

A.

LITERATURWISSENSCHAFT

Paul Whitehead

ELYSÄISCHE TRÜMMER. W. G. SEBALDS MANCHESTER UND DIE POETIK DES VERFALLS

ABSTRACT:

Der Aufsatz untersucht W. G. Sebalds literarische Darstellung Manchesters als Topographie der Erinnerung und als Schauplatz einer poetologischen Reflexion über Verfall, Exil und Gedächtnis. Ausgangspunkt sind Sebalds eigene Zeit in der nordenglischen Stadt Manchester (1966–1968, 1969/70) sowie das einschlägige Archivmaterial im Deutschen Literaturarchiv Marbach, das unter anderem Sebalds Auseinandersetzung mit Elias Canetti, Ernst Bloch und Walter Benjamin dokumentiert. Anhand der Manchester-Passagen in *Die Ausgewanderten* wird gezeigt, wie Sebald industrielle Ruinen als Träger einer kollektiven Erinnerung auffasst und die Stadt als braches, „elysäische[s]“ Gefilde poetisch neu kartiert. Der Beitrag verbindet literaturtopographische, intertextuelle und poetologische Perspektiven und versteht Sebalds Manchester als einen Grenzraum, in dem Dokument und Fiktion, Vergangenes und Gegenwärtiges, Hoffnung und Zerstörung unauflöslich ineinander übergehen.

SCHLÜSSELWÖRTER:

W. G. Sebald, Manchester, Erinnerung, Topographie, Verfall, Elias Canetti, Ernst Bloch, Walter Benjamin

ABSTRACT:

This essay explores W. G. Sebald's literary representation of Manchester as a topography of memory and as a site of poetic reflection on decay, exile, and remembrance. Drawing on Sebald's years in Manchester (1966–1968, 1969/70) and the relevant archival material extant in the Deutsches Literaturarchiv Marbach, the article traces Sebald's engagement with Elias Canetti, Ernst Bloch, and Walter Benjamin. Through a close reading of the Manchester passages in *The Emigrants*, it demonstrates how Sebald transforms industrial ruins into vessels of collective memory, poetically reimagining the city as "fallow Elysian Fields." Combining literary topography, intertextuality, and poetics, the essay

interprets Sebald's Manchester as a liminal space in which document and fiction, past and present, hope and destruction converge into a single, haunting continuum.

KEYWORDS: W. G. Sebald, Manchester, memory, topography, decay, Elias Canetti, Ernst Bloch, Walter Benjamin

Einleitung

Die intellektuelle und literarische Entwicklung des Literaturwissenschaftlers, Essayisten und Schriftstellers W. G. Sebald, der 1944 in Wertach im Allgäu geboren wurde und 2001 in seiner Wahlheimat England starb, vollzog sich weniger im Nachkriegsdeutschland als in der nordenglischen Stadt Manchester. Vielmehr lässt sich argumentieren, dass Manchester den Mittelpunkt von Sebalds früher intellektueller Biographie bildet. Zwischen 1966 und 1970 verbrachte Sebald insgesamt drei Jahre in der Stadt – als Lektor an der Universität und junger Akademiker, der mit wachsender Skepsis auf den Fortschrittsoptimismus im Deutschland des Wirtschaftswunders blickte. Seine Jahre in Manchester waren ein Moment der Neuorientierung (Tabbert 2003), indem die Stadt für Sebald zum Prüfstein einer spezifischen Wahrnehmungsethik wurde – einer Wahrnehmung, die sich aus Entfremdung, Melancholie und einem empathischen Sinn für geschichtliche Katastrophen zusammensetzte.

Sebalds Jahre in Manchester waren ferner eine Zeit intensiver Lektüre, wie die Bestände des Deutschen Literaturarchivs Marbach, wo Sebalds Nachlass aufbewahrt wird, eindrücklich belegen. Sebald las dort Autoren, die ihn zeitlebens begleiten sollten: Elias Canetti, Marcel Proust, Ludwig Wittgenstein, Franz Kafka, Gershom Scholem, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer und Ernst Bloch. In seiner stark annotierten Ausgabe von Canettis *Masse und Macht* (1960) etwa finden sich Stempel der Universitätsbibliothek Manchester. Dass Sebald das Buch wohl nie zurückgab, bestätigt in augenzwinkernder Weise Walter Benjamin, der im Essay *Ich packe meine Bibliothek aus* (1931) schrieb: „Von den landläufigen Erwerbsarten wäre für Sammler die schicklichste das Ausleihen mit anschließendem Nichtzurückgeben.“ (Benjamin 1966: 171; siehe Whitehead 2023) Sebald war auch in anderer Hinsicht ein Benjamin'scher Sammler: Seine Privatbibliothek, Notizen, Zettelkästen, Manuskripte und Typoskripte dokumentieren eine Lebenspraxis des Ordners, Abschweifens und Verbindens. Wie er in einer 1987 verfassten Projektbeschreibung skizziert, besteht sein poetologisches Projekt darin, „heterogene[s] Material durch motivische Verbindungen, sowie vermittels einer ganz spezifischen Topographie und über eine [sic!] System von ‚Gedenktagen‘ immer wieder aufeinander zu beziehen.“ (Sebald 1987: 4). Wie im Folgenden zu zeigen ist, zählt die Darstellung der Stadt Manchester in Sebalds 1992 erschienenen Erzählungen *Die Ausgewanderten* zu den motivischen Verbindungen sowie zur erinnerungskulturellen Topographie seines Schreibens.

Darüber hinaus markiert Sebalds Aufenthalt in Manchester den Beginn seines eigenen literarischen Schreibens. Entgegen der oftmals kolportierten Behauptung, Sebald habe erst in den 1980er Jahren zu schreiben begonnen, enthält sein Nachlass in Mar-

bach zahlreiche Texte aus der Manchester-Zeit, darunter Gedichte und einen Schlüsselmanroman in zwei Fassungen. Diese frühen Texte, in denen die Stadt Manchester als düstere, aber faszinierende Kulisse aufscheint, enthalten in nuce die Themen, die sein späteres Werk prägen: die zerstörerische Kraft der Geschichte, die Spuren von Gewalt im Alltäglichen, die melancholische Grundstimmung.

Für den zweiundzwanzigjährigen Sebald, der zuvor noch in Freiburg im Breisgau sowie in Fribourg in der Schweiz studiert hatte, wirkte Manchester wie eine apokalyptische Offenbarung. Im Interview mit Uwe Pralle aus dem Jahr 2001 beschrieb er rückblickend den „Kulturschock[...], der mich in England erfaßte, weil ich keinerlei Vorstellung von der Art dieses Landes hatte und eine Stadt wie Manchester für jemanden, der aus der alpenländischen Provinz kam, schon eine gewisse Zumutung gewesen ist“ (Sebald 2012: 253). Dies stellt eine nicht zu vernachlässigende werkbiographische Kategorie dar, zumal der Ich-Erzähler in *Die Ausgewanderten* bei der Beschreibung seines Flugs nach England festhält, dass er „von nun an in einer anderen Welt leben würde.“ (Sebald 1992: 220) Entscheidend ist zudem, dass Sebald in Manchester erstmals in Kontakt mit jüdischen Exilanten kam, die ihm die Diskontinuitäten europäischer Geschichte unmittelbar vor Augen führten und seine Wahrnehmung von individueller Lebenspraxis, Trauma und Gesellschaft schärften. Wie in der Forschung hervorgehoben wird, prägte die Erfahrung der nordenglischen Industrielandschaft Sebalds Blick auf zivilisatorische Entwicklungen nachhaltig: Manchester wurde zur Urlandschaft der Entfremdung, zum Schauplatz, an dem sich die physische Topographie der industriellen Moderne mit der psychischen Landschaft der Melancholie verschränkte (Annabel 2023: 22).

