

Historie og pukkelbevissthet

*Om historieskriving og forløsning i
W.G. Sebalds Die Ausgewanderten*

Even Teistung



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2018

HISTORIE OG PUKKELBEVISSTHET

Om historieskriving og forløsning i
W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*

Even Teistung



© Even Teistung

2018

Historie og pukkelbevissthet.

Even Teistung

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne oppgaven er en motivanalyse av W.G Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992), hvor jeg fokuserer på *das bucklichte Männlein*-motivet og dets forbindelse til bokas problematisering av historieskriving. *Das bucklichte Männlein*, den pukkelryggede mannslingen, er en figur fra tysk folkekultur som brukes i flere av Walter Benjamins sentrale skrifter. Benjamin bruker figuren for å problematisere spørsmål om glemsel og erindring, forløsning og historieskriving. Når Sebald så tar i bruk denne figuren, hvordan kan det forstås?

Die Ausgewanderten består av fire fortellinger om europeiske utvandrere som på ulike vis har erfart det 20. århundrets katastrofer, men snarere enn å fortelle historiene deres direkte følger vi en førstepersonsforteller som arbeider med å avdekke, samle inn og organisere det tilgjengelige materialet etter de utvandrede liv. *Das bucklichte Männlein* er et ledemotiv i boka, og den tilkjennes en dobbeltrolle: På den ene siden som markør for urett, lidelse og traumer, på den andre som en snublestein som henviser til de uformidlede og utelatte delene av historien, og deres krav på å innlemmes. Det opprettes en forbindelse mellom *Männlein*-figuren og fortellerens arbeid. Ved å rette oppmerksomheten mot de glemte, utelatte og spredte elementene fra fortiden åpner figuren for et skrivearbeid fundert i det nesten-glemte, det som støver ned, og det som er utelatt. Fortellingene preges av en anakron tidsstruktur, der opplevelsen av tid går på tvers av kontinuiteten. I denne strukturen, som slekter på Benjamins tidsforståelse, tilkjennes det fortidige og glemte relevans for nåtiden. Fortløpende tematiseres mangelen på materiale og hullene i erkjennelsen. Snarere enn som kontinuitet framstilles historien som en fragmentarisk konstruksjon sammenføyd av støv, filler og rester. Skrivearbeidet antar etisk-politiske dimensjoner: Når historien framstilles som fragmentarisk og ufullstendig åpnes det potensialet som finnes i den glemte eller utelatte fortiden. Denne framgangsmåten vil jeg argumentere for at er politisk i sitt vesen, da den setter seg fore å utvide hvordan historie kan forstås. *Das bucklichte Männlein* er figuren som i *Die Ausgewanderten* åpner for denne utvidelsen.

Forord

Hvor fort går ikke tiden? Arbeidet med denne oppgaven har pågått over en lang periode som, når den nå er over, oppleves mistenkelig kortvarig. At det har vært en (mer eller mindre) udelte glede skyldes, det tror jeg meg berettiget til å si, hovedsakelig to ting: For det første at både W.G. Sebalds og Walter Benjamins forfatterskap er blant de jeg skatter aller høyest, noe som har latt arbeidet forbli interessant inntil det siste. Av enda større betydning er det dog at arbeidsprosessen har vært ledsaget av en stor gruppe mennesker som har kommentert, motivert og engasjert, og dermed bidratt til å forløse det som til tider har vært et voldsomt krevende prosjekt.

En stor takk går til min eminente veileder Marit Grøtta, både for tillit, sterk motstand og et meget skjerpet blikk på arbeidet. Seriøsiteten jeg har blitt tatt imot med har gått hinsides enhver forventning, og jeg er dypt takknemlig – uten dette ville jeg ha gått meg vill for lenge siden.

Espen Ingebrigtsen, postdoktor ved Universitetet i Bergen, skal ha takk for tipset om å dra til Deutsches Literaturarchiv Marbach, for en rekke betydningsfulle litteraturanbefalinger om Sebald, og for lesing, kommentering og motivering i prosjektets slutfase.

