

Zwischen Verlust und Hoffnung: Die Bedeutung von Objekten in Adalbert Stifters „Der Nachsommer“ (1857) und „Der Tandelmarkt“ (1841) und W. G. Sebalds „Austerlitz“ (2001)

Nikoleta Perić 

Universität Debrecen, Promotionskolleg Literatur- und Kulturwissenschaft
nikoletaperic14@gmail.com

Abstract

Adalbert Stifter and W.G. Sebald share a strong interest in things and collections in their works of fiction, reflecting a desire to create a permanent memory. In Stifter's work, this is achieved through documenting objects, with which he aims to establish a perfect world and reduce the possibility of change. Sebald's work, on the other hand, could not be perceived as the mapping of the world. Sebald depicts objects that can be interpreted in various ways precisely because of their loss of meaning; they are either represented as a replacement of the lost memories or reveal themselves as silent observers of the time. This study examines both museum collections and flea markets in the works of these authors, exploring how these diverse contexts influence the perception of objects. Although both authors draw on the poetological principle of collecting, their works represent two different historical contexts and experiences of loss, giving the collected objects a whole new meaning.

Keywords

Adalbert Stifter, W. G. Sebald, Things, Objects, Collecting, Museum, Memory

In den letzten Jahrzehnten hat die Zahl der Forschungsarbeiten, die sich mit der literarischen Darstellung von Objekten, Sammlungen und dem Sammeln als Tätigkeit beschäftigen, zugenommen (Schmitz-Emans 2018: 149). Seit den 1990er Jahren ist sogar von einem *material turn* in den Kulturwissenschaften die Rede. Der *material turn* zielt darauf ab, die Position des menschlichen Subjekts in Verbindung mit den Dingen neu zu bewerten, indem er die Dinge nicht als bloße Objekte, sondern als Akteure darstellt. Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie postuliert die Gleichwertigkeit menschlicher und nicht-menschlicher Akteure in einer Gesellschaft. Die nichtmenschlichen Akteure können die Handlung der Menschen beeinflussen und verändern. Ihre Eigenschaften werden durch ihre Position und ihre Verbindungen im Netzwerk bestimmt. Bei Latour handelt es sich nicht um eine symbolische Bedeutung der Dinge, sondern ihre „Form, Materialität und Anwesenheit“ werden behandelt (Stollberg-Rilinger 2014: 88). Die materiellen Eigenschaften eines Dings bedingen das soziale Handeln: „Ein Autofahrer [...] bremst, weil er die Stoßdämpfer seines Autos schonen will, während er über Straßenschwelle fährt“ (Latour 2022b: 134). Latour differenziert zwischen menschlichem Handeln und dem Handeln der Dinge, denn Dinge „haben keine Intention und folgen keinen Zwecken“ (Stollberg-Rilinger 2014: 88). Sie sind jedoch als „vollgültige Akteure“ zu verstehen, weil sie zu einer „erdrückende[n] Ausübung von Macht“ (Latour 2022b: 125) fähig sind und menschliches Handeln steuern können. Die Trennung und Vernetzung zwischen Subjekt und Objekt „spielt

sich [Latour nach] in der Mitte ab, alles passiert zwischen den beiden Polen [von Subjekt und Objekt], [...] aber dieser Ort in der Mitte existiert nicht, dafür ist kein Platz vorgesehen“ (Latour 2022a: 53). Der Ort der Mitte, an dem die Wechselwirkung zwischen Natur und Gesellschaft erfolgen soll, wird von der modernen Gesellschaft ignoriert, weil er nicht in das Konzept des Dualismus passt. Die Mitte bleibt unsichtbar und Latour behauptet im weiteren Textverlauf, dass diesen Platz in der Mitte „die Sprach-, Text- oder Diskursphilosophien“ (Latour 2022a: 85) besetzt haben, was heißt, dass die mittlere Position in der Domäne der Sprache oder des Textes zu finden ist.

Die moderne Literatur ist geprägt von einer Neigung, die Differenzierung zwischen Lebendigem und Leblosem zu hinterfragen und die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt in Frage zu stellen. (vgl. Kimmich 2011: 13). Die Rolle der Dinge in der Literatur ist jedoch nicht universell, sondern variiert je nach literarischer Gattung und Epoche. Die materielle Kultur in literarischen Werken verfügt in jeder literarischen Gattung und Epoche über andere Funktionen, die Dinge in Drama und Prosa verfügen über andere Qualitäten als die Dinge in Lyrik; oder die Dinge in mittelalterlichen Werken besitzen eine andere Funktion als diejenige in expressionistischen Texten (vgl. Kimmich 2019: 21). Gemeinsam ist den Dingen in literarischen Texten jedoch die Abwesenheit ihrer materiellen Präsenz, weshalb „gerade die Sinnlichkeit, Unmittelbarkeit und Materialität von Dingen zu einem zentralen Motiv der literarischen Dingrepräsentation wird“ (Kimmich 2019: 21). Die fehlende Materialität führt dazu, dass die Literatur zu einem Ort der Reflexion über die Materialität der Dinge wird, an dem die Differenzierung zwischen bloßem Ding und Ding als Symbol zum Gegenstand der Auseinandersetzung wird.

Ziel dieser Studie ist es, die musealen Sammlungen und Trödeläden in den Werken von Adalbert Stifter und W. G. Sebald zu analysieren. Die Forschungsarbeit legt den Fokus nicht auf die theoretische Kontextualisierung der Texte Stifters und Sebalds, sondern präsentiert eine exemplarische Analyse ihrer Werke. In dieser Analyse wird besonders die Wichtigkeit der materiellen Objekte bei beiden Autoren hervorgehoben; die Objekte werden gesammelt, bewahrt, ausgestellt, sie dienen als Ersatz für die zwischenmenschlichen Beziehungen, sie erregen den Narrativ und sind oft unzugänglich. Die Dinge in den literarischen Werken von Sebald und Stifter weisen eine Tendenz auf, gegen die Autorität des Subjekts zu kämpfen, indem sie sich als Akteure offenbaren, die die Geschichte in Bewegung bringen.

Was beide Autoren verbindet, ist, dass sie unterschiedliche Verlusterfahrungen gemacht haben und dass diese Verluste sich in ihrem literarischen Schaffen widerspiegeln. Die Werke Adalbert Stifters und W.G. Sebalds teilen die gleiche Melancholie des Sammelns, die die Rolle hat, die Objekte vor dem Verfall zu retten und eine dauerhafte Erinnerung zu schaffen. Diese Studie stellt die folgenden Fragen: Wie beschreiben und arrangieren diese Autoren die Dinge und wie bringen sie zum Sprechen? Inwiefern spielen museale Praktiken wie Sammeln, Inventarisieren, Kuratieren und Ausstellen in den Werken von Stifter und Sebald eine Rolle? Was für eine *agency* haben die Dinge in ihren Werken? Dinge in literarischen Werken sind „immer an den Kontext der jeweiligen Wissensgeschichte gebunden“ (Kimmich 2019: 22), daher ist es wichtig, den historischen Kontext zu berücksichtigen, in dem die beiden Autoren ihre Werke schufen; Stifter ist ein Autor des 19. Jahrhunderts, einer Zeit, in der Europa von Revolutionen erschüttert wurde, die die Gesellschaft und ihre Normen veränderten. Das 19. Jahrhundert wird von Hartmut Böhme als das „Saeculum der Dinge“ (Böhme 2014: 31) bezeichnet, da in dieser

Zeit Umstrukturierungen des Verhältnisses von Mensch und Ding stattfanden. Zu den einschneidenden Veränderungen zählen die großen wissenschaftlichen Entdeckungen, die den Blick auf die Natur transformierten. Als Resultat wurde die Natur rein empirisch und objektiv betrachtet, ohne die subjektive Perspektive des Betrachters. Erwähnenswert ist auch die industrielle Revolution, die die Produktion von Dingen in großem Maßstab ermöglichte, sowie die Entstehung von Sammlungen, Musealisierung und die Gründung öffentlicher Museen.