Noch vor der ostenglischen Provinz Norfolk, in der Sebald von 1970 bis zu seinem Tod lebte, wurde Manchester zu seiner ersten Erfahrung von Dislokation. Gleichwohl fand er in der Stadt ein Wirkungsfeld, in dem er sein Bewusstsein für die ethische Dimension literarischer Erinnerung schärfte. Das England der späten 1960er und frühen 1970er Jahre bezeichnete er gar – angesichts der damals günstigen Studien- und Lebensbedingungen – als „sehr paradiesisch“ (Sebald 2012: 146), was im Übrigen Aufschluss über seine spätere Ablehnung des Thatcherismus gibt. Die Industriebrachen, der Ruß, die Armut, das Schweigen über Vergangenes – all das bildete ein ästhetisches Terrain, auf dem Sebald Prozesse der „Selbstanästhetisierung“ (Sebald 1999: 20) im kollektiven Geschichtsbewusstsein der Deutschen kritisch zu hinterfragen begann. Die Begegnung mit dem englischen Norden bedeutete eine topographische Initiation in die Dialektik von Fortschritt und Verfall. Was Manchester ihm zeigte, war die materielle Seite der Geschichte: das sedimentierte Leiden der Moderne, eine in Backstein und Gusseisen eingeschriebene Erinnerung.

Dass Sebald gerade diese Erfahrung zu literarischer Form verdichten konnte, erklärt sich aus seiner Poetik der Nachträglichkeit, seinem spätzeitlichen Bewusstsein. Bereits in seiner frühen Studie zum Dramatiker Carl Sternheim findet sich jene Grundfigur seines Denkens, die man als archäologisches Eingedenken bezeichnen könnte: ein „être du côté des vaincus“ (Sebald 1969: 11), ein Suchen nach unterirdischen Schichten der Geschichte, nach dem Unsichtbaren im Sichtbaren, nach den Stimmen der ‚Verlierer‘ der Geschichte. Konsequenterweise ist Sebalds Wahrnehmung von urbanen Räumen nie rein gegenwärtig; sie ist von Ahnung und Nachhall überlagert. So gesehen erscheint Manchester nicht als Ort, sondern als palimpsestartiger Schriftträger, auf dem die Geschichte Spuren hinterlassen hat, die nur im tastenden, tentativen Entziffern wieder freigelegt werden können.

Biographische Appropriation und Zivilisationskritik

Die Ausgewanderten – nach *Schwindel. Gefühle*. (1990) Sebalds zweite längere Prosafiktion und der Text, der seinen literarischen Ruf festigte – umfasst vier Erzählungen, die von den durch Entwurzelung gezeichneten Lebensgeschichten vierer alternder männlicher Figuren berichten. Die letzte und umfangreichste Erzählung der Sammlung schildert die Biographie des fiktiven Malers Max Aurach, die auf den Lebensgeschichten zweier realer Personen zurückgreift: des Architekten Peter Jordan, der Sebalds Vermieter in Manchester war, und des britisch-deutschen Künstlers Frank Auerbach.¹ Die Biographien der Männer weisen Gemeinsamkeiten auf: Beide wurden in Deutschland – Jordan 1923 in München, Auerbach 1931 in Berlin – geboren, beide wurden im Jahr 1939 als Kinder nach England verschickt und beide blieben dort bis zu ihrem Tod. Sebalds Aurach, dessen Eltern später von den Nationalsozialisten aus Deutschland deportiert und in der Gegend um Riga ermordet werden, flieht im Mai 1939 – wie Jordan – im Alter von fünfzehn Jahren aus München vor Repressalien nach England und lässt sich während des Zweiten Weltkriegs in Manchester nieder in der verblendeten Hoffnung, auf diese Weise seine traumatische Vergangenheit zu

¹ Der zurückgezogen lebende Auerbach empörte sich über die ungefragte Appropriation seiner Biographie durch Sebald. In der englischsprachigen Übersetzung des Textes, die 1997 unter dem Titel *The Emigrants* erschien, fehlen folglich eine Reproduktion von Auerbachs Kohlenzeichnung *Head of Catherine Lampert VI 1980* sowie eine Nahaufnahme von Nigel Parrys 1990 entstandenen Porträt des Künstlers, welche die Augenpartie Auerbachs zeigt (Sebald 1992: 240, 265). Getilgt wurde ebenfalls der versteckte Hinweis auf den Maler in der Liste der jüdischen Namen auf den Grabsteinen des israelitischen Friedhofs von Bad Kissingen: „Frank, Auerbach“ (Sebald 1992: 335). Des Weiteren wurde der Name der Aurach-Figur in späteren Auflagen der *Ausgewanderten* in Max Ferber umgeändert.

entkommen und „ein neues, voraussetzungsloses Leben beginnen zu können“ (Sebald 1992: 286). Ab diesem Zeitpunkt verlässt er die Stadt dauerhaft nicht mehr. Die biographische Verdichtung verweist hier auf Sebalds Poetik der Substitution, indem der fiktionale Charakter den historischen Menschen ersetzt, ohne ihn zu repräsentieren (Santner 2006: 112).

Charakteristisch für Sebalds Schreibkonzept ist die Tatsache, dass Aurachs Herkunft erst nach beinahe fünfzig Druckseiten – nämlich nach der ersten Schilderung der Stadt Manchester – Erwähnung findet, als der Erzähler zufällig, wie es heißt, auf ein Porträt des Künstlers in einer Zeitungsbeilage stößt. Sebalds literarische Arbeiten sind stets spätzeitliche Texte: Sie sind geprägt von einem postkatastrophischen Geschichtsverständnis, das die Vergangenheit nicht als fortschreitende Entwicklung, sondern als ein von Zerstörung und historisch blinden Stellen durchzogenes Kontinuum begreift. In dieser Perspektive bleibt die Geschichte unabgeschlossen und wirkt als latente Präsenz im Gegenwärtigen fort. Zugleich ist Sebalds Schreibstil enigmatisch: Entscheidende Informationen werden häufig zugunsten von Allusionen und Interferenzen ausgespart, und wesentliche Aussagen entfalten sich in Andeutungen, Querverweisen und Anspielungen. Kurzum: Sebalds Werk operiert mit einer Ästhetik des Marginalen (Whitehead 2019).