Jeg har fått store mengder støtte, motivasjon og underveislesing av mine gode venner Hanna Malene Lindberg og Siri Aurland Bredesen. Å kunne falle tilbake på venners stabilitet har vært alfa og omega, og deres tro på prosjektet, på litteraturens betydning, og på mine evner til å gjennomføre har vært avgjørende for at så faktisk skjedde. Også Marte Hagen skal ha sin honnør: For utrettelig entusiasme, både for svarttrosten og for masteren; dessuten Ulla Svalheim, som har vært en skattet samtalepartner, både i Freiburg-eksilet og på Blindern.

Takk rettes til Benjamin Yazdan, herr Klossete, for uhørt store mengder lesing og kommentering, diskusjoner av materialet, dialektisk kritikk av vareherredømmet, og for et viktig innslag av humor som har lysnet opp et alvorstungt arbeid.

Min mor Martina fortjener en udelte takk, både for korrekturlesning av mine tyske oversettelser, og for å, om enn indirekte, være en av de viktigste årsakene til min vedvarende interesse for Tysklands historie, som i egenskap av henne er sammenvevet med min egen.

Sist, men ikke minst: Takk til Marie Sannæss Hoelseth, min kjæreste og samboer. Uten henne ville dette arbeidet aldri vært gjennomført.

Even Teistung
Oslo, mai 2018

Innhold

| | |
|--|------------|
| Sammendrag..... | V |
| Forord..... | VII |
| Teknisk notis..... | IX |
| I. Å skrive historie | |
| - Om W.G. Sebald og <i>Die Ausgewanderten</i> | 1 |
| II. Å rette opp det som har vært bøyd | |
| - Om Walter Benjamins <i>bucklichte Männlein</i> | 13 |
| III. Sebalds ringer – En tysk valfart | |
| - Om Sebalds arbeidsbibliotek..... | 37 |
| IV. Det forvrengte liv | |
| - <i>Das bucklichte Männlein</i> i Sebald-resepsjonen..... | 41 |
| V. Historiesamleren | |
| - Om Sebalds fortellerfigur..... | 47 |
| VI. Spøkelser ved høylys dag | |
| - <i>Das bucklichte Männlein</i> i Sebalds verk..... | 53 |
| VII. Odyssevs i Jerusalem | |
| - Om «Ambros Adelwarth»..... | 61 |
| VIII. Et ødeleggelsesstudium | |
| - Om «Max Ferber»..... | 79 |
| IX. Erindrings etiske imperativ | |
| - Om fortellerarbeidet..... | 97 |
| X. Å skrive med aske | |
| - Om Sebalds historieskriving..... | 107 |
| Litteraturliste..... | 115 |

Teknisk notis

I oppgaven brukes en stor mengde verk av W.G. Sebald og Walter Benjamin. For å gjøre kildeføringen mer håndterlig har jeg brukt forkortelser fortløpende. Oppgaven bruker dessuten fotnoter med oversettelser av de tyske sitatene fra den løpende teksten. Hensikten er å gjøre arbeidet tilgjengelig også for dem som ikke behersker tysk, men som likevel skulle ønske å lese. Dersom oversettelsene er hentet fra utgitte verk står det angitt ved forkortelser i parentes. Der det ikke står oppgitt noe er jeg selv ansvarlig for oversettelsene. Fullstendige henvisninger finnes i litteraturlista; forkortelsene er som følger:

Verk av W.G. Sebald

- A* – *Die Ausgewanderten* (Fischer, 1992)
- AE* – *‘Auf ungeheuer dünnem Eis’* (Fischer, 2011)
- CS* – *Campo Santo* (Carl Hanser, 2003)
- LL* – *Luftkrieg und Literatur* (Fischer, 1999)
- LiL* – *Logis in einem Landhaus* (Fischer, 1998)
- NN* – *Nach der Natur* (Carl Hanser, 1988)
- SG* – *Schwindel. Gefühle.* (Fischer, 1990)
- ÜLW* – *Über das Land und das Wasser* (Fischer, 2008)

