tingene romlig og menneskelig nærmere"» (1992: 65). Det er denne fjernheten som ifølge Benjamins essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* forsvinner ved masseprodusering av kunstverk.

I sitt private bibliotek skal Benjamin ha organisert bøkene sine på en merkverdig måte, ved å plassere de store verkene som betød mest for ham side om side med «helt perifere ting». Gitte Broeng Kristensen foreslår at han med denne metoden forsøkte å motarbeide «hyllenes lineære orden» for å bevare spenningen han forbandt med utpakkingen (Broeng Kristensen 1997: 70). Hun trekker frem passasjen i *Ich packe meine Bibliothek aus* der Benjamin sammenligner sine mer vilkårlige bokinnkjøp med prinsen fra *Tusen og en natt*, som kjøper en slavinne for å gi henne friheten: «Für den Büchersammler ist nämlich die wahre Freiheit aller Bücher irgendwo auf seinen Regalen» (Benjamin 1980: 393).

Hans sammenligning med prinsen viser, at han ser noget heltemodigt i sin gerning: At han redder de «trælbundne» bøger fra glemsel. [...] Der kommer hele tiden nye bøger til på markedet, som fortrænger de gamle, som ingen længere fatter interesse for, men en samler som Benjamin holder forbindelsen ved lige til fortiden via fragmenterne af den, som han aktualiserer i sin samling. (Broeng Kristensen 1997: 70f)

Samleren *aktualiserer*, han *bryter den lineære orden*. Benjamins syn på samlerens arbeid synes å stå i klar sammenheng med hans historieforståelse. Samlerens blikk for tingene står i motsetning til historismens blikk, «det blikk som vil levendegjøre fortiden

ved å legge dens «kjede av begivenheter» inn i et sammenhengende, fremadskridende mønster» (Andersson 2001: 15). I det moderne samfunn får den typen samling som Benjamin snakker om status som idiosynkratiske samlinger. Nøye sammensatte, personlige samlinger der hvert objekt får finne sin plass i en oversiktlig helhet, blir erstattet med overdimensjonerte, depersonaliserte arkiver som er umulig å orientere seg i etter den private samlers logikk.

I *Austerlitz* finnes det en privat, naturvitenskapelig samling på Andromeda Lodge, landstedet til Austerlitz' barndomsvenn Gerard sin familie. Dette stedet representerer den private samlingen som er blitt en sjeldenhet i moderne tider, og inneholder samleobjekter i nesten hvert rom. Utallige utstoppede fugler av forskjellig art, oppbevart i grønne pappesker, skuffer fulle av papegøyeegg, herbarier fulle av planter, samlinger av muslinger, mineraler, biller, sommerfugler osv samt en koloni levende kakaduer (A: 126). Alt er personlig innsamlet og bragt hit av Gerald's oldefar eller tippoldefar, og objektene har personlig verdi for familien. Den utstoppede papegøyen Jaco er et eksempel på hvordan herkomst, livshistorie og særegenheter blir husket og ivaretatt gjennom samlingen. Gerard tar den ofte frem fra pappesken og forteller om dens liv som tillitsfull og lærenem familiepapegøye, som iblant begynte å gnage istykker møbler hvis man ikke ga den nok nøtter (A: 125).

Det er to ulike minnestrukturer som ligger til grunn for Derridas konsigneringsbegrep og Benjamins samlebegrep. Arkivet har en sekundær erindringsform. Det får sin autoritet og troverdighet gjennom måten det kombinerer struktur og funksjon på, og dets form er forutsetningen for dets evne til å binde sammen, identifisere og klassifisere minner. Arkivets konsigeringsteknikk kan aldri resultere i den levende erindringen (Derrida 1997: 25). Det er to grunner til dette. For det første kan ikke informasjon fra arkivet tjene som det levende minnet. De kan kun tre i stedet for den spontane erindringen, som en erstatning. De er dermed å klassifisere dem som det Marcel Proust kaller *mémoire volontaire*, frivillig minne.

Proust skiller mellom frivillig og ufrivillig minne (*mémoire involontaire*), der den innsikten man oppnår gjennom frivillig minne er lite tilfredsstillende sammenlignet med den dypere innsikten det ufrivillige minnet gir, det som hos ham oppstår av sanseintrykk som for eksempel lukt eller smak. For det andre er arkivet bestemt av den arkontiske makten, som klassifiserer og homogeniserer tingene (Derrida 1997: 12f). Konsigneringsbegrepet lærer oss at arkivet gjør det samme med informasjonen som den målrettede, homogene tiden gjør med hendelsene: «Den homogene, kontinuerlige tid er en likhetens tid. Tidsrekkens momenter er bestemt av den likhet som er tidens målestokk. De enkelte momenter blir gjenstand for en hukommelse som kan plassere dem ut fra likhetens målestokk» (Andersson 1992: 80).

Derridas konsigneringsbegrep har lært oss at arkivet gjør akkurat dette. Dette står i motsetning

til den lille samlerens arbeidsmetode. Benjamins måte å ordne bøkene i sin samling på er heterogen og diskontinuerlig, den tar vare på samleobjektenees særegenhet i stedet for å henvise dem en homogen orden. Den lille samlerens gjensyn med sine samleobjekter, som i utpakkingen av biblioteket, er et minnearbeid som fremkaller *mémoire involontaire*, levende erindring.

Det forekommer flere tilfeller av det vi med Prousts begreper kan kalle *mémoire involontaire* i *Austerlitz*. Våren 1993, på bedringens vei etter sammenbruddet som førte ham på nattevandringene til Liverpool Street Station, får Austerlitz ny, avgjørende informasjon angående identiteten sin. Dette skjer i et antikvariat som Austerlitz har for vane å besøke på jakt etter arkitektoniske gravyrer (A: 207). Radioen står på i lokalet, og Austerlitz hører to kvinner snakke om hvordan de som barn ble sendt med spesialtransport til England i 1939. Kvinnene beskriver hvordan de reiste gjennom Tyskland og Holland, hvor de kunne se vindmøller gjennom togvinduene, før de til slutt seilte over Nordsjøen med skipet PRAGUE.

[Dann] wußte ich, jenseits jeden Zweifels, daß diese Erinnerungsbruchstücke auch in mein eigenes Leben gehörten. [...] Ich sah mich nur warten, an einem Kai, in einer langen Zweierreihe von Kindern, von denen die meisten Rucksäcke trugen oder Tornisten. Ich sah wieder die mächtigen Quader zu meinen Füßen, den Glimmer im Stein, das graubraune Wasser im Hafenbecken, die schräg aufwärts laufenden Taue und Ankerketten, den mehr als haushohen Bug des Schiffes, die Möwen, die wild kreischend über unseren Köpfen herumflatterten, die durch die Wolken brechenden Sonnenstrahlen.⁴⁵ (A: 208)

Kvinnenes fortelling utløser Austerlitz' egen erindring, og han husker plutselig et mangfold av detaljer fra sin egen reise. At navnet «Prague» blir uttalt, gjør ham overbevist om at det er der han må fortsette letingen sin. Et annet eksempel forekommer da Austerlitz er på vei til huset han bodde i som liten, som han har fått adressen til fra Prahas statsarkiv. Idet han går oppover bakken mot huset, er det som om erindringen åpner seg for ham, «nicht durch die Anstrengung des Nachdenkens, sondern durch meine so lange betäubt gewesen und jetzt wiederwachenden Sinne» (A: 220).