Nicht zuletzt bezieht Sebalds literarisches Werk seine Dynamik aus der Vieldeutigkeit der ästhetischen Sprache. Sein poetologisches Programm, wenn man so will, hat Sebald in einer handschriftlichen Notiz mit epigrammartigen Ausführungen festgehalten, die in dessen Nachlass aufbewahrt wird. Die offenbar flüchtig hingeschriebene Notiz, die Teil eines kleinen Konvoluts mit poetologischen Aufschrieben ist, liest sich wie folgt:

Ambiguität – Echo – Resonanz – Reverberation →
Sinnüberschuß / Polysemie / Offenheit
im Leser vibriert etwas, kommt in Schwingung. (Sebald o.J.)

Die von Sebald vermerkten Stichwörter verweisen auf die offene Semantik seiner Erzähltexte. Seine literarischen Arbeiten eröffnen einen weiten Resonanzraum, in dem zahlreiche, teils widersprüchliche semantische Schwingungen perceptibel werden. Dabei entfaltet sich eine verdichtete, lyrische Prosaform, die unterschiedliche Diskurse miteinander zu verschränken vermag. So liegt eine Besonderheit in der Hybridisierung von Textgattungen, die eine zwischen Geschichtsschreibung, Essayismus und Erzählprosa oszillierende literarische Form schafft (Schütte 2020: 318). Diese Oszillation begründet unterdessen den epistemologischen Anspruch des

Erzählens: Es geht nicht um die Rekonstruktion der Vergangenheit, sondern um die Reaktivierung von Resonanzen im Gedächtnisraum der Leserschaft.

So verhält es sich auch mit der Darstellung von Städten als literarischen Schauplätzen in Sebalds Werk. Trotz einer auffallenden Profilierung der Peripherie in dessen Texten erfüllen Städte als Erinnerungsorte schlechthin stets eine zentrale Funktion. Urbane Räume wie die Metropolen London, Paris und Brüssel, exemplarisch in *Austerlitz* (2001) dargestellt, zeugen vom Zerstörungswerk der Geschichte und fungieren in Anlehnung an Walter Benjamins Konzept der Jetztzeit als mit Vergangenheit aufgeladene Orte, an denen individuelles wie kollektives Erinnerungsvermögen auf die Probe gestellt werden. Sie sind Austragungsorte von Sebalds Zivilisationskritik, die den Fortschritt seit der Aufklärung und insbesondere seit der Industrialisierung als fortschreitende Barbarei begreift. In diesem Zusammenhang werden Städte zu Sinnbildern eines archaisch anmutenden Totenkults: Die Toten begleiten die Lebenden, während diese verpflichtet sind, dem Eingedenken der Verstorbenen nachzukommen.

Die ambivalente Darstellung der Stadt Manchester, die Sebald zumindest teilweise durch das Prisma von Michel Butors *L'Emploi du temps* (1956) sah, ist in der Spezialforschung kaum behandelt worden. Dies hängt wohl damit zusammen, dass Manchester nicht als Zentrum europäischer Kultur, sondern als Inbegriff industrieller Moderne gilt, die Sebald als Ort von Marasmus und unheimlicher Wiederkehr beschreibt. Der Zerfall der Stadt erscheint „als eine zwangsläufige Folge früheren Glanzes“ (Schütte 2020: 208). Selbst ohne explizite Bezugnahme auf die Judenvernichtung lassen sich deren Spuren in den Schilderungen von Manchester in *Max Aurach* ausloten. In den nachfolgenden Überlegungen wird Manchester nicht nur als Kommentar zu Erinnerungskulturen, sondern als Kritik der neuzeitlichen Rationalität selbst gelesen.

Idealisierung, Industrie, Fortschrittsglaube

Zu Anfang der Schilderung der Stadt Manchester verweist Sebald explizit auf das britische Erbe der Industriellen Revolution. Erst mit der Entwicklung der maschinellen Baumwollweberei und dem Aufstieg Großbritanniens zur Kolonialmacht wurde Manchester zu einem globalen Zentrum der Textilindustrie (Cottonopolis) und damit zu einer Schaltstelle des Welthandels. In *Max Aurach* heißt es, an den Docks hätten „dicht an dicht die Dampfer der Canada & Newfoundland Steamship Company, der China Mutual Line, der Manchester Bombay General Navigation Company und zahlreicher anderer Reedereien gelegen“ (Sebald 1992: 245) – ein Bild, das die Stadt als

Knotenpunkt des britischen Empire verortet, über dem sprichwörtlich die Sonne nie unterging.

Im 19. Jahrhundert wurde Manchester zum Symbol einer neuen Ideologie. Der Begriff des sogenannten Manchestertums bezeichnete eine liberale Wirtschaftsdoktrin, die den unbedingten Freihandel und eine schrankenlose Marktwirtschaft als Triebkräfte des Fortschritts propagierte. Sebald greift diese ideologische Figur auf und transformiert sie: Was einst als ökonomisches Erfolgsmodell galt, erscheint bei ihm als moralisches Prinzip, das im Glauben an den Fortschritt die menschlichen Opfer vergisst. In der deutschsprachigen Tradition war Manchestertum bereits bei Karl Marx und Heinrich von Treitschke zur Chiffre eines entseelten Kapitalismus geworden, und Sebald führt diese Kritik auf literarische Weise fort. Eng verbunden damit ist der im 19. Jahrhundert geprägte Begriff des ‚Industriejerusalem‘, der damals auf Manchester bezogen wurde. Zeitgenossen sahen in der Stadt eine gleichsam religiöse Verkörperung des Fortschritts: ein ‚Jerusalem‘ der Industrie, das sowohl Bewunderung als auch Befremden hervorrief. Bewundernd stand der Ausdruck für technischen und ökonomischen Aufstieg, kritisch hingegen für die ‚Vergötzung‘ der Arbeit und die Ersetzung spiritueller Werte durch ökonomische Rationalität. Diese Perspektive greift Sebalds Ich-Erzähler auf, wenn Manchester als eine wirtschaftliche Großstadt beschrieben wird, die „in allen Ländern als ein an Unternehmerteil und Fortschrittlichkeit nicht zu überbietendes Industriejerusalem galt“ (Sebald 1992: 245).

In den Manchester-Passagen der *Max Aurach*-Erzählung legt Sebald den Fokus auf die grundlegende Ambivalenz, die zeitgenössische Beobachter wie Alexis de Tocqueville, Thomas Carlyle und Friedrich Engels bei ihren Erkundungen der Stadt verspürten (Marcus 1974: 28–66). Auch im literarischen Feld wurde Manchester früh zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung mit der industrialisierten Moderne. Schriftsteller wie Charles Dickens schilderten ihre gespaltenen Eindrücke der industriellen Stadt. In einem Brief an E.M. Fitzgerald vom 29. Dezember 1838 schrieb Dickens nach einem Besuch in Manchester: „I went, some weeks ago, to Manchester, and saw the *worst* cotton mill. And then I saw the *best*. *Ex uno disce omnes*. There was no great difference between them.“ (Dickens 1965: 483) Diese und ähnliche Erfahrungen verarbeitete er später in seinen sozialkritischen Romanen, etwa in *Hard Times* (1854), die die Kehrseite des industriellen Fortschritts beleuchteten.