W. G. Sebald ist auf der anderen Seite ein Autor des 20. Jahrhunderts, dessen Schreiben durch den Holocaust beeinflusst wurde. Das Sammeln ist im 20. Jahrhundert nicht nur wegen der globalen Kriegsereignisse, politischen und ideologischen Veränderungen relevant geblieben, sondern auch wegen der Miniaturisierung und Virtualisierung der Objekte, die zu ihrem Verschwinden führten, wie Jean Baudrillard in seinem Buch „Das System der Dinge“ (vgl. Baudrillard 2007: 68) erklärt. Durch diesen Prozess wird die bestehende Beziehung zwischen Mensch und Objekt gestört und neu konfiguriert und da „der Mensch [...] mit den ihn umgebenden Gegenständen auf die gleiche innige und intime Weise [...] wie mit den Organen seines eigenen Körpers [verbunden ist]“ (Baudrillard 2007: 39), sehnt er sich nach alten Verhältnissen, die die Sammlungen zu verewigen versuchen. Im 20. Jahrhundert entsteht eine Vielzahl von Museen, die jetzt eine verschiedene Aufgabe haben als Kenntnisse zu materialisieren, die Museen sind ein Ort, in welchem Gemeinschaftsengagement, Diskussion und Kulturaustausch von Relevanz sind. Im Vergleich zur alten Museologie, die „too much about museum methods, and too little about the purposes of museums“ (Vergo 2006: 3) ist, macht die neue Museologie aus dem ausgestellten Objekt „an object of contemplation“ (Vergo 2006: 48).

Es ist bedeutsam, die Zusammenhänge zwischen Adalbert Stifter und W. G. Sebald zu erläutern, um einen besseren Blick auf die Dinge und Sammlungen in ihren Werken zu erhalten. In Sebalds Essays, die sich vorwiegend, aber nicht ausschließlich, mit der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, schenkt er den Autoren viel Beachtung, „bei denen die Aufmerksamkeit für die Dinge eine bedeutsame Rolle spielt“ (Dunker 2017: 180). Der relevanteste von ihnen ist Adalbert Stifter, dessen literarisches Schaffen Sebald als „skrupulöse Registrierung winzigster Details“ (Sebald 1994: 18) auffasst. Die Angst, die in Stifters Werk wegen der ständigen Veränderungen, die die Revolutionen mit sich brachten, herrscht, beschreibt Sebald wie folgt: „Die Prosa des Nachsommers liest sich wie ein Katalog letzter Dinge, denn alles erscheint in ihr unterm Aspekt des Todes bzw. der Ewigkeit“ (Sebald 1994: 23). Stifters Werk besitzt eine „apokalyptische Dimension“, die durch „die Wendung ins Fürchterliche und die schlagartigen Einbrüche des Ungeheuren“ gekennzeichnet ist (Sebald 1994: 23). Die Verweise auf Stifters Werke sind in vielen Sebald-Texten zu finden, z. B. kann man den Sandsturm, welchen der Erzähler in Suffolk erlebt, im Prosatext „Die Ringe des Saturn“ (Sebald 1995), mit Stifters Erzählung „Aus dem bairischen Walde“ (Stifter 1868) in Verbindung bringen. Diese entsteht durch die apokalyptische Stimmung, die der Schnee- bzw. Sandsturm in beiden Werken, durch die „Suspendierung der Zeit“ und „Auflösung von Raum“ (Schmucker 2012: 64) schafft.¹

¹ Um mehr über die intertextuellen Bezüge zwischen den beiden Autoren zu erfahren, sei dem Leser die umfassende Analyse von Peter Schmucker empfohlen (vgl. Schmucker 2012).

Dinge als Hüter der Ordnung. Museales in Adalbert Stifters „Der Nachsommer“

In Stifters Werken lässt sich ein stark ausgeprägtes Interesse an Gegenständlichem sehen, das durch eine häufige Verwendung des Wortes Ding ergänzt wird. Christian Begemann behauptet, dass Stifter „die exponierteste Position eines literarischen Kults um die Dinge innerhalb des deutschsprachigen Realismus“ einnimmt (2019: 257). Stifter versucht in seinem Werk eine Realitätsillusion zu schaffen, die aber genau wegen der extremen Beschäftigung mit dem Gegenständlichen eine andere Richtung „in einen Grenzbereich des Realismus“ (Grätz 2013: 117) nimmt, für die Sabina Becker und Katharina Grätz den Begriff des „artifiziellen Realismus“ prägten, wie auch der Untertitel ihres Buches „Ordnung – Raum – Ritual“ lautet. Durch ausführliche Beschreibungen der dinglichen Welt wird im Werk die Realitätsillusion zerstört. Die „hypertrophe Detailfülle“ (Grätz 2013: 121) schadet dem Gleichgewicht des Textes, sodass die Texte „in Künstlichkeit umschlagen“ (Grätz 2013: 117). Der Fokus auf die materielle Kultur ist vor allem im Roman „Der Nachsommer“ zu beobachten, wo die Sammelleidenschaft durch die Vielfalt der Sammlungen am auffälligsten ist. „Der Nachsommer“ versucht eine Welt zu schildern, deren Basis scheinbar in der perfekten Ordnung der Dinge liegt. Dies erfolgt nicht nur durch die Schaffung eines Universums, in dem jede Figur die gesellschaftlichen Normen berücksichtigt, sondern auch durch die Klassifizierung und das Sammeln von Gegenständen. Der Roman folgt der Geschichte von Heinrich, einem jungen Naturforscher, dessen wissenschaftliche Bestrebungen ihn eines Tages zufällig auf das Landgut Asperhof führen. Hier lernt er Risach kennen, der auch sein Mentor und Vorbild wird und hier kristallisiert sich sein Lebensweg heraus. Heinrichs wissenschaftlicher Weg beginnt nicht zufällig mit der Benennung von Dingen, denn genau das dient dem Zweck, „das einzelne Ding differenziell aus der Masse aller anderen [herauszuheben]“ (Begemann 2019: 258). Das Landgut Asperhof oder das Rosenhaus, wie Heinrich es nennt, ist voll mit den unterschiedlichsten Objekten und gleicht einem Museum, in dem nicht nur verschiedene Gegenstände, Skulpturen, Bücher und Gemälde der größten Künstler gesammelt werden, sondern auch Pflanzen. Fast alle Räume in diesem Haus haben die Funktion, die gesammelten Dinge zu präsentieren, angefangen von Marmor im Marmorsaal über Bilder im Bilderzimmer bis hin zu Büchern in der Bibliothek. Die Figuren in „Der Nachsommer“ verfolgen eine Idee des Rückzugs ins Private und des Lebens im Einklang mit der Natur, die im Gegensatz zu den gesellschaftlichen Veränderungen von Stifters Zeit stehen. Stifter selbst war von den Veränderungen, die die Aufstände im österreichischen Kaiserreich mit sich brachten, erschüttert und versucht, eine Art Utopie in seinem Roman zu schaffen. Die Unruhen der bürgerlichen Revolution von 1848 und persönliches Missgeschick führten dazu, dass Stifter Wien verließ und sich in Linz niederließ, wo die Spannungen der Revolution nicht so spürbar waren wie in Wien. Stifters Einstellung zu der Revolution ist komplex, denn „Stifter war anfangs von der Entwicklung der Revolution begeistert“ (Becher 2017: 8), was sich später in eine Angst vor der Zerstörung der Ordnung umwandelt. Wie Wolfgang Matz schreibt, „fürchtete [Stifter] [...] nicht so sehr bestimmte politische Entscheidungen“, sondern „Ausbrüche der Gewalt“ (Matz 2016: 248). Er scheute vor allem zurück, „was die so notwendige Ordnung erschüttern konnte“ (Matz 2016: 248). Die Revolution ist aber nur einer von den Gründen für den Entwurf eines Wunschbildes in „Der Nachsommer“. Wichtig zu erwähnen ist auch seine gescheiterte Beziehung zu Fanny Greipl, seiner Jugendliebe, seine Heirat mit Amalie

Mohaupt, „die ein gesellschaftlicher Abstieg und in keiner Weise vergleichbar mit den Frauen seiner Freunde“ (Becher 2017: 6) war.

Die Ritualhandlungen in „Der Nachsommer“ erwecken den Anschein von Vollkommenheit, in der alles reibungslos verläuft und dem Leser nur durch die Nennung der Mahlzeiten klar ist, dass die Tage vergehen, oder wie Christian Begemann es formuliert: „Bis in die frugalen Mahlzeiten hinein ist hier alles anders und besser als im wirklichen Leben“ (Begemann 2000: 206). Sebald behauptet, „daß die Elaboration einer an der Idee der Reinheit sich orientierenden Zivilisationsidylle in einem sinistren Zusammenhang steht mit der Sehnsucht des Hanswurstens, der auf dem Vorstadttheater verkündet, daß er am liebsten die ganze Welt auffressen möchte“ (Sebald 1994: 172). Sebald nimmt die verarmten Verhältnisse des Großteils der Bevölkerung im 19. Jahrhundert in Betracht und stellt fest, dass eine ständige Erwähnung der Mahlzeiten „neben der Arbeit an der Verklärung der bürgerlichen Kultur [für Stifter] ein Mittel zu Akkreditierung in der besseren Gesellschaft gewesen ist“ (Sebald 1994: 172).