Som Long påpeker, er forekomsten av *mémoire involontaire* for liten og for svak til å strekke til i Austerlitz' erindringsprosjekt, og dette fører til hans stadige tilbakevending til arkivet (Long 2011: 158). Etter min mening finner vi det tydeligste eksempelet på dette når Austerlitz har flyttet til Paris for å lete etter faren, som hadde sin siste adresse i rue Barrault.

⁴⁵ «[Da] visste jeg, hinsides enhver tvil, at disse erindringsbrokkene var en del av mitt eget liv også. [...] Jeg så bare meg selv vente på en kai i en lang, dobbelt rekke med barn, hvorav de fleste hadde sekk eller ransel på ryggen. Jeg så igjen de svære kvaderne rundt føttene mine, kråkesølvet i stenen, det gråbrune vannet i havnebasenget, tauene og ankerkjettingene som gikk skrått oppover, skipsbaugen som var høyere enn et hus, måkene som flakset over hodene våre og skrek vilt, solstrålene som brøt gjennom skyene» (A: 121).

Austerlitz har valgt å leie en leilighet i samme område, der faren «i det minste må ha gått omkring» før han forsvant sporløst (A: 364). Austerlitz forsøker først å spørre seg for i huset faren skal ha bodd i, og deretter å slå opp i folkeregisteret, begge deler uten resultater. Han aner det håpløse ved sitt anliggende, og begynner derfor å «vandre uten mål og mening» gjennom byens gater, «immer in der gegen jede Vernunft gerichteten Hoffnung, der Vater könne mir unversehens entgegenkommen oder aus dieser oder jener Haustür treten» (A: 364). Men vandringen i Paris fører ikke med seg noe plutselig møte med fantomet av faren, slik som i London, da Austerlitz opplevde å se fantomet av seg selv som barn. Dermed tar han opp igjen forskningsarbeidet sitt i det gamle nasjonalbiblioteket i rue de Richelieu:

Unter der Woche ging ich täglich in die Nationalbibliothek in der rue Richelieu, wo ich meist bis in den Abend hinein in stummer Solidarität mit den zahlreichen anderen Geistesarbeitern an meinem Platz gesessen bin und mich verloren habe in den kleingedruckten Fußnoten der Werke, die mich vornahm, in den Büchern, die ich in diesen Noten erwähnt fand, sowie in deren Anmerkungen und so immer weiter zurück, aus der wissenschaftlichen Beschreibung der Wirklichkeit bis in die absonderlichsten Einzelheiten, in einer Art von ständiger Regression, die sich in der bald vollkommen unübersichtlichen Form meiner immer mehr sich verzweigenden und auseinanderlaufenden Aufzeichnungen niederschlug.⁴⁶ (A: 370f)

Ved å fortape seg i fotnoter og følge referanser til stadig nye verker, fører arbeidet her ikke til annet enn oppsamling av bøker og ufullstendige notater. Arbeidet hans forblir dermed like resultatløst som i det arkiv-pregede kontoret i Bloomsbury, der det fantes stabler med bøker og papirer, konvolutter, notater og fragmenter, men intet ferdig arbeid. Her blir Austerlitz' forgjeves søken på fiksjonsnivå en tematisering av arkivet på tekstens nivå; Sebald demonstrerer her arkivets utilstrekkelighet og manglende evne til å gi avsluttende svar.

Derrida skriver i *Dem Archiv Verschrieben* at arkivisten alltid vil produsere mer arkiv, fordi arkivet aldri lukkes, det er alltid åpent mot fremtiden (Derrida 1997: 65). Ved siden av Austerlitz på biblioteket sitter en gammel mann som fremstår som et enda tydeligere eksempel på denne tendensen:

Neben mir saß meist ein älterer Herr mit sorgsam gestutztem Haar und Ärmelschonern, der seit Jahrzehnten an einem Lexikon zur Kirchengeschichte arbeitete, in welchem er bis an den Buchstaben K gelangt war und das er also nie würde zu Ende bringen können. Mit einer winzigen, geradezu gestochenen Schrift füllte er, ohne je zu zögern oder etwas durchzustreichen,

⁴⁶ «Hver dag i uken gikk jeg til nasjonalbiblioteket i Rue de Richelieu, hvor jeg for det meste satt på arbeidsplassen min til det ble kveld, i taus solidaritet med de tallrike andre åndsarbeiderne, og fortapte meg i fotnotene med fin trykk i de verkene jeg tok for meg, i de bøkene som sto nevnt i disse notene, og i disse bøkens noter igjen, og slik stadig lenger bakover, fra den vitenskapelige beskrivelsen av virkeligheten ned til de besynderligste detaljer, i en slags konstant regresjon som ble nedfelt i form av mine snart fullstendig uoversiktlige, stadig mer forgrenede og sprikende notater» (A: 217).

eine seiner kleinen Karteikarten nach der anderen und legte sie dann nach einer genauen Ordnung vor sich aus.⁴⁷ (A: 371)

Den gamle mannens prosjekt vil aldri kunne avsluttes, i hvert fall ikke av ham selv. Den stadige, jevne produksjonen av tekst korrigeres aldri, den bare vokser og klassifiseres etter et bestemt ordenssystem. Dette speiler arkivets prosjekt.

Å mangle en plass i arkivet

Austerlitz' har en viss affinitet til Derridas *konsignerings*-begrep. Som foreldreløst barn plasseres han i en ny familie på et nytt sted, og blir på den måten «henvist» en walisisk identitet etter konsigneringens prinsipp. Men fra Austerlitz får beskjeden om sitt egentlige navn i en alder av 15 år, gjelder ikke lenger denne identiteten lenger. Fostermorens død og fosterfarens sykdom ødelegger for muligheten til å få noen svar fra dem om sin fortid, og da Emyr Elias dør, viser det seg at han har tilintetgjort alle papirer som dokumenterer Austerlitz' opprinnelige identitet (A: 113). Da Austerlitz får vite det riktige navnet sitt, er det rektoren Penrith-Smith ved Stower Grange som kaller ham inn på kontoret sitt for å fortelle ham at han ikke må skrive Dafydd Elias, men Jacques Austerlitz på eksamenspapirene sine (A: 101). Det finnes altså ingen offentlige papirer på ham i Wales, og denne mangelen på dokumentert eksistens blir for Austerlitz en mangel på identitet. På det tidspunktet fortelleren og Austerlitz møtes i baren på Great Eastern Hotel, og Austerlitz forteller om barndommen og om hvordan han fikk vite om sitt virkelige navn, har han ikke hatt noen fremgang i søket etter sitt opphav. Han har bladd gjennom telefonkatalogene over London, Paris, Amsterdam og Antwerpen uten å finne noen ved navn «Austerlitz».