Gleichzeitig wurde Manchester in der zeitgenössischen Literatur auch als Symbol des technischen und zivilisatorischen Aufbruchs gefeiert. So lässt der Schriftsteller und späterer Premierminister Benjamin Disraeli in seinem Roman *Coningsby* (1844) den gleichnamigen Protagonisten ausrufen: „it is the machinery without any inter-

position of manual power that overwhelms me. It haunts me in my dreams. [...] I see cities peopled with machines. Certainly Manchester is the most wonderful city of modern times!“ (Disraeli 1948: 131) – ein Ausdruck jener Faszination, die zwischen Bewunderung und Entsetzen changierte.²

Sebald überführt dies in eine Poetik des Verlusts. Fortschrittsmetaphern werden in *Max Aurach* dekonstruiert, indem er Manchester zum Gebeinhaus des Fortschritts und zur Negativfolie der industriellen Moderne deklariert. In den Spaziergängen durch die verwahrlosten Stadtteile Manchesters und den Beschreibungen der ‚elysäischen‘ Felder des Stadtbezirks Strangeways verdichtet die Erzählinstanz ihre Erfahrungen des Fremdseins zu einer Spurensprache, in der das ‚Industriejerusalem‘ als gescheitertes Heilsversprechen erscheint.

Damit verschränkt sich Manchester in Sebalds Werk mit einer erinnerungskulturellen Frage: Wie lässt sich das Unsagbare – etwa die Vernichtung des europäischen Judentums und das Schweigen der deutschen Nachkriegsgesellschaft – in Sprache fassen? Sebalds Antwort ist keine dokumentarische, sondern eine ästhetisch-philosophische: Er schreibt über die Toten, indem er die Topografie ihrer unsichtbaren Gegenwart erkundet und sichtbar macht. Die Stadt wird so zur Metapher für das Verschwinden und zu einem Archiv, in dem das Vergessene und Verdrängte paradoxerweise in Gestalt von Staub, Licht und Nebel fortbesteht.

Nekropole der Moderne

In der Eröffnungspassage der Erzählung hält Sebalds namenloser Ich-Erzähler, der mit dem Autor identifikatorisch verbunden ist, seine Eindrücke von der Stadt Manchester bei seiner Ankunft im Herbst 1966 fest. Die erste Taxifahrt des Erzählers vom Flughafen Ringway in die Innenstadt von Manchester wird zu einer ernüchternden Erfahrung, denn die Stadt – einst das Versprechen einer besseren Zukunft – bietet nun einen Anblick der Zerstörung und Verwahrlosung sondergleichen: heruntergekommene Häuserreihen; Straßenzüge mit vernagelten Fenstern und Türen; ganze Viertel, die Brachland gleichen. Manchester entpuppt sich als eine „beinahe restlos ausgehöhlte Wunderstadt aus dem letzten Jahrhundert. [...] Tatsächlich konnte man glauben, die Stadt sei längst von ihren Bewohnern verlassen und nun mehr ein ein-

² Disraeli wird im dritten Teil von Sebalds lyrischem Triptychon *Nach der Natur* (1988), auf den die in Manchester spielenden Textstellen der *Ausgewanderten* rekurrieren, zitiert: „Begeistert von dem wahrhaftig | grenzenlosen Wachstum | der Industrie hat der Staatsmann | Disraeli Manchester die wundervollste | Stadt der Neuzeit genannt, | ein himmlisches Jerusalem“ (Sebald 1988: 83).

ziges Totenhaus oder Mausoleum.“ (Sebald 1992: 222f.) Mit dieser Formulierung aktualisiert Sebald den Topos der ‚Totenstadt‘, der sich von der Romantik (Novalis, Jean Paul) über Rainer Maria Rilke bis zu Benjamin zieht. Die urbane Ruine avanciert zum Erinnerungsraum, in dem Geschichte subkutan erfahrbar bleibt, sodass Manchester zur Stadt der industriellen Gräber wird, deren Architektur Zeugnis eines fortschreitenden kulturellen Verfalls ablegt. Dessen verheerende Ausmaß manifestiert sich in den sonntäglichen Erkundungsgängen des Erzählers, die ihn – in Anlehnung an die vom jungen Canetti während seines Aufenthalts in Manchester von 1911 bis 1913 gemeinsam mit dem Vater unternommenen Sonntagsspaziergänge (Canetti 1982: 51–53) – zu Fuß durch die Innenstadt und die angrenzenden Vororte führen. Die Schilderung dieser Spaziergänge entfaltet eine Topographie der Erinnerung, in der die Erfahrung der Erzählinstanz und die intertextuelle Bezugnahme untrennbar ineinander verwoben sind.

Der anfängliche Eindruck einer im unaufhaltbaren Verfallsprozess begriffenen Stadt in *Max Aurach* verdeutlicht sich beim Anblick der menschenleeren Straßen und Plätze der „anthrazitfarbene[n] Stadt“ und der „Spuren ihrer augenscheinlich chronisch gewordenen Verarmung und Degradiertheit“ (Sebald 1992: 231). Die einst prunkvollen, viktorianischen Bauten im Zentrum der Stadt, die Zeugnis eines Unternehmmergeistes sind, werden als die „im Verlauf der Zeit ganz und gar schwarz gewordenen Monumentalbauten aus dem vorigen Jahrhundert“ beschrieben (Sebald 1992: 230). Die Darstellung der Verwahrlosung, wie sie sich im Anblick der Stadt Manchester zeitigt, erreicht einen ersten Kulminationspunkt in der Besichtigung des ehemaligen Judenviertels. Das Areal hinter der Manchester Victoria Station befindet sich im Bezirk Strangeways – ein sprechender Name, der dem Autor wohl gelegen kam. Von der vormaligen Wohnstätte der Juden – von einem Ghetto im konventionellen Sinne kann nicht die Rede sein –, die bis in die 1940er Jahre das kulturelle Stadtbild prägte, ist Mitte der 1960er Jahre beinahe alles dem Boden gleichgemacht. Als einzige Spur der ehemaligen jüdischen Gemeinschaft bleibt lediglich „das eben noch zu entziffernde Schild einer Anwaltskanzlei mit den legendär mich anmutenden Namen Glickmann, Grunwald und Gottgetreu.“ (Sebald 1992: 232) Die rührende Semantik dieser als deutsch-jüdisch identifizierbaren Namen³ – Glück, grün, Wald, Gott, Treue – potenziert das latente Pathos dieser Passage und evoziert einen Schnappschuss kultureller Integration, die durch die historischen Brüche im 20. Jahrhundert zunichtegemacht wurde.