Die Deutung der scheinbar makellosen Welt hinterlässt Uneinigkeit in der Literaturwissenschaft. Stifter wurde besonders heftig in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts kritisiert. Aus seinen Kritikern sticht vor allem Friedrich Hebbel hervor, der in seiner scharfen Kritik an Stifters Werk Folgendes schreibt:

Es ist aber durchaus kein Zufall, daß ein Stifter kam, und daß dieser Stifter einen »Nachsommer« schrieb, bei dem er offenbar Adam und Eva als Leser voraussetzte, weil nur diese mit den Dingen unbekannt sein können, die er breit und weitläufig beschreibt. Darin liegt Folgerichtigkeit nach beiden Seiten. Der ausartende Genre reißt sich mehr und mehr vom alles bedingenden, aber auch alles zusammenhaltenden Zentrum los und zerfällt in demselben Moment in sich selbst, wo er sich ganz befreit zu haben glaubt. Und das überschätzte Diminutiv-Talent kommt ebenso natürlich vom Aufdröseln der Form zum Zerbröckeln und Zerkrümmeln der Materie, schließt damit aber auch den ganzen Kreis vollständig ab (Hebbel 1858: 10).

Das ausartende Genre, eigentlich das *Sittenbild*, das auf die Spitze getrieben wird, und statt dem Wesentlichen lauter unwesentliche kleine Dinge beschreibt, zerstört, Hebbels Meinung nach, die große Literatur, die nach der Darstellung des Großen, des Wesentlichen strebt. Auf der anderen Seite bringt Hugo von Hoffmannsthal die Wichtigkeit Stifters für die österreichische Literatur hervor und vergleicht „Der Nachsommer“ mit Goethes „Wilhelm Meister“ (1795) und „Wahlverwandtschaften“ (1809) (vgl. Hofmannsthal: 1925).

Uneinigkeit herrscht in der Literaturkritik nicht nur über die Wichtigkeit des „Nachsommers“, sondern auch über das Verständnis der Idylle, die Stifter in diesem Roman schafft. Friedrich Sengle beschreibt das Rosenhaus als „Erziehungsutopie, Familienutopie, Altersutopie, landwirtschaftliche Utopie, Kunstsammlerutopie, Sozialutopie (Adel, Reichtum), Liebes- und Eheutopie“ (Sengle 1980: 996). Er betont, dass die Bezeichnung als „utopische[r] Roman“ nicht alle Bereiche und Orte im Roman abdeckt, denn „große Landschaften und symbolische Gestalten“ wie „die Alpen, die Heinrich immer wieder als Forscher und Tourist besucht, auch die Älpler, wie der Zitherspieler Joseph und Eustachs Bruder Roland im Lautertale fügen sich nicht so leicht in die Utopie vom Rosenhaus wie Bilder, Gemälde, Knechte und selbst Heinrich“ (Sengle 1980: 996). Sengle sieht Stifters „Naturdichtung, [als eine, die sich] auf die Frühaufklärung bezieht, sie ist Physikotheologie oder, wie Brockes programmatisch formuliert, *Irdisches Vergnügen in Gott*, Leibnizianische Weltenharmonie“. Den Leitgedanken von Stifters

Werk charakterisiert er als „anachronistische[n] Rettungsanker“ (Sengle 1980: 958–959) in einer Epoche der Erschütterungen und Veränderungen.

Im Gegensatz dazu sieht Wolfgang Matz die Idylle in „Der Nachsommer“ als den „einzige[n] Versuch Stifters, die menschliche Zivilisation als Versöhnung, als Rettung vor der Naturverfallenheit zu denken“, die aber gescheitert ist. „Doch die Beschwörung misslingt, wo sie nur die Leugnung dessen ist, was sonst den Dichter in düstern Bildern heimsucht“ (Matz 1980: 723). Die Stifterische Utopie entsteht in einer Zeit ohne Hoffnung, in der „gesellschaftliche Erwartung und Zuversicht“ (Matz 1980: 745) im Prozess der Zerstörung sind. Stifter selbst beschreibt Matz als „Dichter der rückwärtsgewandten Utopie“, die in eine Idee der Vergangenheit abspielt, während „die Zukunft nur noch Restauration des Faktischen ist“ (Matz 1980: 745). Diese Utopie definiert er als „Eingedenken eines Glückes, das nie Wirklichkeit war“ (Matz 1980: 745).

Eine wichtige Rolle bei der Entwicklung von Heinrichs Leidenschaft für die Wissenschaft und das Sammeln spielt Risach, der ein Ritual hat, Dinge zu benennen und umzubenennen, das er schon in seiner Kindheit praktizierte. Er „legte [...] allerlei Dinge an einander“ (Stifter 1978: 567) und benennt den Stapel nach einem Ort, dessen Namen er immer wieder hörte. Er benennt auch Dinge um, kreierte undenkbar Begriffe oder nennt Dinge nach einer Person, was seine eigene Art ist, die durch die Abwesenheit einer Person entstehende Lücke zu füllen. Der Versuch, alles zu kategorisieren und zu klassifizieren, dem auch sein Garten unterworfen ist, lässt sich am besten am Beispiel der Rosenwand veranschaulichen. Die Rosenwand in Risachs Haus ist sorgfältig beschriftet und kategorisiert und geht nicht über die Ordnung der Dinge hinaus. „An jedem Stämmchen hing der Name der Blume auf Papier geschrieben und in einer gläsernen Hülle hernieder“ (Stifter 1978: 119). Die Pflege der Rosen im Garten kann als Risachs Art der Bewältigung des Traumas der unerfüllten Liebe zu Mathilde, seiner Jugendliebe, angesehen werden. Die Rosen dienen, wie Werner Michler erklärt, „Risachs privatem Memorialkult“ (Michler 2007: 191), der den Moment in der Zeit festzuhalten versucht, als für Risach und Mathilde noch Möglichkeiten offen waren und dazu Risachs Wunsch, das Erbe der bürgerlichen Gesellschaft zu bewahren, eine noch persönlichere Note zu verleihen. Das Pflegen der Blumen ist ein Ersatz für die körperliche Nähe, die Mathilde und Risach nicht teilen, und das Trauma der unerfüllten Liebe dient ihm als Anreiz, ständig neue Dinge zu erwerben, um die empfundene Leere zu beseitigen.

Der Grund für die Sammelsucht ist die Verbindung zwischen Mathilde und Risach, die sehr früh in ihrem Leben beginnt, als Risach als Hauslehrer bei Mathildes Familie anfängt. Sein Aufenthalt bei den Maklodens ist nicht nur von seinen Lehrverpflichtungen geprägt, sondern auch von der Annäherung an die Natur. Er hat die Gelegenheit, den rosenreichen Garten des Hauses zu genießen. In dieser Zeit entwickelt sich zwischen ihm und Mathilde eine Liebe, die beide teilen, die aber vor ihrer Familie ein Geheimnis bleibt. Die Sympathie, die sie füreinander empfinden, ist ohne den Segen ihrer Eltern und wird als junge, unreife Liebe dargestellt oder wie Christine Oertel Sjögren bemerkt als „transgression against the moral code“ (Sjögren 1972: 26).

Die Rosenblüten wirken nicht nur als Ausdruck und Ersatz für die Liebe zwischen Risach und Mathilde, sondern verkörpern auch Mathilde selbst. Mathildes erstes Auftauchen im Buch findet in der Zeit statt, als „keine einzige der Rosen noch aufgebrochen [ist]; aber alle bereit

dazu sind“ (Stifter 1978: 197). Es scheint so, als ob die Rosen Mathildes Anwesenheit brauchen würden, um zu blühen, sie vervollständigt die Ordnung der Dinge. Mathilde wird oft mit der Rose verglichen, die „im Verblühen noch schöner als andere Rosen in ihrer vollen Blüte“ (Stifter 1978: 193) sei und Heinrich, als er zum ersten Mal Mathilde sieht, hat „das Bild der verblühenden Rose“ (Stifter 1978: 375) im Kopf. Risachs Rosen sind sowohl ein Zeichen der leidenschaftlichen Liebe, als auch ein „Gegenstand der wissenschaftlichen Beschreibung und Erfassung“ (Zumbusch 2017: 102). Für die Rosen in „Der Nachsommer“ werden künstliche Umstände geschaffen, um sie zu züchten, ein Schutzhaus wird gebaut, Vögel werden angelockt, um die Insekten von ihnen fernzuhalten und eine Konstruktion wird am Haus angebracht, um sie von oben zu bewässern. Diese künstlichen Bedingungen ermöglichen dieser Pflanze zu überleben, sodass der menschliche Faktor entscheidend ist, um ihre Existenz zu sichern.