Navnet «Austerlitz» gir ikke hovedpersonen en eneste assosiasjon til å begynne med, han har aldri hørt det før og blir usikker av denne følelsen av å ikke forbinde navnet sitt med noe som helst. Det er først i historietimene til Hilary han får noe konkret å knytte navnet til, nemlig slaget ved Austerlitz under 1. verdenskrig: «Je öfter Hilary das Wort Austerlitz vor der Klasse aussprach, desto mehr wurde es mir zu meinem Namen, desto deutlicher glaubte ich zu erkennen, daß das, was ich zuerst als einen Schandfleck an mir empfunden hatte, sich verwandelte in einen Leuchtpunkt» (A: 110). I 1949 var europeisk historie et komplekst og

⁴⁷ «Ved siden av meg satt vanligvis en eldre herre med omhyggelig klippet hår og ermebeskyttere, som hadde arbeidet i flere tiår på et leksikon over kirkehistorien, hvor han nå var fremme ved bokstaven K, og som han altså aldri ville kunne fullføre. Med en bitte liten, rett og slett kalligrafisk skrift fylte han ut det ene lille kartotekkortet etter det andre, uten å nøle eller stryke over noe, og la dem deretter ut foran seg etter et nøyaktig system» (A: 217).

ikke ufarlig emne, derfor begrenset historieundervisningen på Stower Grange seg til årene 1789 til 1814 (A: 105). Dette kan bidra til å belyse Austerlitz' valg om å fylle livet sitt med kunnskap om 1800-tallets arkitektur. I lang tid prøver han å unngå informasjon knyttet til den nære fortid, den som tilhører hans eget liv:

Für mich war die Welt mit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts zu Ende. Darüber wagte ich mich nicht hinaus [...]. Ich las keine Zeitungen, weil ich mich, wie ich heute weiß, vor ungunstigen Eröffnungen fürchtete, drehte das Radio nur zu bestimmten Stunden an, verfeinerte mehr und mehr meine Abwehrreaktionen und bildete eine Art von Quarantäne- und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles, was in irgendeinem, sei es noch so entfernten Zusammenhang stand mit der Vorgeschichte meiner auf immer engerem Raum sich erhaltenden Person. Darüberhinaus war ich ja auch andauernd beschäftigt mit der von mir Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Wissensanhäufung, die mir als ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis diente.⁴⁸ (A: 205f)

For å kompensere for sin mangel på fortid, samler Austerlitz stadig større mengder informasjon om tiden før det 20. århundre, informasjon fra arkivet. Om den siste setningen i den ovenfor siterte passasjen sier Long at «[i]t is an admission on Austerlitz's part that he has no inner life, that his self is composed of nothing but book learning, acquired knowledge that he has accumulated in archival fashion» (Long 2011: 153).

Ifølge Long er det tre hovedgrunner til at Austerlitz' kunnskap er arkivisk. For det første er studiene hans motiverte av et mål om fullstendig systematisering: Austerlitz ønsker å produsere en akademisk studie som ikke bare tar for seg monumentalbyggverkene, men også dyrehager, ankomster og avreiser, lys og skygge, gass og damp, og som Long skriver, «other things that he does not list but which are 'similar'» (Long 2007: 153). For det andre organiseres kunnskapen på en måte som vektlegger ekvivalens, eller «familielikheter» som Austerlitz selv kaller det. For det tredje forblir Austerlitz' arbeid stadig i en tilstand av fragmentert, ufullstendig, oppsamlet materiale, slik beskrivelsen av kontoret hans i innledningen til dette kapittelet viste. «[T]he image of the office in *Austerlitz* is a spatial analogue for the structure of Austerlitz's mind» skriver Long (2007: 153), og hevder vi kan betrakte karakteren Austerlitz som et «arkivisk subjekt».

Den samordningstrangen Long påpeker i Austerlitz' arbeide, kan sees i hans begynnende leseaktivitet på skolen. Det er i beretningen om tiden på Stower Grange

⁴⁸ «For meg tok verden slutt med det 19. århundre. Lenger enn det våget jeg meg ikke [...] Jeg leste ingen aviser, fordi jeg fryktet uønskede avsløringer, vet jeg i dag, skrudde bare på radioen til bestemte tider, forfinet hele tiden forsvarsreaksjonene mine og utviklet et slags karantene- og immunsystem som gjorde meg usårlig for alt som hadde om så bare den fjerneste sammenheng med forhistorien min, mens jeg opprettholdt livet mitt i et rom som ble mindre og mindre. Ut over dette var jeg jo hele tiden opptatt med den kunnskapsinnsamlingen jeg hadde holdt på med i årtier, og som tjente som kompensatorisk erstatning for hukommelsen (A: 120).

Austerlitz for første gang beskriver ideen om en romlig samordning av verden, der han oppdaget skolebiblioteket og lektyren han fikk tilgang på ikke lenger begrenset seg til bibelen og homiletikk:

Ich las alles, was die vollkommen willkürlich zusammengestellte Schulbibliothek hergab und was ich von meinen Lehrern leihweise erhielt, Geographie- und Geschichtsbücher, Reisebeschreibungen, Romane und Lebensschilderungen, und saß bis in die Abende hinein über Nachschlagewerken und Atlanten. Nach und nach entstand so in meinem Kopf eine Art idealer Landschaft, in der die arabische Wüste, das Reich der Azteken, der antarktische Kontinent, die Schneealpen, die Nordwestpassage, der Kongostrom und die Halbinsel Krim in einem einzigen Panorama beieinander waren, bevölkert mit sämtlichen dazugehörigen Gestalten.⁴⁹ (A: 93)

Etter hvert som han leser bøkene, ser han for seg at stedene de beskriver, som i utgangspunktet ligger langt fra hverandre, befinner seg ved siden av hverandre i en enhet. Her plasserer Austerlitz kunnskapen i en homogen orden. Han har en forestilling om en samordnet verden, som han kaller en «idealverden». Dette er arkivets idealverden, resultatet av konsigneringsmetoden. Et annet resultat av denne metoden ser vi da Austerlitz ankommer Praha. Det første stedet han oppsøker der, er statsarkivet. Da han kommer inn på den enorme gårdsplassen, som er omgitt av gallerier oppover mot glasstaket, minner arkitekturen ham om fengslene fra den borgerlige epoken (A: 211). Bygget minner ham også om et kloster, en rideskole og et operahus, og fremstår dermed som en sammenføyning av alle monumentalbyggverk han har studert.

Bibliothèque Nationale: det menneskefiendtlige arkivet

I løpet av den tiden Austerlitz har vært syk over en lengre periode, er biblioteket i rue Richelieu blitt stengt og det nybygde nasjonalbiblioteket på Quai François Mauriac åpnet. For Austerlitz er disse to bibliotekene fundamentalt forskjellige, noe som kommer frem av hans skildring av hva slags bygning som møter de besøkende av det nye nasjonalbiblioteket:

Wenn man nicht mit einem jener führerlosen, von einer Gespensterstimme dirigierten Métrozüge an der in einem desolaten Niemandsland gelegenen Bibliotheksstation ankommen will, ist man gezwungen, an der Place Valhubert in einen Autobus umzusteigen oder aber das letzte, meist sehr windige Stück am Flußufer entlang zu Fuß zu gehen bis zu dem in seinem

⁴⁹ «Jeg leste alt som det helt vilkårlig sammensatte skolebiblioteket hadde å by på, og som jeg fikk låne av lærerne mine; geografi- og historiebøker, reiseskildringer, romaner og levnetsbeskrivelser, og satt bøyd over oppslagsverker og atlaser til langt på kveld. På denne måten oppstod litt etter litt et slags idealt landskap i hodet mitt, hvor Den arabiske ørken, aztekernes rike, det arktiske kontinent, de snødekte alpene, Nordvestpassasjen, Kongofloden og Krimhalvøya lå ved siden av hverandre i ett eneste panorama, befolket av skikkelsene som hørte til der» (A: 55).