Oversettelser

- U* – *De utvandrede* (Gyldendal, 2001)
- CaS* – *Campo Santo* (Gyldendal, 2014)
- LoL* – *Luftkrig og litteratur* (Tiderne Skifter, 2014)
- V* – *Vertigo* (Gyldendal, 2005)

Verk av Walter Benjamin

- AP* – *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur* (Reclam, 2012)
- BK* – *Berliner Kindheit um 1900* (Suhrkamp, 1987)
- GS* – *Gesammelte Schriften* (bind spesifisert i teksten) (Suhrkamp, 1974, 77, 85)
- PW* – *Das Passagen-Werk* (Suhrkamp, 1982)

Oversettelser

- BB* – *Enveiskjørt gate. Barndom i Berlin – rundt 1900* (Kolon, 2014)
- SU* – *Skrifter i utvalg I* (De norske bokklubbene, 2014)

I. Å skrive historie

- Om W.G. Sebald og *Die Ausgewanderten*

This is the way,
step inside
- Joy Division, «Atrocity Exhibition»

Hva vil det si å skrive historie? I W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten* (1992), som er utgangspunkt for denne oppgaven, diskuteres spørsmålet inngående. Boka består av fire fortellinger om tragiske mannskjebner fra det 20. århundret som alle har det til felles at de er utvandret eller i eksil, og at deres traumer og sorger vender tilbake til dem i alderdommen; i tre av fire tilfeller ender livene i selvmord. Men snarere enn at deres historier fortelles direkte, følger vi en navnløs fortellerfigur som arbeider med å samle inn den informasjonen som utgjør fortellingene vi leser. Vi følger fortellerens arbeid med å lete fram sporene etter mennenes liv og forsøket på å skrive deres fortellinger, alt på bakgrunn av det lille materialet som er tilgjengelig. Ved å fokusere på arbeidet med kildene på denne måten løftes en rekke spørsmål fram: Hvordan skrives historie? Hva bestemmer hvilke deler av fortiden som bæres over i nåtiden? Hvilken historieforståelse ligger til grunn for skrivingen? Og hva har vår historieforståelse å si for samtiden?

Det er nettopp ved spørsmålet om *historieforståelse* jeg vil gripe fatt i i denne oppgaven. Sebald arbeidet i hele forfatterskapet med spørsmål om historie og historiografi, men hans problematisering av historien er ikke spunnet ut av et vakuum. Det er godt kjent at forfatteren, som arbeidet som litteraturprofessor ved University of East Anglia fra 1970 og til sin død i 2001, beskjeftiget seg aktivt med en rekke andre forfattere og tenkere som på samme vis har stilt spørsmål om hvordan historien formes. Blant de viktigste innflytelsene var den tysk-jødiske kritikeren Walter Benjamin (1892–1940). Det er (til en viss) grad mulig å spore visse deler av Benjamins innflytelse på Sebald: I essays og artikler nevnes han og hans arbeider med en hyppighet som overgår de fleste andre Sebald omtaler.¹ Men Benjamins tenkning er også integrert i de litterære verkene. I *Die Ausgewanderten* finnes en gjennomgående bruk av en av hans mer kjente filosofiske figurer: *Das bucklichte Männlein*, den pukkelryggede mannslingen. Figuren har sitt opphav i en tysk folkevise, der den framstilles som en ugangskråke, en som bringer med seg uhell og uoppmerksomhet. Benjamin gir den imidlertid en annen karakter. I en håndfull tekster trekker han veksler på *das*