Wenig später beschreibt Sebalds Erzähler die brachliegende Gegend als „diese Fel-

³ Viele der jüdischen Namen, die sich in *Max Aurach* finden (Sebald 1992: 287), entnahm Sebald Bill Williams' Studie zum Judentum in Manchester (Williams 1976: 350–354).

der, die ich bei mir die elysäischen nannte“ (Sebald 1992: 233).⁴ Das elysäische Gefilde von Strangeways verweist auf den Begriff ‚Elysion‘ – beziehungsweise latinisiert ‚Elysium‘ –, der in der antiken Mythologie eine Landschaft am Westrand der Erde darstellt, wohin auserwählte Helden versetzt werden, ohne den Tod zu erleiden. Im Unterschied zu den Schatten des Hades führen sie auf den elysäischen Feldern, die für gewöhnlich mit den Inseln der Seligen (Hesiod) gleichgesetzt wurden, in voller Körperlichkeit ein sorgen- und mühefreies Leben. Die Problematisierung des Begriffs ‚Elysion‘ in *Die Ausgewanderten* öffnet einen liminalen Raum zwischen Trauer und Trost: Die ‚elysäischen Felder‘ sind hier keine Orte der Erlösung, sondern Metaphern für die Verdrängung des Verlustes.

Gleichwohl ist anzumerken, dass das Evozieren von anwesenden Abwesenden mit den Namen Glickmann, Grunwald und Gottgetreu an diesem Punkt insofern problematisch wird, als ein eklatanter Unterschied zwischen den Juden von Manchester und denjenigen vorliegt, denen die Flucht aus dem Hitlerdeutschland nicht gelang. Denn erstere sind nicht in den Konzentrations- und Vernichtungslagern der Nationalsozialisten ermordet worden. Vielmehr sind sie entweder im Zuge der Stadtentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg oder infolge sozialen Aufstiegs aus Strangeways in die besser ausgestatteten und bequemerer Vororte gezogen. An diesem Punkt stößt die Erinnerungspoetik Sebalds an ihre ethischen Grenzen.

Der Handlungsverlauf sieht vor, dass die sonntäglichen Exkursionen des Erzählers über die Innenstadt hinausgehen, wobei er dem Maler Aurach begegnet, der sein Atelier in den Docks von Manchester eingerichtet hat. Ein Spaziergang den Schiffskanal entlang, der zur Beförderung riesiger Mengen Rohstoffe vom Hafen in Liverpool zur Weiterverarbeitung in die Fabriken um Manchester gebaut wurde, dient als Anlass zur Reflexion über das industrielle Erbe der Stadt. Die betreffende Textpassage verdient eine ausführliche Zitierung:

Schwarzglänzend lag an diesem strahlend hellen Tag das Wasser in seinem von schweren Quadern eingefassten Bett und spiegelte die weißen, am Himmel dahintreibenden Wolken. So unbegreiflich still war es, daß ich, wie ich mich jetzt zu erinnern glaube, die Seufzer hörte in den leeren Lagertennen und Speichern [...]. Ich kam vorbei an einer längst außer Betrieb gesetzten Gasanstalt, an einem Kohlendepot, einer Knochenmühle und an dem, wie mir schien, end-

⁴ Elysäische Felder kommen unter der Variante der „Insel der Seligen“ ebenfalls in Canettis Schilderungen von Manchester vor (Canetti 1982: 51). Ferner hat Sebald in seinem Textexemplar von Sir Thomas Brownes Schrift zu Begräbnisriten, *Hydriotaphia* (1658), die Formulierung „Elysian meadows“ – seitlich angestrichen (Browne 1927: 132). Siehe auch Whitehead (2018).

los sich dahinziehenden gußeisernen Palisadenzaun des Schlachthofs von Ord-sall, einer aus lauter leberfarbenen Backsteinen gemauerten gotischen Burg mit Brustwehren und Zinnen und zahlreichen Türmchen und Toren, bei deren Anblick mir irrerweise die Namen der Nürnberger Lebkuchenfabrikanten Haerberlein & Metzger wie eine Art von bösem Gespött im Kopf herumzugehen begannen und danach den ganzen Tag hindurch weiter herumgingen. (Sebald 1992: 234f.)

Die schiere Anhäufung der intra- und extradiegetischen Verweise in dieser Passage ist bemerkenswert: die Lagertennen, die Gasanstalt, das Kohlendepot, die Knochenmühle, der Schlachthof, auch die Türmchen, die Tore und schließlich die Erwähnung der Stadt Nürnberg – stellvertretend für die Nürnberger Rassengesetze vom September 1935 – stellen einen indirekten und unausgesprochenen Bezug zur Vernichtung der Juden her. Erst im Rückblick beziehungsweise bei einer erneuten Lektüre, erst wenn der Leserschaft der Ausgang des Textes in der Shoah bekannt ist, wird die Referenzkraft dieser Passage deutlich.

Die Beschreibung der Atmosphäre um den Schiffskanal wird von einer Abbildung begleitet, die den vermeintlichen Abschnitt des Wasserweges zeigen soll. Was allerdings in der ausführlichen Darlegung des Erzählers fehlt, ist ein Hinweis auf das entscheidende Detail der photographischen Aufnahme, nämlich die beiden, durch die Sonnenstrahlen unterbrochenen Schornsteine am linken Rand des Bildes, die an die *dark, satanic mills*, die finsternen satanischen Mühlen aus einem berühmten Gedicht William Blakes erinnern sollen, das Sebald selbstverständlich kannte.⁵ Die Fabrik-schornsteine – eine der bedeutendsten lufthygienischen Maßnahmen des frühen 19. Jahrhunderts, die dienen dazu, sowohl den zur Verbrennung erforderlichen Luftzug zu erzeugen als auch die infolge der Verbrennung entstandenen Gase abzuleiten – stellen ein verbindliches Formelement der industriellen Stadt dar. Signifikant ist das Bildzitat der Industrieschlote an dieser Stelle insofern, als es in *Max Aurach* zur Visualisierung der abscheulichen Verwertung menschlichen Materials im Rahmen des systematischen Massenmords an den Juden dient.

Im Verlauf der Erzählung wird berichtet, dass Aurach Anfang Mai 1945 nach Ende des Zweiten Weltkriegs nach Manchester zurückkehrt. Auch hier findet sich eine eindringliche Beschreibung der Stadtlandschaft, in der „Fabrikationslager“, „Gaskessel“

⁵ Das 1804 verfasste Gedicht William Blakes *And did those feet in ancient time*, das heutzutage als *Jerusalem* bekannt ist, wurde erstmals im Vorwort zum Langgedicht *Milton* abgedruckt. Sebald besaß die *Everyman's Library*-Edition von Blakes *Poems and Prophecies*, in der auch jenes Gedicht zu finden ist: „And was Jerusalem builded here | Among these dark Satanic Mills?“ (Blake 1934: 110).

und „Chemiewerke“ (Sebald 1992: 250) das Bild dominieren. Diese industriellen Bauwerke werden jedoch von einem Element physisch wie metaphorisch überragt: „Das eindrucksvollste freilich, sagte Aurach, waren die, so weit man sehen konnte, überall aus der Ebene und dem flachen Häusergewirr herausragenden Schloten.“ (Sebald 1992: 250) Die Schloten mit ihrem totalitären Anspruch, der bildmedial untermauert wird, fungieren hier als zentrales Sinnbild der industriellen Moderne sowie als Monumente des Fortschritts, die als Zeichen einer zerstörerischen Zivilisationsgeschichte gelesen werden können. Sebald lässt Aurach hinzufügen: „Diese Schloten [...] sind heute nahezu ausnahmslos niedergelegt oder außer Betrieb. Damals aber rauchten sie noch, zu Tausenden, einer neben dem anderen, bei Tag sowohl als in der Nacht.“ (Sebald 1992: 250f.) In dieser Rückblende verbinden sich die historische und die erinnernde Perspektive: Das Bild der rauchenden Schloten evoziert eine vergangene Epoche industrieller Vitalität, die in der Gegenwart nur noch als Ruinenlandschaft fortbesteht. Der deiktische Verweis auf „diese Schloten“ bindet den Text zudem an die visuelle Ebene der begleitenden Fotografie, welche hier eingefügt wurde:

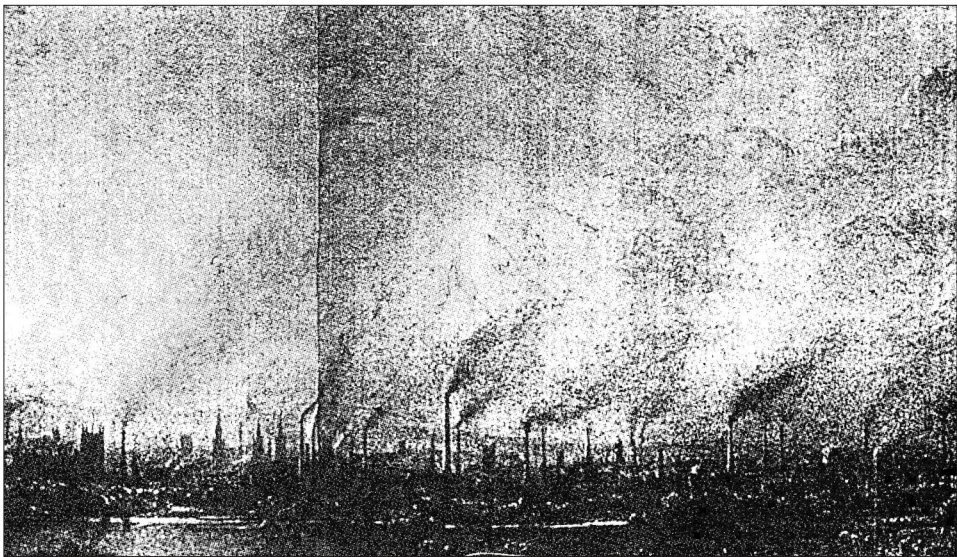


Abbildung 1: Die Schloten von Manchester (Sebald 1992: 250).

Die Abbildung stellt einen Ausschnitt eines Gemäldes des Malers und Lithografen William Wyld dar, das in der viktorianischen Manier des romantischen Realismus den Übergang von der präindustriellen Epoche Manchesters zur industrialisierten Ära der Stadt veranschaulicht:



Abbildung 2: William Wyld, *Manchester from Kersal Moor, with rustic figures and goats* (1852). Aquarell- und Körperfarben, 31,9 cm x 49,1 cm.

Während Wylds Gemälde eine weite, sonnendurchflutete Landschaft zeigt, in deren Vordergrund grüne Hügel und Bäume eine friedliche Atmosphäre schaffen, breitet sich im Hintergrund eine dichte Industriestadt aus, deren zahlreiche Schornsteine dunkle Rauchfahnen in den Himmel senden. In dieser Gegenüberstellung von Natur und Industrie wird die spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert virulent gewordene Spannung zwischen verklärter Natur und technischem Fortschritt sichtbar. Der goldene Dunst, der die Wyld-Szenerie überzieht, verarbeitet bildmedial die Ambivalenz von Begeisterung und Unbehagen gegenüber der Industriellen Revolution.

Im Kontext von Sebalds *Max Aurach* erhält diese Bild-Text-Konstellation eine poetisch-reflexive Entsprechung. Das Zusammenspiel von Wort und Bild macht die komplexe temporale Struktur von Sebalds Prosa deutlich: Vergangenheit, Erinnerung und Gegenwart überlagern sich in einem Moment kontemplativer Anschauung. Die Abbildung der Schlotte fungiert dabei nicht bloß als Illustration, sondern als Medium des Eingedenkens, das den Blick auf das Vergängliche richtet und die Spuren einer untergegangenen industriellen Welt archiviert. So wird Manchester in dieser Passage zur topographischen Verdichtung von Geschichte, Melancholie und Zeitbewusstsein – zu einer Landschaft der Erinnerung, in der das Zeitalter des Fortschritts nur noch als Schatten seiner selbst fortlebt.

Manchester als Schicksalsort

In der sich anschließenden Passage beschwört Aurach die Erinnerung an seinen ersten Blick auf Manchester herauf:

Es waren diese viereckigen und runden Schlote und diese unzähligen Kamine, aus denen ein gelbgrauer Rauch drang, die sich, so sagte Aurach, dem Ankömmling tiefer einprägten als alles, was er bis dahin gesehen hatte. Genau vermag ich es nicht mehr anzugeben, sagte Aurach, welche Gedanken der Anblick von Manchester damals in mir auslöste, aber ich glaube, daß ich das Gefühl hatte, angelangt zu sein am Ort meiner Bestimmung. (Sebald 1992: 251)

Sebald macht an keiner Stelle explizit, worin genau seine ‚Bestimmung‘ besteht. Erst eine Rekonstruktion des narrativen und symbolischen Zusammenhangs lässt erahnen, was Aurach in diesem Moment empfindet. Der Blick auf Manchester von der Anhöhe aus konfrontiert ihn mit einem Panorama der industriellen Moderne. Zahllose Schornsteine, aus denen Rauch aufsteigt, dominieren das Bild. In diesem Anblick verdichtet sich die Erfahrung des 20. Jahrhunderts, in dem technisierte Rationalität und industrielle Effizienz zum Inbegriff menschlicher Zerstörungswut geworden sind. Berücksichtigt man, dass Aurach erstmals im Herbst 1943 nach Manchester kommt – also in einer Zeit, in der in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern die Krematorien ihre volle Kapazität erreichten –, gewinnt die Szene eine historische Tiefendimension. Die rauchenden Schlote Manchesters lassen sich als metonymisches Echo der Krematorien lesen: Beide sind Symbole einer Epoche, in der industrieller Fortschritt und Vernichtungslogik unheilvoll ineinander greifen.