Monumentalismus offenbar von dem Selbstverewigungswillen des Staatspräsidenten inspirierten und, wie ich, sagte Austerlitz, gleich bei meinem ersten Besuch erkannt habe, in seiner ganzen äußeren Dimensionierung und inneren Konstitution menschenabweisenden und den Bedürfnissen jedes wahren Lesers von vornherein komprimiðlos entgegengesetzten Gebäude.⁵⁰ (A: 392)

Det nye biblioteket står i motsetning til alt Austerlitz fremhever som inspirerende og sympatisk ved det gamle biblioteket. Det behagelige lyset fra de grønne lampene i det sirkelformede rommet der de lesende satt «i taus forståelse med sine forgjengere» (A: 392), er erstattet med en «menneskefiendtlig» bygning som langt fra ivaretar leserens behov. Sebald lar hovedpersonen utføre en bent frem slaktende omtale av dette nye arkitektoniske bidraget til Frankrikes hovedstad. Biblioteket bærer presidentens navn, og det er også dette Austerlitz mener bygget først og fremst tjener til: Å realisere statsoverhodets ønske om å forevige seg selv. Han tror ikke mange av de gamle leserne fra Richelieu kommer til å benytte seg av det nye biblioteket, hvis moderne, rasjonaliserte struktur er svært forvirrende (A:395). I tillegg til den labyrintaktige måten man må ta seg inn i bygningen på, er man nødt til å gjennomgå en slags sikkerhetskontroll samt flere byråkratiske poster for å få tilgang på informasjonen i biblioteket. Austerlitz beskrivelse grenser til det absurde, og Long er kun en av flere forskere som har koblet denne delen av romanen til Kafkas *Slottet* (Long 2011: 9).

Austerlitz klarer «tross alle kontrolltiltak» å finne en arbeidsplass i det nye biblioteket, men han gjør ikke stort annet enn å stirre åndsfraværende ut i en slags bakgård innrettet som et kunstig naturreservat. Det inneholder hundre pinjetrær fra Forêt de Bord og visstnok et ekornpar som i likhet med trærne er hentet ut av sitt naturlige habitat og plassert på dette «eksilstedet» (A: 397). At trærne svaier frem og tilbake som vannplanter i et akvarium, og at fugler som har «forvillet» seg inn i bibliotekshagen flyr inn i glassrutene og styrter i døden, føyer seg til rekken av ting som forsterker følelsen av fremmedgjorthet Austerlitz opplever i biblioteket. Han betrakter fuglenes skjebne som en del av nasjonalbibliotekets helhetsplan:

Ich habe an meinem Platz in dem Lesesaal viel über das Verhältnis nachgedacht, sagte Austerlitz, in welchem solche, von niemandem vorhergesehene Unfälle, der Todessturz eines einzigen aus seiner natürlichen Bahn geratene Wesens ebenso wie die in dem elektronischen Informationsapparat immer wieder auftretenden Lähmungserscheinungen, zu dem cartesischen Gesamtplan der Nationalbibliothek stehen, und bin zu dem Schluß gekommen, daß in jedem

⁵⁰ «Hvis man ikke vil ankomme biblioteksstasjonen, som ligger i et forlatt ingenmannsland, med et av disse førerløse metrogene som dirigeres av en spøkelsesaktig stemme, er man tvunget til å bytte til buss på Place Valhubert, eller gå til fots det siste stykket langs elvebredden, hvor det for det meste blåser svært mye, til bygningen som i sin monumentalisme åpenbart er inspirert av statspresidentens vilje til å forevige seg selv, og som, noe jeg innså allerede ved mitt første besøk, sa Austerlitz, er menneskefiendtlig i hele sin ytre dimensjonering og indre konstitusjon, og fra første stund strider kompromissløst mot enhver sann leseres behov» (A: 229f).

von uns entworfenen und entwickelten Projekt die Größendimensionierung und der Grad der Komplexität der ihm einbeschriebenen Informations- und Steuersysteme die ausschlaggebenden Faktoren sind und daß demzufolge die allumfassende, absolute Perfektion des Konzepts in der Praxis durchaus zusammenfallen kann, ja letztlich zusammenfallen muß mit einer chronischen Dysfunktion und mit konstitutioneller Labilität.⁵¹ (A: 398f)

Kritikken Austerlitz retter mot den overdimensjonerte monumentalarkitekturen, kan føyes til den som ble gjennomgått i kapittel 3 i denne avhandlingen. Men her blir denne tendensen i arkitekturen også sammenkoblet med tilsvarende omfattende informasjonssystemers dysfunksjonalitet.

Zumindest für mich, sagte Austerlitz, der ich mich doch einen Großteil meines Lebens dem Studium von Büchern gewidmet habe und in der Bodleian, im British Museum und in der rue Richelieu so gut wie zu Hause gewesen bin, hat sich diese neue Riesenbibliothek, die nach einem jetzt ständing verwendeten, häßlichen Begriff das Schatzhaus unseres gesamten Schrifterbes sein soll, als unbrauchbar erwiesen bei der Fahndung nach den Spuren meines in Paris verschollenen Vaters.⁵² (A: 399)

Selve konseptet om et bibliotek som skal romme hele den nasjonale skriftarven er for Austerlitz problematisk. Et slikt prosjekt blir, i likhet med arkitekturen som rommer det, for overdimensjonert til å kunne fungere til sitt formål. Austerlitz finner ingenting som setter ham på sporet av faren i dette biblioteket. Derimot finner han et fotografi av arkivet i Theresienstadt, trykt i et amerikansk arkitekturtidsskrift (A: 401). Da Austerlitz besøkte Theresienstadt, var han ikke i kontakt med dette arkivet, men fra sin arbeidsplass i det fremmedgjørende, overdimensjonerte biblioteket i Paris leder Austerlitz' refleksjoner dithen at hans arbeidsplass burde vært i arkivet i Terezín (A: 401). Han ville da vært på åstedet til den historien han prøver å forstå, innenfor den samme romlige sfæren som alle menneskene hvis skjebner endte der, og ikke i et bibliotek som er så omfattende at det blir utilstrekkelig.

Oppfatningen av det nye nasjonalbiblioteket som et totalitært arkiv deles av bibliotekaren Henri de Lemoine, som gjenkjenner Austerlitz fra rue de Richelieu og tar kontakt med ham på lesesalen i Mauriac-biblioteket. Samtalen deres dreier seg om «die in

⁵¹ «Fra plassen min i lesesalen tenkte jeg mye over det forholdet slike uforutsette uhell – både at et enslig vesen som er havnet utenfor sin bane, styrter i døden, og de tilfellene av lammelse som stadig vekk inntreffer i det elektroniske informasjonsapparatet – står i til Nasjonalbibliotekets cartesianske helhetsplan, sa Austerlitz, og jeg kom til den slutning at i hvert prosjekt vi planlegger og utvikler, er dimensjonene og graden av kompleksitet i informasjons- og styringsstystemene som er innskrevet i det, de utslagsgivende faktorer, og at konseptets altomfattende, absolutte perfektjon følgelig i praksis kan, ja til sjuende og sist må falle fullstendig sammen med dets kroniske dysfunksjon og konstitusjonelle labilitet» (A: 233).