Es ist schwer eine Grenze zwischen dem Interieur und dem Garten des Rosenhauses zu ziehen, „da Risachs Garten die Natur als den eigentlichen Bereich des Interieurs domestiziert“ (Finkelde 2007: 8). Das Geflecht von Natur und Kultur steht im Mittelpunkt des Romans, Asperhof „stellt die Vision einer idealen Einheit von Natur und Kultur“ (Grätz 2017: 307) dar. Jeder Raum im Rosenhaus erfüllt eine bestimmte Funktion; das Bilderzimmer, in dem nur die Gemälde ausgestellt werden, oder die Bibliothek, in der nicht gelesen wird, weil sie ausschließlich der Aufbewahrung von Büchern dient. Das Lesen soll in einem getrennten Raum, dem „Lesegemach“, erfolgen. Das Interesse Risachs an den Naturwissenschaften manifestiert sich in seinem „Zimmer mit wissenschaftlichen Vorrichtungen“, in dem die „Sammlungen von Naturkörpern [...], vorzüglich aus dem Mineralreiche“ und „Werkzeuge der Naturlehre aus der neuesten Zeit“ (Stifter 1978: 72) vorhanden sind.

Die von ihm zusammengestellten Sammlungen sind nicht mit der Idee der Vervollständigung der Kollektion zusammengestellt, sondern versuchen sich an eine Ordnung zu halten. Dies wird insbesondere deutlich, wenn Heinrich Risach eine Marmorplatte gibt, die Risach nicht im Besitz hat. Dieser ist aber nicht daran interessiert die Platte in seine Sammlung zu integrieren, da in seiner Sammlung „nur solche Stücke angebracht sind, welche [er] selber gesammelt habe“ (Stifter 1978: 189). Die neue Marmorplatte würde die Kohärenz der Sammlung beeinträchtigen, deswegen findet er eine andere Verwendung für die Platte. Er zeigt damit, dass er nicht „aus Sehnsucht nach Vollständigkeit“ (Finkelde 2007: 12) sammelt, sondern aus Sehnsucht nach Ordnung, die er nicht in einer anthropozentrischen Herangehensweise zu den Dingen, sondern in den Dingen selbst sieht. Stifters Beschäftigung mit den Dingen dient der Suche nach einem übergreifenden Zusammenhang, die einzelne Dinge „zum ‚lesbaren‘ Zeichen des Allgemeinen und Gesetzhaften“ (Begemann 1995: 32) macht. Der Schlüssel zum Verständnis von Stifters Detailversessenheit findet sich im Vorwort seines Buches „Bunte Steine“ (Stifter 1853), in dem er darlegt, warum scheinbar kleine Phänomene wichtiger sind als solche, die die meisten Menschen für groß halten. „Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres“, sind für Stifter Dinge, die eine größere Wirkung haben als „das prächtig einherziehende Gewitter, de[r] Blitz, welcher Häuser spaltet, de[r] Sturm, der die Brandung treibt, de[r] feuerspeiende[] Berg“ (Stifter 1983: 7–8). In den scheinbar großen Erscheinungen sieht Stifter die Folgen und nicht die Ursachen, im Kleinen sieht er den Impuls oder das „sanfte Gesetz“ (Stifter 1983: 9).

Risach erkennt, dass Heinrich die wahre Natur der Dinge versteht und sagt ihm: „Ihr empfangt also das Gefühl von den Gegenständen und tragt es nicht in dieselben hinein“ (Stifter 1978: 240). Heinrich und Risach projizieren ihre Wünsche und Gefühle nicht auf die Dinge, sondern sehen den inhärenten Wert und die Essenz der Dinge. Die beiden sehen die Dinge als Teil eines größeren Zusammenhangs, sie sammeln alte Objekte nicht nur wegen ihres Alters, sondern versuchen, die Objekte zu verstehen und sie so zusammenzustellen, dass eine kohärente, ästhetische Sammlung entsteht, sie verstehen die Sammlung auch als eine Reise durch die Zeit.

Die Marmorsammlung befindet sich im Marmorsaal, wird aber nicht ausgestellt, sondern in den Raum integriert. Um den Marmorboden nicht zu zerstören, muss man die Schuhe ausziehen und Filzpantoffeln tragen, was dem Raum eine rituelle oder sakrale Dimension gibt. Der Marmorboden besteht aus Platten, die so angeordnet sind, dass die Fugen zwischen den Platten kaum sichtbar sind. Der Marmor schafft ein Netzwerk, das eine ästhetische Erfahrung bieten soll, die die Funktion des Bodens untergräbt, nämlich betreten zu werden, er ist „wie ein liebliches Bild zu betrachten“ (Stifter 1978: 69). Der Marmorraum ist leer, ohne Möbel oder Gegenstände und wird als ein Ort der Kontemplation und Diskussion dargestellt, was die Idee betont, dass Museen Orte des Ideenaustauschs sind. Im Asperhof „kreuzen sich Aspekte der Natur und der Kultur“ (Macho 2005: 735), denn „zu dem Glanze des Marmors war der Saal auch mit Rosenduft erfüllt“ (Stifter 1978: 69), was nicht nur Natur und Kultur verbindet, sondern auch auf die Liebe zwischen Risach und Mathilde verweist.

Die Rosen in Stifters Werk haben die Aufgabe, an die Liebe zwischen Risach und Mathilde zu erinnern, die sich nie vollständig verwirklichte, weil sie gegen die Normen verstieß. Sie sind aber nicht nur ein Zeichen für Liebe und Leidenschaft, sondern auch für die gesellschaftliche Ordnung, die es zu beachten gilt, und für die Geduld, die es braucht, um eine Blume und damit die Liebe wachsen zu lassen. Die Natur ist mit den Artefakten verwoben, zusammen bilden sie eine harmonische Einheit, die die inhärente Ordnung der Dinge bewahren soll. Stifter weist den Dingen in seinem Werk eine Erlöserfunktion zu, die eine Welt, die durch historische Veränderungen verschwindet, zu retten versucht, denn die Objekte, mit denen wir uns umgeben, sind „keine toten Objekte“ (Assmann 2009: 149), sie sind als ein Teil des kulturellen Gedächtnisses und „lebendig pulsierende Peripherie unserer Person“ (Assmann 2009: 149) zu verstehen.

Dinge als Träger von persönlichen und kollektiven Erinnerungen. Museales in W. G. Sebalds „Austerlitz“ (2001)

Auch in Sebalds Roman „Austerlitz“ erscheinen die Dinge als lebendige Erweiterungen des Menschen, aber der Blick auf die Dinge gewinnt in diesem Werk eine neue Bedeutung. Ein Mann namens Jacques Austerlitz, der 1939 als fünfjähriges Kind mit einem Kindertransport von Prag nach Liverpool kam, versucht seine Vergangenheit mit Hilfe von Gegenständen und Fotografien zu rekonstruieren, wobei die Gegenstände als Auslöser für den Erinnerungsprozess dienen und ihnen deshalb eine „mnemotechnische Funktion“ (Banki 2015: 194) zukommt. Der Roman ist „Endpunkt von Sebalds (Gedächtnis-)Poetik der Dinge, die einen der wichtigsten Aspekte seiner Poetik der Dinge ausmacht“ (Dunker 2017: 183). Die Objekte in „Austerlitz“

dienen oft als Ersatz für verlorene Erinnerungen an die Kindheit der Hauptfigur und seine Eltern, die im Zweiten Weltkrieg umgebracht wurden. Austerlitz' Faszination für Dinge begleitet ihn sein ganzes Leben lang, und er sucht in zufälligen Objekten nach dem fehlenden Mosaikstein seines Lebens: „In der Hauptsache hat mich von Anfang an die Form und Verschllossenheit der Dinge beschäftigt, der Schwung eines Stiegenländers, die Kehlung an einem steinernen Torbogen, die unbegreiflich genaue Verwirrung der Halme in einem verdorrten Büschel Gras“ (Sebald 2022: 116). Im Roman spielen materielle Dinge als Erinnerungsträger eine wichtige Rolle und die Hauptfigur des Romans hat die Aufgabe, den Sinn der Dinge zu entschlüsseln und sie zu ordnen. Die Artefakte in „Austerlitz“ stellen eine greifbare Verbindung zur Vergangenheit her.