Trotz seiner geglückten Flucht ins englische Exil bleibt Aurach jedoch durch diese Bildkonstellation mit dem Schicksal seiner in den Lagern ermordeten Eltern verbunden. Der Rauch über Manchester wird zum Zeichen einer unauslöschlichen Erinnerung, die sich in die Materialität der Stadt eingeschrieben hat. Diese Deutung findet eine Bestätigung in Aurachs späterer, durch den Erzähler vermittelter Bemerkung: „Es scheine ihm manchmal, als schließe er sich immer enger diejenigen an, die ihm vorausgegangen seien.“ (Sebald 1992: 248) So wird Manchester in *Max Aurach* nicht nur zum Schauplatz industrieller Moderne, sondern zur Gedächtnislandschaft, in der die Spuren von Zivilisation und Vernichtung ununterscheidbar ineinander übergehen. Aurachs „Ort der Bestimmung“ erweist sich als Ort der Schuld, Erinnerung und melancholischen Zugehörigkeit mit den Ermordeten – ein Topos, in dem Sebald die Kontinuität von industriellem Fortschritt und historischer Erschütterung inszeniert,

wobei die dialektische Struktur von dessen Prosa wenig später evident wird: Indem Aurach vermeintlich den Abstand seiner Person von seiner Vergangenheit vergrößert, kommt er ihr in der Tat näher – darin, so legt es die Erzählung nahe, besteht tatsächlich auch der Sinn seiner Lebensgeschichte: „[S]o bin ich“, berichtet Aurach mit einem charakteristischen Wechsel ins Englische, „obwohl ich mich in die entgegengesetzte Richtung auf den Weg gemacht hatte, bei meiner Ankunft in Manchester gewissermaßen zu Hause angelangt, und mit jedem Jahr, das ich seither zugebracht habe zwischen den schwarzen Fassaden dieser Geburtsstätte unserer Industrie, ist es mir deutlich geworden that I am here, as they used to say, to serve under the chimney.“ (Sebald 1992: 287) Der Dienst an den Schloten der Industrie ist nichts anderes als das physische Eingedenken, das Bewohnen der unheimlichen Heimat in Manchester, der „von Millionen von toten und lebendigen Seelen bewohnte[n] Stadt“ (Sebald 1992: 221). Aurachs Anwesenheit in der Nekropole Manchester wird somit in einen Beleg für die Abwesenheit seiner Eltern umgemünzt.

Explizit wird die Verknüpfung der Schilderung Manchesters mit den Gräueltaten des Nationalsozialismus in der Schlusspassage der Erzählung. Nach dem Eintreffen der Nachricht aus Manchester, dass Aurach im Winter 1990/91 aufgrund eines Lungenemphysems ins Spital eingewiesen wurde, stattet der Ich-Erzähler dem Kranken einen Besuch ab. Sebalds Erzähler wohnt während seines Aufenthalts in der Stadt im Hotel *Midland*, einem neobarocken, im Jahre 1903 eröffneten Bau, der einst, wie er selbst ausführt, zu den besten des Landes gehörte und nun „am Rand des Ruins“ (Sebald 1992: 349) steht. Das Zimmer des Ich-Erzählers liegt auf der fünften Etage und von dieser Warte aus kommt es ihm vor, „als befinde man sich inmitten dieser nördlichen, stets von naßkalten Luftschwaden verhangenen Stadt auf einer tropischen, eigens für Spinnerei- und Webereibesitzer reservierten, sozusagen baumwollüberwölkten Insel der Seligen.“ (Sebald 1992: 349)

Während die Erzählinstanz in ihrem Hotelzimmer gleichsam in Begleitung der Untoten sitzt, gerät sie in einen tranceähnlichen Zustand, wobei ihr Bilder erscheinen, die sie 1990 in Frankfurt am Main in einer Ausstellung zum Ghetto Litzmannstadt gesehen hat. Untermauert wird der Gedankensprung durch eine Bemerkung des in Galizien geborenen Schriftstellers Joseph Roth in einer für die „Frankfurter Zeitung“ geschriebenen, am 19. Juli 1928 gedruckten Reportage, dass die polnische Industriemetropole Łódź bzw. Litzmannstadt im Volksmund *polksi Manczester*, das polnische Manchester, genannt wurde (Roth 1990: 950).⁶ Die erwähnten Aufnahmen von der Ausstellung, die erst dreißig Jahre nach Ende des Krieges wieder

⁶ Sebald hat diese Beobachtung in seinem Textexemplar von Joseph Roths Reportagen seitlich angestrichen.

aufgetaucht sind, wurden von Walter Genewein, dem Buchhalter des Ghettos und Amateurphotographen, teils zu Dokumentationszwecken, teils als perverse Souvenirs angefertigt.

An dieser Stelle wird in den Text eine photographische Aufnahme eingefügt, welche die Textilindustrie in Łódź der 1930er Jahre zeigt und die – so wird zumindest suggeriert, wenn auch fälschlicherweise⁷ – im Rahmen der besagten Ausstellung gezeigt worden sei. Zum ersten Mal in der Erzählung fallen Text und Bild in eins, um Sebalds zyklische Geschichtsauffassung zu bekräftigen. Zwei dunkle Schornsteine dominieren hier das Bildfeld; sie rahmen die Darstellung, indem sie an den jeweiligen Rändern der Abbildung stehen. Parallel dazu unterstreichen die Schornsteine die bereits im Text hergestellte Verbindung zwischen Manchester, dem vormaligen Industriejersusalem, und der Shoa. Die verquere Logik eines nationalsozialistischen Leistungsethos, wie sie im Axiom des Ghettos Litzmannstadt – „Arbeit ist unser einziger Weg“ – formuliert wurde, ist in Sebalds Augen letzten Endes der unvermeidliche Fortgang der Industriellen Revolution, denn die Schloten aus Wyldes romantisierender Ansicht der Stadt Manchester entsprechen den Schornsteinen der Vernichtungslager.

Der Niedergang der einst glanzvollen Wunderstadt Manchester ist weniger Anlass für Besorgnis als eine tröstende Tatsache, denn der Verfall vergegenwärtigt ein zyklisches Geschichtsverständnis, das eine Absage an die lineare, progressive Vorstellung der Industrialisierung erteilt. Hier bricht Sebald mit der teleologischen Geschichtsauffassung der Moderne: Der industrialisierte Fortschritt führt nicht zur Erlösung, sondern in den Kreislauf der Entropie. Die Erfahrung einer von Bloch übernommenen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, der erlebten Diskrepanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, ist für Sebald keineswegs eine verstörende, denn erst diese Ambivalenz offenbart – wie oben erläutert – eine mit den Leidensspuren der Geschichte aufgeladene Jetztzeit. Analog dazu entpuppt sich der geschilderte Zustand der Verwahrlosung, der dem Erzähler bei seiner Ankunft in Manchester begegnet, bei näherer Betrachtung als geradezu tröstlich. Und in der Tat empfindet der Protagonist Aurach den „unwiderruflich fortschreitenden Verfall“ der Stadt Manchester als „beruhigend“ (Sebald 1992: 269).

⁷ Die in *Die Ausgewanderten* abgedruckte Photographie (Sebald 1992: 353) wurde tatsächlich von Henryk Poddębski angefertigt. Das Bild entnahm Sebald vermutlich dem Dokumentationsband zur Ausstellung, die vom 30. März bis zum 8. Juli 1990 im Jüdischen Museum in Frankfurt am Main gezeigt wurde (Loewy/Schoenberger 1990: 146).