⁵² «I det minste for meg, som har viet en stor del av mitt liv til å studere bøker, og som har vært så godt som hjemme i Bodleian, i British Museum og i Rue Richelieu, har dette nye kjempebiblioteket, som ifølge et heslig begrep som anvendes hyppig nå, skal være vår samlede skriftarvs skattkammer, vist seg å være ubrukelig i jakten på sporene etter min far som forsvant i Paris» (A: 233).

Gleichmaß mit der Proliferation des Informationswesens fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit» (A: 404) og nasjonalbibliotekets allerede påbegynte sammenbrudd. Lemoine mener at den absurde indre reguleringen til det nye biblioteket søker å utelukke leseren som en potensiell fiende (A: 404). Lemoine kan fortelle at stedet biblioteket er bygget på, tidligere var åstedet for oppbevaring av gjenstander konfiskert av nazistene fra jødiske familier i Paris. På grunnflaten som presidentens bibliotek er reist opp fra, har det tidligere befunnet seg en samling oppstått som følge av maktmisbruk og vold. Lemoine beskriver aksjonen mot de jødiske hjemmene som et nøye planlagt innsamlings- og arkiveringsarbeid utført med stor presisjon. Aksjonen varte en måned og involverte femten hundre flyttarbeidere samt finans- og skattemyndighetene, folke- og eiendomsregistrene, bankene og forsikringsselskapene, politiet, transportfirmaene, huseierne og vaktmestrene (A: 407). Videre fortelles det at over fem hundre kunsthistorikere, antikvitethandlere, resteuratører osv. arbeidet fjorten timer daglig med å sette i stand og sortere gjenstandene «nach ihrem Wert und ihrer Art» (A: 408). De jødiske husstandenes personlige eiendeler og private samlinger blir under tvang omgjort til statlig eiendom og sortert etter likhetsprinsippet i et gigantisk, offentlig arkiv. Denne forbrytelsen danner bokstavelig talt fundamentet for statspresidentens nasjonalbibliotek. En opplysningens bygning er reist på et av stedene for den moderne tids mørkeste kapittel.

Erfaringen som utledes av denne sammenkoblingen, er at systemer for den mest utenkelige grusomhet kan samsvare med de vi kjenner til i vårt dagligliv og omgås med den største selvfølgelighet. Dette tilfører et mørkt aspekt til Austerlitz' studier av monumentale konstruksjoners «familielikheter»: Et bibliotek for folkeopplysning er bygd opp etter de samme prinsippene som et arkiv brukt i forbindelse med folkemord, på tilsvarende måte som jernbanenettet som benyttes til daglige formål av befolkningen, er det samme som brukes til å transportere mennesker til dødsleirene. Besøkene i Bibliotheque Nationale viser hvor dypt problematiske familielikhetene mellom kapitalismens bygninger er.

Besøket i Ghettomuseet i Terezin ga Austerlitz innblikk i et ondskapens arkiv: «Bilanzblätter sah ich, Totenregister, überhaupt Verzeichnisse jeder nur denkbaren Art und endlose Reihen von Zahlen und Ziffern, mit denen die Amtswalter sich darüber beruhigt haben müssen, daß nichts unter ihrer Aufsicht verlorenging» (A: 288). Derrida nevner Holocaust som en ekstrem følge av arkivets prosjekt (1997: 159). Long har også denne oppfatningen når han skriver at «the Holocaust was an event whose very conditions of possibility lay in the technological rationality and bureaucracy characteristic of modernity itself» (Long 2011: 2).

Bildet av moren: fotografiet som erstatning for erindring

I siste del av propagandafilmen fra Theresienstadt, som består av et opptak fra en teaterforestilling, får Austerlitz i den timelange sakte-versjonen øye på en ung kvinne han ikke har sett før, og som ser ut akkurat slik han har forestilt seg Agáta, «nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen übrigen Anhaltspunkten» (A: 359). Hans utydelige minner om moren er ikke nok til å bekrefte hennes identitet på filmen, så når Austerlitz vender tilbake til Praha for å gjenoppta samtalene med Věra og sørge for forbedringer av levekårene hennes, viser han henne stillbildet fra filmen. Men etter å ha studert det en stund avkrefter Věra at bildet viser Agáta (A: 360).

Mens han er i Praha, fortsetter Austerlitz jakten i byens teaterarkiv. Der finner han et udatert og uidentifisert fotografi av en kvinne, «die mit meiner verdunkelten Erinnerung an die Mutter übereinzustimmen schien» (A: 360). Også denne kvinnen synes å stemme overens med hans uklare minner om moren, på tross av at kvinnen på dette bildet ikke ligner nevneverdig på kvinnen fra Theresienstadt-filmen. Igjen kan han uansett ikke være sikker før han har konsultert Věra. Denne gangen er hennes reaksjon akkurat den bekreftelsen Austerlitz har ventet på, idet hun «sogleich und zwifelsfrei, wie sie sagte, Agáta erkannte, so wie sie damals gewesen war» (A: 360f). Věra gir umiddelbart uttrykk for gjenkjenne Agáta på bildet fra teaterarkivet, «slik hun var den gang». Som Long påpeker, er Austerlitz avhengig av Věras vitnesbyrd for å bekrefte Agátas identitet i fotografiet, fordi hans egen erindring om henne ikke er pålitelig: «What Austerlitz knows is thus dependent not upon what he remembers, but what he learns from an external source» (Long 2007: 161). Vi får aldri noe bevis for at Věra snakker sant, så spørsmålet som oppstår, er om hun kan regnes som et pålitelig vitne. Long hevder hun ikke er det, fordi hun i en tidligere scene i boken har avslørt en tendens hukommelsen hennes har til å blande minner med bilder fra barndommen (Long 2007: 162).

En annen grunn til at Věras vitnesbyrd er problematisk, er at hun innenfor fiksjonen ikke er nøytral. Hun er Austerlitz' gamle barnepike, en omsorgsperson for ham, som ved tidligere anledninger har sviktet hans forventninger om et bildebevis for morens eksistens. Avvisningen av stillbildet fra propagandafilmen er den ene anledningen, den andre inntreffer ved deres første møte, da Věra har funnet frem de to fotografiene fra bokhyllen og ved første øyekast trodd at det ene forestiller Agáta og Maximilian, men ved nærmere ettersyn innsett at det forestiller to helt ukjente mennesker (A: 265). Stilt overfor et tredje fotografi av en kvinne som Austerlitz mener skal kunne forestille moren hans, har Věra autoritet til enten å skuffe ham igjen slik at han må fortsette letingen, eller, ved å bekrefte at fotografiet forestiller Agáta, bidra til å avslutte jakten hans.

Det er flere ting som gjør det logisk at Věra velger det andre alternativet. Fotografiet av kvinnen fra teaterarkivet mangler dato, identifikasjon og kontekst, noe som gjør dets betydningsinnhold fullstendig avhengig av hvilken sammenheng det plasseres i. Det er i utgangspunktet helt åpent. Som Susan Sontag skriver i *On Photography*, er det en del av fotografiets uttrykksform at det bare gir mening hvis det settes inn i en sammenheng. Siden fotografiet er et fragment av verden, vil dets betydning være helt avhengig av sammenhengen det står i (Sontag 2008: 105). Det samme fotografiet kan få helt ulike betydninger avhengig av hvor det presenteres, fordi de i seg selv ikke er forklarende: «Photographs do not explain, they acknowledge» (Ibid: 111). Bildet kan ikke si noe om objektene det avbilder, annet enn å stadfeste at de har eksistert. På samme måte sier ikke fotografiet fra teaterarkivet noe om kvinnen det avbilder, annet enn at hun eksisterer eller har eksistert. Austerlitz står dermed fritt til å tolke det slik han ønsker, og plassere det i sin egen kontekst.