Austerlitz reist „immer weiter ostwärts und immer weiter zurück in der Zeit“ (Sebald 2022: 270–271). Der Weg führt ihn zuerst nach Prag, wo er mit seiner Familie, Mutter Agatha und Vater Maximilian, lebte. Beim Besuch seines ehemaligen Wohnorts zeigen die Dinge ihre bezaubernde Wirkung und tragen das vergangene Leben von Austerlitz in sich:

Zwar konnte ich nichts mit Gewißheit erkennen, doch mußte ich gleichwohl Mal für Mal einhalten, weil mein Blick sich verfangen hatte an einem schön geschmiedeten Fenstergitter, am eisernen Griff eines Klingelzugs oder im Geäst eines Mandelbäumchens, das über eine Gartenmauer wuchs. Einmal bin ich eine ganze Zeitlang vor einer Hauseinfahrt gestanden [...] und habe hinaufgeschaut zu einem über dem Schlußstein des Torbogens in den glatten Verputz eingearbeiteten und nicht mehr als einen Quadratfuß messenden Halbreief, das vor einem gestirnten, seegrünen Hintergrund einen blaufarbenen Hund zeigte mit einem Zweig im Maul, den er, wie ich, bis in die Haarwurzeln erschauernd, erahnte, herbeigebracht hatte aus meiner Vergangenheit. (Sebald 2022: 220–221)

Als er das Haus betritt, in dem er lebte, scheinen die Dinge ihre Bedeutung zu enthüllen. Austerlitz beschreibt sie als „Buchstaben und Zeichen aus dem Setzkasten der vergessenen Dinge“ (Sebald 2022: 222) und bringt damit die Mnemotechnik der Dinge auf den Punkt. Die Objekte und das Vorhaus tragen Geschichte in sich und lösen durch die Konfrontation mit vergessenen Dingen Emotionen im Protagonisten aus:

Und dann die Kühle beim Betreten des Vorhauses in der Šporkova Nr. i 2, der gleich neben dem Eingang in die Mauer eingelassene Blechkasten für das Elektrische mit dem Symbol des herabfahrenden Blitzes, die achtblättrige Mosaikblume, taubengrau und schneeweiß, in dem gesprenkelten Kunststeinboden des Entrees, der feuchte Kalkgeruch, die sanft ansteigende Stiege, die haselnußförmigen Eisenknöpfe in bestimmten Abständen auf dem Handlauf des Geländers – lauter Buchstaben und Zeichen aus dem Setzkasten der vergessenen Dinge, dachte ich mir und kam darüber in eine so glückhafte und zugleich angstvolle Verwirrung der Gefühle, daß ich auf den Stufen des stillen Treppenhauses mehr als einmal mich niedersetzen und mit dem Kopf gegen die Wand lehnen mußte. (Sebald 2022: 221–223)

„Der feuchte Kalkgeruch“, der Erinnerungen erwecken soll, kann mit der bekannten Madeleine-Szene in Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (1913) verglichen werden, in der der Geruch und der Geschmack von Madeleine und der Lindenblütentee unwillkürlich Erinnerungen hervorrufen. Der eingetauchte Kuchen wird nicht sofort als Erinnerung erkannt, vielmehr geht es um das Glücksgefühl, das diese Kombination bei der Romanfigur Marcel auslöst. Erst nach wiederholten Versuchen, dieses Gefühl hervorzurufen, gelingt es Marcel, es mit seiner Kindheit in Combray in Verbindung zu bringen, insbesondere mit den Sonntagvormittagen, die er mit seiner Tante verbringt. Die Sinneserfahrungen lösen intensive und lebendige Erinnerungen aus. „Perhaps odour memories simply convey an intensely vivid sense of

the past as if it is being re-experienced, rather in the way *déjà vu* makes us feel we have lived through this experience before.“ (Smith 2016: 38–39)

Auch in Sebalds *Passage* geht es um sinnliche Erfahrungen, die vergangene Zeiten wieder ins Gedächtnis rufen sollen, was Austerlitz jedoch nicht gelingt. Die Erinnerungen bleiben rätselhaft und fern und die ganze Erfahrung erzeugt ein Gefühl der Desorientierung. Anders als in Prousts Roman, versucht Austerlitz bewusst, Erinnerungen zu wecken, indem er an den Ort seiner Kindheit zurückkehrt, aber er kann die Erinnerungen an die Kindheit nicht vollständig zurückbringen, denn die meisten Erinnerungen werden nicht nur durch direkte Erfahrungen, sondern auch durch Geschichten erzeugt. Die Gegenstände dienen eher als Wegweiser und sie führen Austerlitz zu Vera, seinem Kindermädchen, das in ihrer unveränderten Wohnung lebt, wo „alles [...] während der gesamten Zeit [Austerlitz'] Lebens [...], an seinem Platz geblieben [ist], weil Vera [...] seit sie [Austerlitz] und [seine] ihr so gut wie schwesterlich verbundene Mutter verloren hatte, keine Veränderung mehr ertrug“ (Sebald 2022: 224). Indem sie die gleiche Anordnung der Gegenstände in der Wohnung beibehält, schafft Vera ein Museum, das nur auf einen einzigen Besucher, Austerlitz, wartet, um ihm die Schlüssel zu seinem vergangenen Leben und seiner Identität zu geben.

Ein solcher Ort der Erinnerung ist auch Theresienstadt, wo Austerlitz das Ghetto-Museum besucht, in dem Objekte die Aufgabe haben, den Besuchern die Geschichte zu vermitteln. In Theresienstadt begibt er sich auf die Spuren seiner dort interniert gewesenen Mutter und versucht, mehr über ihre Lebensgeschichte zu erfahren und durch diesen Prozess seine eigene Identität aufzubauen. Austerlitz ist sehr beeindruckt von den Dingen, die im Museum präsentiert werden und versucht zu erfahren, was die Sammlung über die Vergangenheit erzählen kann. Austerlitz wird zum ersten Mal an diesem Ort „mit einer Vorstellung von der Geschichte der Verfolgung“, die er lange Zeit vermied, konfrontiert. Er verdrängt seine traumatischen Erfahrungen, „die [sein] Vermeidungssystem so lange abgehalten hatte von [ihm]“ (Sebald 2022: 286) und die jetzt unausweichlich real werden. Er betrachtet „die Karten des großdeutschen Reichs und seiner Protektorate“ (Sebald 2022: 286) und lernt über die Vergangenheit, von der er sich im Laufe seines Lebens distanzierte. Austerlitz muss erkennen, dass er nicht nur Überlebender des Holocaust ist, sondern auch Zeuge einer kollektiven Tragödie unermesslichen Ausmaßes.

Die material vorliegenden Objekte bilden „durch körperliche und materiale Stützen [...] den Hort des kulturellen Gedächtnisses“ (Assmann 1999: 137). Sie sind als „ungebundene Hilfsmittel“ (Assmann 1999: 137) zu verstehen, die den Prozess des Erinnerns anstoßen. Die Dinge im Museum bringen Austerlitz dazu, über die vergangenen Ereignisse nachzudenken, die sein Leben geprägt und ihm seine Familie genommen haben. Die Museen sind zusammen mit anderen Institutionen, neben Gruppen und Einzelpersonen Träger des bewohnten Gedächtnisses. Diese Art des Gedächtnisses, oder Funktionsgedächtnis, wie Assmann es im weiteren Text nennt, ist selektiv und konzentriert sich auf bestimmte Werte und vergisst andere. Seine Anzeichen sind Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung (vgl. Assmann 1999: 133). Nationalstaaten bestimmen sich durch das Funktionsgedächtnis, das ihnen hilft, ihre Identität aufzubauen. Um dies zu schaffen, bedienen sich Nationen bestimmter Institutionen wie zum Beispiel Museen und Archiven, wo die Geschichte, die nach dem Ermessen der Gesellschaft in Erinnerung bleiben soll, präsentiert wird.