Schlussbemerkung: Dialektische Bilder

Die Doppelbödigkeit von Sebalds Texten zeigt sich darin, dass sie eine zivilisationskritische Aussage mit einer Geisteshaltung der Trauer verknüpfen. In diesem Gefüge erweist sich die Nekropole als der polysemantische Ort schlechthin: Sie steht für den Raum, in dem sich Geschichte, Erinnerung und Vergänglichkeit überlagern. Der trauernde Geist, der längst zum genuinen Sebald'schen Markenzeichen geworden ist, verkörpert eine ästhetisierte Form der Melancholie. „Trauer“, so Benjamin, „ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.“ (Benjamin 1963: 150) Dass Sebald diese Formulierung in seinem stark annotierten Exemplar von dessen *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hervorgehoben hat, überrascht kaum, da die durch die Rationalisierungsprozesse der industriellen Moderne entleerte Welt in Sebalds Schriften eine poetische Neubelebung durch die trauernde Haltung des Erzählers erfährt. Orte wie Manchester werden zu Sinnbildern der verfehlten Ideologie des Fortschritts-glaubens. Vielmehr postulieren Sebalds Nekropolen eine atavistische Vorstellung der Verbundenheit zwischen den gegenwärtigen und den vergangenen Generationen – eine Denkfigur, die zudem in Benjamins messianisch gefärbter Geschichtsphilosophie präfiguriert ist.

Sebalds Städte sind dialektische Bilder: Orte, an denen Gegenwart und Vergangenheit im Moment der Anschauung aufblitzen. Das urbane Motiv wird zur Allegorie einer Geschichtserfahrung, in der Fortschritt und Katastrophe synonym sind. Sebalds poetische Verfahren machen sichtbar, was die Moderne zu verdecken sucht: dass deren Monumente aus denselben Materialien gebaut sind wie ihre Ruinen. In dieser Ästhetik des Verfalls verwandelt sich die Betrachtung des Vergangenen in eine ethische Haltung gegenüber der Geschichte. Sebalds Städte sind keine Orte, an denen Geschichte bewahrt wird, sondern solche, an denen sie nachhallt – in Echo, Resonanz, Reverberation. In dieser Oszillation zwischen Erinnerung und Gegenwart, Schönheit und Verfall, ästhetischer Form und ethischer Verpflichtung offenbart sich die eigentliche Doppelbödigkeit seines Schreibens: Es ist zugleich Ausdruck von Trauer und ein Akt des Widerstands gegen das Vergessen.

Vor diesem Hintergrund erscheint Sebalds Manchester als „metonymischer Ort des Holocausts“ (Schütte 2020: 218). Es ist weniger eine konkrete Stadt als vielmehr eine Metapher, ein Archiv kollektiver Erfahrung und kollektiven Leidens, das in der Sprache fortlebt. Die Erzählung *Max Aurach* verwandelt die industrielle Ruine in eine ästhetische Figur des Gedächtnisses – Monument und Mahnmal, Ersatz für architektonischen, physischen und psychischen Verfall (Long 2007: 127). Das Erzählen selbst

wird so zum Akt des Gedenkens, und das Gedenken zur Bedingung der Kunst. Der Weg von der rationalen Logik der Industrialisierung bis zur Shoah erscheint in Sebalds Geschichtsverständnis nicht als Bruch, sondern als Fortsetzung desselben verfehlten zivilisatorischen Prozesses. Diese Bewegung vollzieht sich nicht nur an den kanonischen Orten der Vernichtung wie Łódź, Theresienstadt, Bergen-Belsen oder Auschwitz-Birkenau, sondern ebenso in den Metropolen der Moderne: in London, Brüssel, Paris – und eben auch in Manchester.

LITERATUR⁸

- ANNABEL, Catherine (2023): Manchester. In: Schütte, Uwe (Hrsg.): *W. G. Sebald in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 21–29.
- BENJAMIN, Walter (1963): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [DLA].
- BENJAMIN, Walter (1966): Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In: ders.: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp S. 169–178 [DLA].
- BLAKE, William (1934): *Poems and Prophecies*, hrsg. von Max Plowman. London: Dent [DLA].
- BROWNE, Sir Thomas (1927): Hydriotaphia. Urne-Buriall, or A Discourse of the Sepulchrall Urnes Lately Found in Norfolk. In: ders.: *Works*, hrsg. von Charles Sayle. Bd. 3. Edinburgh: John Grant, S. 87–144 [DLA].
- CANETTI, Elias (1982): *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag [DLA].
- DICKENS, Charles (1965): *Letters*. Bd. 1: 1820–1839, hrsg. von Madeline House und Graham Storey. Oxford: Clarendon Press.
- DISRAELI, Benjamin (1947): *Coningsby*. London: Dent.
- LOEWY, Hanno/SCHOENBERNER, Gerhard [Redaktion] (1990): „Unser einziger Weg ist Arbeit“. *Das Getto in Łódź 1940–1944*. Wien: Löcker.
- LONG, J. J. (2007): *W. G. Sebald. Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ROTH, Joseph (1990): „Russische Überreste – Die Textilindustrie in Lodz“. In: ders.: *Werke*, hrsg. von Klaus Westermann und Fritz Hackert. Bd. 2: *Das journalistische Werk 1924–1928*, hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 949–953 [DLA].
- SANTNER, Eric L. (2006): *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: University of Chicago Press.
- SCHÜTTE, Uwe (2020): *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- SEBALD, W. G. (1969): *Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära*. Stuttgart: Kohlhammer.

⁸ Zitierte Bände aus der Nachlassbibliothek W. G. Sebald im Deutschen Literaturarchiv Marbach sind mit [DLA] gekennzeichnet. Der Verfasser dankt der Wylie Agency für die freundliche Unterstützung. Archival materials from W. G. Sebald. Copyright © Sebald Limited, used by permission of The Wylie Agency (UK) Limited.

- SEBALD, W. G. (1987): Projektbeschreibung. In: *Konvolut: Unterlagen für die Bewerbung um ein Werkstipendium des Deutschen Literaturfonds*. A: Sebald, Winfried Georg. Signatur: 04.1.
- SEBALD, W. G. (1988): *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*. Nördlingen: Greno.
- SEBALD, W. G. (1992): *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- SEBALD, W. G. (1999): *Luftkrieg und Literatur*. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. München/Wien: Hanser.
- SEBALD, W. G. (2012): „Auf ungeheuer dünnem Eis“. *Gespräche 1971 bis 2001*, hrsg. von Torsten Hoffmann. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- SEBALD, W. G. (o. J.): *Konvolut: Poetologische Zitate und Notizen*. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Signatur: A: Sebald, Winfried Georg. Signatur: 04.1.44, 1 Bl., nicht nummeriert.
- TABBERT, Reinbert (2003): Max in Manchester. Außen- und Innenansicht eines jungen Autors. *Akzente* 50(1), S. 21–30.
- WHITEHEAD, Paul (2018): Das Jenseits als raumzeitliche Kategorie in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: Stauffer, Isabelle (Hrsg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter, S. 259–273.
- WHITEHEAD, Paul (2019): *Im Abseits. W. G. Sebalds Ästhetik der Marginalen*. Bielefeld: Aisthesis.
- WHITEHEAD, Paul (2023): ‚Schön ist das Leben‘. Witz und Komik im Werk W. G. Sebalds. In: Hauser, Dorothea/Felberbaum, Ricardo/Wolfinger, Kay (Hrsg.): *Nebelflecken und das Unbeobachtete. Neue Forschungsansätze zum Werk W. G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 215–230.
- WILLIAMS, Bill (1976): *The Making of Manchester Jewry 1740–1875*. Manchester: Manchester University Press.