Dermed lar Austerlitz fotografiet få den funksjonen Sontag mente Proust overså da han kategoriserte fotografiet som *mémoire volontaire*. Prousts krav til erindringen er at den skal gjenkalle essensen og teksturen av det som huskes, og da er ikke de minnene et fotografi gjenkaller gode nok. «Proust somewhat misconstrues what photographs are: not so much an instrument of memory as an invention of it or a replacement» (Ibid: 165). Fotografiets funksjon er ikke først og fremst å tjene som instrument for erindring, men som *erstatning* for det. Det fotografiet gjør umiddelbart tilgjengelig for betrakteren er ikke den sansbare virkeligheten, men et bilde av den. Hvis kvinnen på bildet kan fylle rollen som morsbildet, kan det være like bra som om det var et bilde av Agáta. For Austerlitz kan et bilde av en anonym skuespiller tjene som et bilde av moren, fordi han ikke er i stand til å motbevise at det er henne. Og når Věra i tillegg bekrefter dette, er det irrelevant for Austerlitz' erindringsprosjekt om det faktisk stemmer eller ikke.

«Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire», skriver Sontag (2008: 4). Sontag peker på likhetstrekk mellom fotografiet og sitatet: Et sitat er også en liten bit av virkeligheten, og begge fremstår som mer autentiske og «sanne» enn lengre litterære narrativer (Ibid: 74). Her trekker Sontag frem Walter Benjamins sitatsamling, som han hadde ambisjoner om å omgjøre til et litterært kritikkverk: «Benjamin's own ideal project reads like a sublimated version of the photographer's activity» (Ibid: 76).

Samleren Austerlitz og samleren Sebald

Gerards grandonkel Alphonso, den nålevende naturhistorikeren og samleren på Andromeda Lodge, deler ofte av sin kunnskap med guttene og tar dem med på utflukter. Av alt han forteller, er det beretningene om møllen som gjør størst inntrykk på Austerlitz. Møllenes for de fleste ukjente mangfoldighet er viet en hel essaypassasje i romanen, som avsluttes med en personlig refleksjon fra hovedpersonen:

In den wärmeren Monaten geschiet es nicht selten, daß sich der eine oder andere Nachtflügler aus dem kleinen Stück Garten hinter meinem Haus zu mir herein verirrt. Wenn ich am frühen Morgen dann aufstehe, sehe ich sie still irgendwo an der Wand sitzen. Sie wissen, glaube ich, sagte Austerlitz, daß sie sich verflogen haben, denn wenn man sie nicht vorsichtig wieder nach draußen entläßt, so verharren sie reglos, bis der letzte Hauch aus ihnen gewichen ist, ja sie bleiben, festgehalten durch ihre winzigen, im Todeskrampf erstarrten Krallen, am Ort ihres Unglücks haften bis über das Lebensende hinaus, bis ein Luftzug sie ablöst und in einen staubigen Winkel verweht. Manchmal beim Anblick einer solchen in meiner Wohnung zugrunde gegangenen Motte frage ich mich, was für eine Art Angst und Schmerz sie in der Zeit ihrer Verirrung wohl verspüren. Wie er von Alphonso wisse, sagte Austerlitz, gebe es eigentlich keinen Grund, den geringeren Kreaturen ein Seelenleben abzusprechen (A: 140f).⁵³

Denne refleksjonen kan leses som forklaringen på at fortelleren finner en samling små bakelittesker med hver sin døde møll inni, da han besøker protagonisten i Alderney Street. Syv små graver står plassert på rekke på kaminhyllen, hver med en møll som har gått til grunne i Austerlitz' leilighet (A: 241). Slik samleren Benjamin kjøper bortkomne bøker for å redde dem fra glemselen, samler Austerlitz på møllene han finner i leiligheten slik at disse små vesenene, som han respekterer og undrer seg over, ikke skal bli glemt.

Møllene kan dermed betraktes som allegorier for minner og samlingen av dem som et erindringsarbeid. Fortelleren bemerker det skjøre ved deres eksistens, idet han tar ut en av de «nesten vektløse» skapningene fra esken og legger den i hånden: «Ihre Beine [...] waren so fein, daß ich sie kaum zu erkennen vermochte. Auch das hoch über den ganzen Leib geschwungene Fühlerhorn zitterte an der Grenze der Sichtbarkeit» (A: 241). Møllen som symbol på livets skjørhet er et kjent bilde, de er konkrete objekter hvis eksistens nesten grenser til støv. At Austerlitz' idiosynkratiske samling består av akkurat disse vesenene, gjør det nærliggende å overføre deres symbolikk på hans erindringsprosjekt som helhet – minnet er

⁵³ «I de varmere månedene skjer det ikke sjelden at en eller annen av disse nattsvermerne forviller seg inn til meg fra den lille haveflekken bak huset. Når jeg står opp tidlig om morgenen, ser jeg dem sitte stille et eller annet sted på veggen. De vet at de har fløyet seg bort, tror jeg, for hvis man ikke slipper dem forsiktig ut igjen, så blir de sittende urørlig til det siste pust har unsluppet dem, ja, de blir lenket til det stedet hvor ulykken rammet dem, ut over livets slutt, holdt fast av de bitte små klørne som stivnet i dødskrampen, helt til et luftdrag river dem løs og blåser dem bort i en støvete krok. Når jeg ser en slik møll som er gått til grunne i leiligheten min, spør jeg noen ganger meg selv hvilken angst og smerte den vel må ha følt i sin forvillelses tid. Som Alphonso hadde fortalt ham, fantes det ingen grunn til å frakjenne de lavere skapningene et sjeleliv» (A: 82f).

også ekstremt skjørt og vanskelig å fastholde.

Som en kontrast til det nærmest gjennomsløste ved møllen merker fortelleren seg dens fremtredende, «starrschwarze» øye (A: 241). Han studerer dette øyet lenge før han legger møllen tilbake i esken. Store, stirrende øyne er et gjennomgående motiv i *Austerlitz*. Allerede i nokturnamaet i Antwerpen fremhever fortelleren dyrenes «auffalend große Augen», som blir sammenlignet med det forskende blikket til filosofer og kunstnere (A: 11). Påtrengende blikk figurerer også i skildringene av fantommøtene i romanen. Den fire år gamle Austerlitz i fotografiet til Vêra har et gjennomtrengende, forskende blikk, og menneskene Austerlitz ser for seg at fortsatt lever på bunnen av innsjøen Vyrnwy har «viel zu weit offenen Augen» (A: 286, 80). Møllen synes i så måte å være en allegori over fantomene, de navnløse ofrene som retter sitt påtrengende blikk mot nåtiden som en oppfordring om å ikke glemme deres lidelser.