Das Ghettomuseum stellt spezifische historische Ereignisse und Erfahrungen in den Mittelpunkt, um die kollektive Bewahrung der Erinnerung an den Völkermord im Zweiten Weltkrieg zu sichern. Die Sammlung im Ghettomuseum enthält persönliche Gegenstände von Internierten aus verschiedenen Gebieten und „Bilanzblätter [...] 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 verloren ging“ (Sebald 2022: 287–288). Die Museumsausstellung stellt eine Form der „mimicry of the fastidious and meticulous records and lists of the Nazi’s administrative machinery“ (Arnold-de Simine 2008: 10) dar. Das Sammeln und Archivieren steht hier im Zeichen totalitärer Kontrolle, was Austerlitz Unbehagen bereitet, das dadurch verstärkt wird, dass die Ausstellung ihm nichts über das Schicksal seiner Mutter verrät. Die Aussage von Austerlitz „Das alles begriff ich nun und begriff es auch nicht“ (Sebald 2022: 287) eröffnet die Frage, inwieweit wir die Geschichte hinter den Objekten, die die Sammlung ausmachen, verstehen können. Das Wort ‚begreifen‘ besitzt eine zweifache Bedeutung, nämlich etwas zu verstehen oder etwas mit der Hand zu fassen. Die Wortwahl verleiht diesem Satz eine doppelte Bedeutung. Die erste wäre Unverständnis, denn die Geschichten derjenigen, denen diese Gegenstände gehörten, sind mit ihrem Tod verschwunden. Andererseits „be-greifen suggests an understanding of an object that derives from its physical presence“ (Boese 2016: 117). Die Objekte bleiben in den Museen außer Reichweite und ermöglichen keine taktile Kommunikation. Austerlitz’ Erfahrung im Museum führt ihn in Verwirrung, denn er kann die Einzigartigkeit der Dinge nicht verstehen und die ganze Erfahrung „überstieg bei weitem [sein] Fassungsvermögen“ (Sebald 2022: 287). Die Vergangenheit bleibt für ihn fern, er scheint keinen Zugang zu ihr zu haben. Austerlitz kann die allgemeine Geschichte verstehen, aber die Sammlungen des Museums vermitteln nicht die persönlichen Erfahrungen seiner Mutter. „He may reconstruct and comprehend his mother’s fate intellectually, but he is unable to reconstruct her identity. Like pieces of a puzzle that will never be complete, the images of the mother remain elusive.“ (Bauer 2006: 249) Austerlitz wird später im Text von dem Gedanken getragen, dass das Theresienstadt-Archiv, „in der kleinen Festung von Terezin, in deren naßkalten Kasematten so viele zugrunde gegangen sind, [sein] wahrer Arbeitsplatz gewesen wäre“ (Sebald 2022: 401). Aus Angst, die eigene Mutter im Archiv zu finden, setzt er diese Idee nicht um. „If he had looked there he would have found his mother represented in these very dehumanizing terms“ (Crowshaw 2004: 227)

Die Unfähigkeit der Dinge im Museum, die persönliche Reise ihres Besitzers zu vermitteln, bestätigt die Behauptung, die Austerlitz’ Geschichtslehrer aufstellt: „Unsere Beschäftigung mit der Geschichte [...] 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“ (Sebald 2022: 109). Die Geschichte kann, wie die Sammlung in einem Museum, nie wirklich verstanden werden; es gibt immer einen Rest, der außerhalb der aktuellen Darstellung liegt. Die Menschen, denen die Gegenstände gehörten, sind nicht mehr da und können keine Erfahrungen mit diesen Gegenständen erzählen. Die Unmöglichkeit, die uns umgebende Geschichte zu begreifen, thematisiert Austerlitz gleich zu Beginn des Buches in Fort Breendonk. Bei der Betrachtung der Zeichnungen „in der Legende“ auf dem Plan des Forts, die vom „ehemalige[n] Büro“ bis zur

Reliquienkammer und [zum] Museum reichen, 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. (Sebald 2022: 38–39)

Mit dem Tod jedes Menschen gehen auch die Erinnerungen und Erfahrungen verloren, die er mit den Dingen gemacht hat. Dinge haben ein Gedächtnis, aber kein Erinnerungsvermögen, und die Geschichten, „die an den ungezählten Orten und Gegenständen haften“ (Sebald 2022: 39), brauchen einen Vermittler, der die Dinge zum Sprechen bringt. Eine solche Aufgabe kommt den Museen zu, die sich darum bemühen, aus arrangierten Objekten eine Geschichte zu machen und ihnen eine neue Bedeutung zu geben.

Im Gegensatz dazu können wir einen Blick auf die Flohmärkte werfen, die sich sowohl bei Stifter als auch bei Sebald finden, wo die Dinge uns ihre Bedeutung nicht durch eine Sammlung vermitteln, sondern sich selbst überlassen bleiben. Die Dinge sind nicht wie in Museen ein Teil der vorbestimmten Erzählung; sie werden als einzelne Objekte betrachtet.

Objekte ohne Kontext. Dinge auf den Flohmärkten in Adalbert Stifters „Der Tandelmarkt“ (1841) und W. G. Sebalds „Austerlitz“ (2001)

Die Flohmärkte fungieren als Aufbewahrungsorte für die Gegenstände, denen an diesen Orten keine Verweiskfunktion zukommt, da sie nicht in einen sinnhaften Zusammenhang eingebettet sind. Die Dinge an diesen Orten können als physische „Geschehensmomente“ (vgl. Stierle 2012: 204) verstanden werden, sie sind diffus, besitzen weder klare Funktion noch eine Bedeutung und warten darauf, durch die Perspektive des Käufers oder Betrachters gerettet zu werden und in einen neuen narrativen Zusammenhang platziert zu werden. Die Dinge sind nicht miteinander verbunden, wirken wie eine strukturlose Masse, die mit Aleida Assmann dem Speichergedächtnis zugeordnet werden können. Das unbewohnte Gedächtnis oder auch Speichergedächtnis, das einen Pool an Überlieferungsbeständen darstellt, die heute nicht gebraucht werden, auf die aber zugegriffen werden kann, ist „ein Gedächtnis der Gedächtnisse“ (Assmann 1999: 134). In diesem Pool sind, wie auf dem Tandelmarkt „alle Stände, alle Alter und Geschlechter, alle Zeiten [...] vertreten“ (Stifter 1996: 17). Um das Funktionsgedächtnis von dem Speichergedächtnis zu selektieren, müssen die Geschehensmomente bzw. Dinge in ein Narrativ eingebettet werden, indem sie „nach Wichtigkeit ausgewählt, zugänglich gemacht und in einer Sinnfigur gedeutet werden“ (Assmann 1999: 135).

Flohmärkte fungieren als Speichergedächtnis, denn sie sind einerseits Orte, an denen Dinge zum Sterben zurückgelassen werden, die Friedhöfe der Dinge, aber sie sind „doch zugleich allesamt Orte, an denen die vereinzelt und verworfenen Dinge neu entdeckt und gesehen werden können“ (Bischoff 2013: 238). Die Gegenstände warten auf ihre Rettung, indem sie ins Funktionsgedächtnis aufgenommen werden. Flohmärkte sind ein Sammelsurium von Dingen, die aus fernen Zeiten stammen, aus den verschiedensten Materialien gefertigt sind und unterschiedliche Ursprünge haben. Oder wie es Stifter in seinem Aufsatz über einen Flohmarkt im alten Wien, „Der Tandelmarkt“ (1841), ausdrückt: „Tandeln, Tandler, Tandlerin sagt man in der gemeinen Wiener Sprache für Trödeln, Trödler, Trödlerin und man versteht unter dem Ge-

schäfte ein Handeltreiben mit aller und jeder Gattung von Plunder, altem und neuem Zeuge“ (Stifter 1996: 17). Trödelmärkte und Antiquitätengeschäfte sind besonders, weil sie Gegenstände unterschiedlicher Art und unterschiedlichen Wertes anbieten. Der Erzähler von „Der Tandelmarkt“ bewundert die alte Welt, in der alles seinen Platz hatte und die Dinge nicht dazu verdammt waren, ständig von einem Besitzer zum nächsten zu wechseln. Aber genau dieser Prozess der Zerstörung ist es, der sie auf dem Flohmarkt auftauchen lässt. Die Tatsache, dass der Flohmarkt die letzte Station der Objekte ist, wird mit den Worten unterstrichen, dass auf dem Flohmarkt eine Atmosphäre herrscht „wie am Jüngsten Tag“ (Stifter 1996: 18). Stifter weist in dem Aufsatz auch auf den Unterschied zwischen Sammlungsgegenständen in Antiquitätengeschäften und Fundstücken auf Flohmärkten hin. Auch wenn die Fundstücke aus ihrer Umgebung herausgelöst wurden, was dazu führt, dass sie „ihre Muttersprache [verlieren]“ (Stifter 1996: 12), sagen uns die Objekte auf dem Flohmarkt gerade wegen des Kontextverlustes mehr über vergangene Lebensweisen als die Objekte in Museen oder Antiquitätengeschäften. Nur die Gegenstände, die einen „geschichtlichen, künstlerischen, altertümlichen Wert haben“ (Stifter 1996: 12), können in Sammlungen aufgenommen werden. Die Sammlungen enthalten „meist nur Dinge, die uns von dem vergangenen Staatsleben erzählen, aber [...] von dem alltäglichen Alltagsleben unserer Voreltern, von dem gerade der Plunder und Trödel deutlicher spricht als das wichtigste Geschichtsdenkmal“ (Stifter 1996: 12) erzählen sie nichts.