På siden 141 i romanen finner vi også et fotografi av en møll, som avtegner seg som en silhuett mot noe som kan være et vindu. Å fotografere er også en av Austerlitz' måter å samle på. Alle detaljene og nyansene ved møllens natur er for omfattende til at Austerlitz kan fatte det, slik Alphonso uttrykker det på Andromeda Lodge (A: 136). Fotografiet kan ikke gi noen svar på møllens gåter, i alle fall ikke et fotografi av slik uklar kvalitet. Fotografiet kan som kjent bare bekrefte objektets eksistens. «Photographers [...] suggest the vanity of even trying to understand the world and instead propose that we collect it», skriver Sontag (2008: 82). Austerlitz' fotografi av møllen hjelper ham ikke å forstå den, dets verdi ligger i dets status som samleobjekt.

De fleste fotografiene gjengitt i *Austerlitz* er innenfor romanens narrativ tatt med hovedpersonens fotoapparat. Men de er selvsagt også objekter utenfor romanen, som Sebald har samlet og gitt en plass i bøkene sine. De er samleobjekter, konkrete, materielle objekter som en gang har tilhørt noen og som forfatteren har funnet eller kjøpt. De forestiller ekte mennesker, hvis identitet stort sett er ukjent. Fotografiene er ikke manipulert eller på andre måter redigert til noe annet enn de objektene de var i utgangspunktet. Det eneste som er gjort med dem, er å sette dem inn i en ny sammenheng. Ingen av fotografiene er daterte eller forklart med billedtekst, noe som gjør at de aldri helt blir underordnet teksten. Samtidig er leseren avhengig av at de narrativiseres for å forstå dem. «One insight that crops up repeatedly in interviews with the author is that the photograph demands narrativisation, making what Sebald terms an 'appeal' to the viewer to provide the image with a narrative context, and thereby to rescue it from its nomadic existence» (Long 2007: 47). Sebalds samlervirksomhet går ut på å «redde» bortkomne fotografier ved å gi dem en plass i kunsten,

slik at de igjen får en mening. Den ligner dermed Austerlitz' prosjekt om å ta vare på de nærmest usynlige insektene som truer med å smuldre opp når som helst. Sebalds erindringsprosjekt synes også å være preget av denne symbolikken.

Austerlitz driver med to former for samling. Den ene er hans akademiske arbeider, innsamlingen av informasjon fra arkivet, som fungerer som en fortregning av hans personlige erindring. Han streber etter å skape homogene sammenhenger mellom fenomener som i utgangspunktet ikke hører sammen, en tilordningsmetode som Derrida kaller «konsignering». Informasjonen fra arkivet er sekundær informasjon, og som minner må de betegnes som det Proust kaller *mémoire volontaire*. Den andre typen samling ser vi i Austerlitz' idiosynkratiske samling av døde møll i små bakelittesker. Den kan leses som et uttrykk for å ville bekjempe glemselen, og kan knyttes til Benjamins samlebegrep og Prousts *mémoire involontaire*. Det er også innenfor denne minnestrukturen vi må forstå Sebalds samleprosjekt. Han deler Benjamins ønske om å «redde» objektene fra glemselen ved å la dem bryte ut av anonymiteten, slik vi ser eksempel på i hans bruk av fotografier i romanen. Romankarakteren Austerlitz' streben etter å gjenskape homogene sammenhenger har klare paralleller til Derridas arkivbegrep, og Sebalds prosjekt blir dermed ikke å betrakte som rent «Benjaminsk». Likevel er det den idiosynkratiske samlemetoden som i størst grad synes å være bestemmende for romanprosjektet.

En kamp mot glemselen – konklusjon

På hotellrommet som Austerlitz og Marie de Verneuil blir tildelt i Marienbad, står et skrivebord som er dekket av et lag med støv, på tross av at resten av rommet er rengjort. Marie spør om Austerlitz tror dette er spøkelsesenes sted: «Ist der Schreibtisch vielleicht der Platz der Gespenster?» (A: 302). Dette forblir et ubesvart spørsmål, da hovedpersonen sier han ikke kan huske hva responsen hans lød. Men sammenstillingen av spøkelser og skrivebordet i Maries spørsmål danner et slående bilde på Sebalds erindringsprosjekt. Det er påfallende at dette spørsmålet dukker opp akkurat i Marienbad. I analysen min av denne og den forutgående scenen, besøket i Theresienstadt, viste jeg hvordan flere av figurene som opptrer i disse scenene kan leses som representanter for de navnløse ofrene for Holocaust.

Fra Austerlitz' refleksjoner over tidens vesen synes det å være rimelig å utlede en diskontinuerlig tidsforståelse og en historieforståelse lignende den vi finner hos Walter Benjamin. Sebald er i likhet med Benjamin opptatt av å la det individuelt historiske komme til syne, og han fremhever ofrenes historie i stedet for seierherrenes. Benjamin introduserer en tanke om en tid fylt av «nåtid» som et alternativ til den additive tidsformen til historismen. Slik kan fortiden *reaktualiseres* i stedet for å bare gjengis. Reaktualiseringen har ifølge Benjamin et «siterende» forhold til det forgangne, og Benjamin brukte den siterende formen i utstrakt grad i sine litterære verker. Sebald har derimot skrevet en roman med kronologisk forløp, og realiserer slik sett ikke det «siterende» i sitt verk. Han gjennomfører derimot en annen formmessig realisering av den diskontinuerlige tidsbevisstheten gjennom å etablere *konstellasjoner* i Benjaminsk forstand.

Benjamins *Jetztzeit* er en tidsform som i hans forfatterskap får både revolusjonær og religiøs betydning. Hos Sebald resulterer dette derimot i en tidsstruktur som tillater levende og døde å møtes, som i de fantommøtene som finner sted i romanen. Denne koblingen mellom Benjamins tidsbegrep og gjengangerne i *Austerlitz* leder opp til nærlesningene av hovedpersonens besøk i Theresienstadt og Marienbad. Schmucker har levert det intertekstuelle grunnlaget som gjør det relevant å trekke paralleller fra de mange krumbøydde skikkelsene i disse scenene til Benjamins *das bucklichte Männlein*-figur. Som lidelsens og undertrykkelsens figur blir han hos Sebald en markør for kollektiv erindring av Holocaust-ofrenes lidelser. Vi må dermed ikke forstå den kollektive erindringsmodusen i verket som et forsøk på forsoning, men heller som en motstand mot glemselen.

Austerlitz er en romankarakter som streber etter å gjenopprette sammenheng, han øns-

ker å fylle hullene i sin ufullstendige biografi. Hans ønske om å «komme på baksiden av tiden» er et uttrykk for dette. Sebald demonstrerer hvordan Austerlitz' ønske om å bryte med tidens linearitet aldri kan bli en realitet, slik Anne Fuchs påpeker: «[D]as Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit [lässt sich] zu Gunsten Letzterer imaginär auf den Kopf stellen, aber diese Umkehrung stößt aufgrund der Realität der erlittenen Verluste an eine absolute Grenze» (Fuchs 2004: 175). Slik mener hun at tidens linearitet også i Sebalds henseende er uunngåelig.