Die Dinge vom „Tandelmarkt“ befinden sich in einem chaotischen Zustand und werden am Rande der Stadt zurückgelassen, wo sie auf ihren Retter warten, der ihnen ein neues Leben schenkt. Diese Orte rufen in uns das Gefühl hervor, das Kinder haben, wenn sie die „Truhe der Großmutter“ (Stifter 1996: 17) entdecken, die Gegenstände enthält, die sie noch nie gesehen haben und deren Funktion ihnen unbekannt ist. Das Unbekannte schafft einen Schleier der Magie um die Gegenstände herum und verursacht Faszination, die eine Verbundenheit mit den Dingen entstehen lässt.

Die Faszination mit den Dingen bekommt in Sebalds „Austerlitz“ eine andere Bedeutung. Die Objekte sollen hier mehr über die Lebensgeschichte der Hauptfigur im Roman erzählen. In Theresienstadt besucht Austerlitz auch einen Trödelladen namens „Antikos Bazar“, der im Gegensatz zum Theresienstädter Ghettonmuseum steht. Hier bewahren die Dinge ihre Individualität und sie funktionieren nicht als Ganzes, sondern zeigen ihre Einzigartigkeit. Der Name des Ladens enthält Westen und Osten in einem und das Konzept des Ladens bringt verschiedene Objekte aus unterschiedlichen Zeitperioden zusammen. Austerlitz versucht, die Objekte zu lesen, die er in der Auslage von „Antikos Bazar“ findet, und die Verbindungen zwischen ihnen zu entdecken.

Der Laden hat, wie Austerlitz beschreibt, „eine derartige Anziehungskraft“, die Austerlitz dazu treibt, das Schaufenster mit vielen Gegenständen lange zu betrachten und zu versuchen „eine eindeutige Antwort ab[zu]leiten auf die vielen, nicht auszudenkenden Fragen, die [ihn] bewegten“ (Sebald 2022: 282–283).

Beim Betrachten des Fensters stellt er die Fragen:

Was bedeutete das Festtagstischtuch aus weißer Spitze, das über der Rückenlehne der Ottomane hing, der Wohnzimmersessel mit seinem verblaßten Brokatbezug? Welches Geheimnis bargen die drei verschieden großen Messingmörser, die etwas von einem Orakelspruch hatten, die kristallinen Schalen, Keramikvasen und irdenen Krüge, das blecherne Reklameschild, das die Aufschrift Theresienstädter Wasser trug, das

Seemuschelkästchen, die Miniaturdreorgel, die kugelförmigen Briefbeschwerer, in deren Glassphären wunderbare Meeresblüten schwebten, das Schiffsmodell, eine Art Korvette unter geblähten Segeln, der Trachtenkittel aus einem leichten, hellleinenen Sommerstoff, die Hirschhornknöpfe, die überdimensionale russische Offiziersmütze und die dazugehörige olivgrüne Uniformjacke mit den goldenen Schulterstücken, die Angelrute, die Jagdtasche, der japanische Fächer, die rund um einen Lampenschirm mit feinen Pinselstrichen gemalte endlose Landschaft an einem sei es durch Böhmen, sei es durch Brasilien still dahinziehenden Strom? (Sebald 2022: 283)

Indem er diese Fragen stellt, versucht er, den Objekten, die er sieht, eine Bedeutung zu geben und so die Antwort auf die Frage „Wer bin ich?“ zu finden. Das wird dadurch unterstrichen, dass wir die Reflexion des Fotografen in der Fotografie sehen können, die der Textpassage folgend im Buch abgebildet ist. Austerlitz versucht zu verstehen: Was ist Zeit? Gibt es Veränderungen in der Geschichte oder ist sie ein Kreislauf des Schreckens? Ist die Geschichte ein „nirgends entspringende[r], nirgends einmündende[r], ständig in sich selbst zurückfließende[r] Strom?“ (Sebald 2022: 284). Das Schaufenster erweist sich jedoch als „bloßer Rahmen, einfacher Ort, kein Raum sozialer und familiärer Lebensformen“ (Banki 2015: 197). Die Dinge im Schaufenster sind „stets in der gleichen Pose“ (Sebald 2022: 284), sie erscheinen „so zeitlos wie dieser verewigte, immer gerade jetzt sich ereignende Augenblick der Errettung“ (Sebald 2022: 285). Unter all den Sachen kann man eine Porzellanfigur sehen,

die einen reitenden Helden darstellte, der sich auf seinem soeben auf der Hinterhand sich erhebenden Roß nach rückwärts wendet, um mit dem linken Arm ein unschuldiges, von der letzten Hoffnung verlassenes weibliches Wesen zu sich emporzuziehen und aus einem dem Beschauer nicht offenbarten, aber ohne Zweifel grauenvollen Unglück zu retten. (Sebald 2022: 284–285)

Die Porzellanfigur steht für die mühsame und unmögliche Aufgabe einer späteren Rettung. Der Akt der Rettung der Dinge wäre gleichbedeutend mit der Rettung der Menschen, denen diese Dinge gehörten, was natürlich nicht mehr möglich ist. Auch wenn die Zufälligkeit der Anordnung der Dinge auf den ersten Blick die Möglichkeit bietet, willkürliche Verbindungen zwischen ihnen herzustellen, bleiben die Gegenstände im Fenster unfähig, Geheimnisse preiszugeben.

Materielle Zeugen

Die auf Flohmärkten verstreuten Gegenstände warten auf eine neue Bedeutungszuschreibung, die sie retten soll. Austerlitz versucht, die Dinge in „Antikos Bazar“ zu enträtseln, aber sie können ihm die Geschichte seiner Vergangenheit nicht erzählen. Die kontextlosen Dinge auf Flohmärkten üben dagegen in Stifters „Tandelmarkt“ eine Faszination aus, denn die Gegenstände haben die Aufgabe, uns mehr über den Alltag in der Vergangenheit zu erzählen. Flohmärkte stehen im Gegensatz zu Museen, weil dort die ausgestellten Dinge in neue Sinnzusammenhänge gebracht werden und ihre Anordnung eine Geschichte erzählt. Die Ordnung der Dinge in „Der Nachsommer“ soll die Dinge vor dem Verfall retten und die historischen Veränderungen abwehren. In „Austerlitz“ hingegen zeigt die museale Ordnung der Dinge ihre Grenzen, denn sie kann die Komplexität des historischen Geschehens nicht vollständig vermitteln.

Die Dinge in Stifters und Sebalds Werk funktionieren „als [Latour’sche] Akteure in einem Netz [...], das Raum und Zeit übergreifende Verbindungen schafft“ (Öhlschläger 2016: 342). Ihre Materialität beeinflusst das Handeln menschlicher Akteure. Die Objekte „beleben alle

Handlungen“ (Latour 2021: 124) sei es durch das Hervorrufen von Erinnerungen wie die Rosen im „Nachsommer“ und Erinnerungsobjekte in „Austerlitz“ oder durch die Konditionierung der Bewegung wie der Marmorboden im „Nachsommer“. Sie übernehmen verschiedene Rollen; in Stifters Werk sind sie Hüter der Werte der bürgerlichen Gesellschaft, sie verbinden Natur und Kultur; Sebalds Dinge sind Träger von Geschichte und Trauma, die eine Vielzahl von Orten und Menschen miteinander in einem Netzwerk verbinden und so die narrative Struktur beeinflussen. Sie sind die Überreste der Menschen, deren Leben beendet wurde. Sie helfen Austerlitz, seine Identität aufzubauen. Doch die Dinge können keine Geschichten über ihre Besitzer erzählen, und die Gegenstände können die Geschichten ihrer Besitzer nicht preisgeben. An diese Stelle kommt die Literatur, die eine „Rettung im Text“ oder „Rettung im Artefakt“ ermöglicht, sie „könne gesellschaftliche Verhältnisse restituieren, und selbst auf die Natur habe [sie] einen, wenn auch fraglichen, rettenden Einfluß“ (Schmucker 2012: 43). Die Rettung fällt jedoch in den Augen eines jeden Lesers anders aus, so dass sich die Frage stellt, ob eine universelle Rettung durch die Literatur überhaupt erreicht werden kann.