Arne Melberg skriver i *Essayet* om Sebald at «hele hans verk er en kamp mot glemselen, samtidig som han demonstrerer glemselens makt og overmakt» (Melberg 2013: 463). Glemselens makt kommer blant annet til uttrykk i den kapitalistiske byggekunsten Austerlitz studerer. Arkitektur- og rombeskrivelsene jeg retter fokus mot i kapittel 3 uttrykker et skille mellom rom som bevarer og rom som utsletter fortiden. Hovedpersonens metode med å finne familielikheter mellom kapitalismens bygninger tegner opp en bevegelse som styrer i retning en menneskelig katastrofe. I Antwerpen Centraal viser barbariet seg i den hierarkiske konstruksjonen der det store vegguret troner øverst. Vi har sett at denne typen konstellasjon kommer til uttrykk i Austerlitz' arkitekturbeskrivelser. Hans utlegninger om Antwerpen Centraal inviterer til å bli lest på samme måte som Benjamins konstellasjoner i *Passagen-Werk*. Arkitekturen blir fremstilt som den billedmessige realiseringen av historien som skapte den. Slik Benjamin i sitt *Passagen-Werk* forsøker å si noe om kapitalismen gjennom å beskrive Paris' arkitektur, formidler Austerlitz' arkitekturbeskrivelser en kritikk av fremskrittsoptimismen, men som også forvandler dem til monumenter over historiens ofre.

Wilson-stasjonen blir spesielt interessant i denne sammenhengen, fordi den er en kombinasjon av gammel og ny konstruksjon. Mens Austerlitz oppholder seg i stasjonen, under den en gang runde kuppelen som nå er skåret i to av en betongvegg, kommer ingen minner tilbake til ham. Når han derimot er om bord i toget og ser kuppelen utenfra, under «samme lysforhold» som da han var fire år gammel, får han igjen følelsen av at «tiden har stått stille». Dermed er det i Wilsonova-stasjonen vi tydeligst kan identifisere betingelsene for fortidens gjenkomst i rommet.

Austerlitz oppsøker stadig arkivet, både i søken etter egen identitet og i jakten på spor etter foreldrene. Arkivet som institusjon og prinsipp har avgjørende betydning både for hovedkarakterens erindringsprosjekt og Sebalds romanprosjekt. I fjerde kapittel av denne oppgaven settes to ulike minnestrukturer opp mot hverandre. Den ene tar utgangspunkt i Derridas *konsignerings*-begrep, den andre i Benjamins forståelse av den idiosynkratiske samlingen. Austerlitz' streben etter å skape homogene sammenhenger kommer også til uttrykk i hans

akademiske arbeider, i form av konsignering. Hans prosjekt kan aldri fullføres, noe som tydeliggjøres i diskusjonen om arkivet. Dette er en innsikt som Long utførlig har demonstrert: «Austerlitz's archival researches repeatedly lead to the same insight: the buried memories that Austerlitz hopes to retrieve fail to materialise» (Long 2007: 162). I stedet fyller Austerlitz livet sitt med kunnskap om 1800-tallets monumentalbyggverk.

I foredraget «Et forsøk på restitusjon» stiller Sebald spørsmålet «hva skal man med litteratur?» Det korte svaret hans lyder som følger: «Det er mange former for skriving; men bare i det litterære dreier det seg, hinsides faktaregistreringer og vitenskapen, om et forsøk på restitusjon» (Sebald 2010: 71).

Litteratur

Primærttekst:

Sebald, W. G. (2005). *Austerlitz*, oversatt av Geir Pollen, 2. opplag, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Sebald, W. G. (2008). *Austerlitz*, 4. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Sekundærlitteratur:

Andersson, Dag T. (1992) *Det utsatte nærvær: Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi*, Oslo: Solum Forlag.

Andersson, Dag T. (2001) *Tingenes taushet, tingenes tale*, Oslo: Solum forlag.

Benjamin, Walter (1980) «Über den Begriff der Geschichte» i *Gesammelte Schriften*, Band 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (1980) «Ich packe meine Bibliothek aus – eine Rede über das Sammeln» i *Gesammelte Schriften*, Band 10, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Benjamin, Walter (1991) *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, 2. utgave, oversatt av Torodd Karlsten, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Broeng Kristensen, Gitte (1997) «Et bibliotek pakkes ud: om bogsamleri og Walter Benjamin», *Passage*, nr. 27:1997, Århus: Foreningen Passage.

Derrida, Jacques (1997) *Dem Archiv verschieben – eine Freudsche Impression*, übersetzung von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin: Brinkmann + Bose.

Duttlinger, Caroline (2004) «Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*», *W. G. Sebald – A Critical Companion*, J. J. Long/Anne Whitehead (red.), Washington: University of Washington Press.

- Fuchs, Anne (2004) «*Die Schmerzensspuren der Geschichte*» *Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln: Böhlau Verlag.
- Fuchs, Anne (2003) «'Phantomspuren': Zu W. G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*», *German Life and Letters*, nr. 56:3, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Hutchinson, Ben (2009) *W. G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Jordheim, Helge (2010) «Stil og historiemetafysikk», *Tidsskriftet Vinduet*, 1:2010, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kilbourn, Russell J. A. (2004) «Architecture and Cinema: The Representation of Memory in W. G. Sebald's *Austerlitz*», *W. G. Sebald – A Critical Companion*, J. J. Long/Anne Whitehead (red.), Washington: University of Washington Press.
- Kouvaros, George (2005) «Images that remember us: photography and memory in *Austerlitz*», *Textual Practice*, nr. 19:1, London: Routledge.
- Lending, Mari (2010) «Historisk røntgen», *Tidsskriftet Vinduet*, 1:2010, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Lister, Martin (2003) «Extracts from Introduction to the photographic image in digital culture», *The Photography Reader*, Liz Wells (red.), London; New York: Routledge.
- Long, J. J. (2007) *W. G. Sebald – Image, Archive, Modernity*, New York: Columbia University Press.
- Long, J. J. (2007) «W. G. Sebald: A Bibliographical Essay on Current Research», *W. G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Melberg, Arne (2004) «Bortom fiktionen. Sebald, Solstad med flera resenärer i landet prosa», *Norsk Litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 2:2004, Trondheim: Universitetsforlaget.
- Melberg, Arne (2010) «Den längsta meningen», *Tidsskriftet Vinduet*, 1:2010, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Melberg, Arne (2013) *Essayet*, Trondheim: Universitetsforlaget.
- Metz, Christian (2003) «Photography and fetish», *The Photography Reader*, Liz Wells (red.), London; New York: Routledge.
- Mosbach, Bettina (2007) «Superimposition as a Narrative Strategy in *Austerlitz*», *Searching*

- for Sebald: Photography after W. G. Sebald*. Lise Patt/Christel Dillbohner (red.), Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry.
- Sebald, W. G. (2010) «Et forsøk på restitusjon», oversatt av Geir Pollen, *Tidsskriftet Vinduet*, 1:2010, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Sheppard, Richard (2009) «'Woods, trees and the spaces in between': A report on Work published on W. G. Sebald 2005 – 2008», *Journal of European Studies*, nr. 39:79. Sage publications.
- Seitz, Stephan (2011) *Geschichte als bricolage – W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns*, Göttingen: V&R Unipress.
- Sontag, Susan (2008) *On Photography*, London: Penguin Modern Classics.
- Schmucker, Peter (2011) *Grenzübertretungen: Aspekte der Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*. Ruhr-Universität Bochum.
- Wittgenstein, Ludwig (2009) *Philosophische Untersuchungen: Philosophical Investigations*, translated by G. E.M Anscombe, P.M.S Hacker and Joachim Schulte, 4th ed., Chichester: Wiley-Blackwell.