Literatur

- Arnold-de Simone, Silke (2008): The museum, memory media and media nostalgia in Sebald's Austerlitz. In: The International and Interdisciplinary Conference on W. G. Sebald. University of East Anglia, Norwich, UK (unveröffentlichter Artikel).
- Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck.
- Assmann, Aleida (2009): Das Gedächtnis der Dinge. In: Reininghaus, Alexandra (Hg.): Recollecting. Raub und Restitution. Wien: Passagen, S. 143–150.
- Banki, Luisa (2015): Treue zur Dingwelt. Die Lesbarkeit der Dinge bei W. G. Sebald. In: Brunner, José (Hg.): Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur. Göttingen: Wallstein, S. 61–75.
- Baudrillard, Jean (2007): Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Frankfurt a. Main: Campus.
- Bauer, Karin (2006): The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's Austerlitz. In: Denham, Scott/McCulloh, Mark (Hg.): W. G. Sebald. History – Memory – Trauma. Berlin/New York: de Gruyter, S. 233–250.
<https://doi.org/10.1515/9783110201949.3.233>
- Becher, Peter (2017): Stifters Leben im historischen Kontext. In: Begemann, Christian/Giuriato, Davide (Hg.): Stifter Handbuch Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 2–12. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05377-0_1
- Becker, Sabina/Grätz, Katharina (Hg.)(2007): Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus. Heidelberg: Winter. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 243)
- Begemann, Christian (1995): Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart/Weimar: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03598-1>

- Begemann, Christian (2000): Adalbert Stifter. Der Nachsommer. In: Klein, Dorothea/Schneider, M. Sabine (Hg.): Lektüren für das 21. Jahrhundert. Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 202–225.
- Begemann, Christian (2019): Realismus und Wahrnehmung der Dinge. Adalbert Stifter. In: Scholz, Susanne/Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 257–264. <https://doi.org/10.1515/9783110416497-029>
- Bischoff, Doerte (2013): Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert. München: Fink, S. 232–254. https://doi.org/10.30965/9783846750421_013
- Boese, Stefanie (2016): Forever Just Occurring. Postwar Belatedness in W.G. Sebald's Austerlitz. In: *Journal of Modern Literature* 39(4), S. 104–121. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.39.4.08>
- Böhme, Hartmut (2014): Das Strahlen fetischistischer Dinge des Konsums: Autos und Mode. In: Blättler Christine/ Schmieder Falko (Hg.): In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion. Wien: Turia + Kant, S. 31–52.
- Crownshaw, Richard (2004): Reconsidering Postmemory. Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W. G. Sebald's „Austerlitz“. In: *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal* 37(4), S. 215–236.
- Dunker, Axel (2017): Poetik der Dinge. In: Öhlschläger, Claudia/Niehaus, Michael (Hg.): W. G. Sebald Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 180–185. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05395-4_28
- Finkelde, Dominik (2007): Tautologien der Ordnung: Zu Einer Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter. In: *The German Quarterly* 80(1), S. 1–19. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1183.2007.tb00059.x>
- Grätz, Katharina (2013): Realistische Realien: Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter. In: Baßler, Moritz (Hg.): Entsagung und Routines.: Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 115–129. <https://doi.org/10.1515/9783110331660.115>
- Grätz, Katharina (2017): Musealisierung und Sammlung. In: Begemann, Christian/Giuriato, Davide (Hg.): Stifter Handbuch Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 305–309. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05377-0_38
- Hebbel, Friedrich (1858): Das Komma im Frack. In: Kolatschek, Adolph (Hg.): Stimmen der Zeit. Monatsschrift für Politik und Literatur, S. 8–10. <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10616709?page=20>
- Kimmich, Dorothee (2011): Lebendige Dinge in der Moderne. Konstanz: Konstanz University Press.
- Kimmich, Dorothee (2019): Dinge in Texten. In: Scholz, Susanne/Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 21–28. <https://doi.org/10.1515/9783110416497-002>
- Latour, Bruno (2021): Das Parlament der Dinge. Für eine politischen Ökologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2022a): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Latour, Bruno (2022b): Eine Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Macho, Thomas (2005): Stifiers Dinge. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 676. Heft 2005/8. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 735–741.
- Matz, Wolfgang (1980): Gewalt des Gewordenen Adalbert Stifiers Werk zwischen Idylle und Angst. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 63, S. 715–750. <https://doi.org/10.1007/BF03396357>
- Matz, Wolfgang (2016): Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge. Göttingen: Wallenstein.
- Michler, Werner (2007): Adalbert Stifter und die Ordnungen der Gattung. Generische »Veredelung« als Arbeit am Habitus. In: Doppler, Alfred/Johannes John/Lachinger, Johann/ Laufhütte, Hartmut (Hg.): Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert Biographie – Wissenschaft – Poetik. Tübingen: Niemeyer, S. 183–199. <https://doi.org/10.1515/9783110921250.183>
- Öhlschläger, Claudia (2016): Ethik kleiner Dinge: Adalbert Stifter, Francis Ponge, W. G. Sebald. In: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 62(3), S. 325–345.
- Schmitz-Emans, Monika (2018): Dinge als Zeichen – Sammlungen als Syntagmen. Strukturalistische Impulse und ästhetische Praktiken einer Poetik des Sammelns. In: Endres, Martin/Herrmann, Leonhard (Hg.): Strukturalismus, heute. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 149–167. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04551-5_11
- Schmucker, Peter (2012): Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald. Berlin/Boston: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110278491>
- Sebald, W. G. (1994): Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, S. 165–186.
- Sebald, W. G. (2022): Austerlitz. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Sengle, Friedrich (1980): Biedermeierzeit. Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Band III. Die Dichter. Stuttgart: Metzler.
- Sjögren, Christine Oertel (1972): The Marble Statue as Idea. Collected Ideas on Adalbert Stifter's Der Nachsommer. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Smith, Barry C. (2016): Proust. the Madeleine and Memory. In: Groes, Sebastian (Hg.): Memory in the Twenty-First Century. London: Palgrave Macmillan, S. 38–41. https://doi.org/10.1057/9781137520586_3
- Stierle, Karlheinz (2012): Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von Johann Peter Hebels Kalendergeschichte Unverhofftes Wiedersehen. In: Stierle, Karlheinz (Hg.): Text als Handlung. Leiden: Brill/ Fink. https://doi.org/10.30965/9783846752647_012
- Stifter, Adalbert (1978): Der Nachsommer. Frankfurt a. M.: Insel.
- Stifter, Adalbert (1996): Der Tandelmarkt. Aus dem alten Wien. Weitra: Provinz.
- Stifter, Adalbert (1983): Bunte Steine: Erzählungen. München: Goldmann.
- Stollberg-Rilinger, Barbara (2014): Macht und Dinge. In: Samida, Stefanie/Eggert, K. H. Manfred/Hahn, Hans Peter (Hg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart: Metzler, S. 85–88. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05346-6_2

- Vergo, Peter (2006): Einleitung. In: Vergo, Peter (Hg.): The new museology. London: Reaktion Books, S. 1–5.
- Vergo, Peter (2006): The Reticent Object. In: Vergo, Peter (Hg.): The new museology. London: Reaktion Books, S. 41–59.
- von Hofmannsthal, Hugo (2023): Reden und Aufsätze. Nachwort zu Stifters „Nachsommer“. In: Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (Hg.): Museum-Digital. <https://global.museum-digital.org/object/2230968> (letzter Zugriff am 01.05.2024)
- Zumbusch, Cornelia (2017): »Der Nachsommer« Entstehung und zeitgenössische Rezeption. In: Begemann, Christian/Giuriato, Davide (Hg.): Stifter Handbuch Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 98–108. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05377-0_5