¹ Jf. Irwing Wohlfarth i «Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W.G. Sebald» (2009): «Unter den vielen Kritikern und Philosophen, die Sebald in seinen zwei Essaysammlungen zur österreichischen Literatur und einer späteren, hauptsächlich Schweizer Autoren gewidmeten heranzieht, wird keiner öfter zitiert als Benjamin.» (s. 187–188) [Blant de mange kritikere og filosofene Sebald drar veksler på i sine to essaysamlinger om østerriksk litteratur og en senere samling hovedsakelig viet sveitsiske forfattere blir ingen oftere sitert enn Benjamin.]

bucklichte Männlein for å diskutere og visualisere tenkning om erindring, glemsel og historie. Figuren forbindes med jødisk mystikk, teologi, og messianisme. I tekstene den opptrer i kan man finne en felles tendens: *Das bucklichte Männlein* henviser til det glemte, lille eller forvridd, det som er utelatt fra historieskrivingen, og som har krav på å 'reddes' fra glemselen. Og her finnes kanskje en anstøtsstein for Sebalds bruk av figuren; for i tematiseringen av arbeidet med å skrive historie, og i den gjentatte bruken av *Männlein*-motivet – finnes det der et arbeid rettet mot historisk forløsning?

I denne oppgaven gjør jeg en studie av *das bucklichte Männlein*-motivet i Sebalds *Die Ausgewanderten*. Ved å ta utgangspunkt i bruken av motivet vil jeg undersøke hvordan Benjamins erindrings- og historietenkning innvirker på Sebalds arbeid. I boka kan man se en rekke forbindelser mellom pukkelryggen og en håndfull beslektede motiver: Støv og aske, ruiner, fragmenter. Disse inngår i en større konstellasjon som samles i *das bucklichte Männlein*-skikkelsen, og forbindes alle på ulikt vis til fortellerens arbeid med å skrive de utvandrede historier. Benjamin forbinder som nevnt *Männlein*-figuren med muligheten for forløsning, fundert i en politisk bevisst historieskriving. Dermed melder spørsmålet seg: Finnes det på lignende vis et politisk fundert redningsprosjekt hos Sebald? Jeg vil argumentere for at man ved å undersøke bruken av motivet i *Die Ausgewanderten* kan få innsikt i forfatterens historiografiske standpunkt, samt de etiske og politiske mulighetene som finnes i historieskrivingen.

Forfatteren og historien

W.G. Sebald (1944–2001) løftes gjerne fram som en av de siste store forfatterne fra det 20. århundret. De fire bøkene som utgjør hans hovedverk – *Schwindel. Gefühle.* (1990), *Die Ausgewanderten* (1992), *Die Ringe des Saturn* (1995) og *Austerlitz* (2001) – har siden hans død fått noe tilnærmet lik kanonisk status, og har, sammen med forfatterens for tidlige bortgang, gjort ham til noe av en mytisk figur, en terskelskikkelse i brytningen mellom det 20. og det 21. århundret.² Da *Die Ausgewanderten* ble utgitt i 1992 var Sebald allerede etablert i de tysktalende områdene som en talentfull, men smal forfatter. Etter utgivelse på engelsk i 1996 endret imidlertid det meste seg. *The Emigrants*, som Sebald selv bearbeidet store deler av, ble mottatt med panegyriske hyllester, ledet an av Susan Sontag, som etter hvert utropte Sebald til selve beviset på at «litterær storhet» enda kunne være mulig å oppnå (Sontag,

² En god biografisk gjennomgang finnes i Sebald-elev Uwe Schüttes *W.G. Sebald. Einführung in Leben und Werk* (2011). Denne tar for seg Sebalds livsløp fra barndommen i Wertach im Allgäu via studenttiden til arbeidslivet i England og trekker inn en rekke interessante momenter i hans litterære og intellektuelle utvikling.

2000). De siste årene av sitt liv var Sebald et internasjonalt navn, og etter hans død har oppmerksomheten rundt forfatterskapet vokst, både som studieobjekt og som ledestjerne.

Die Ausgewanderten er Sebalds tredje litterære utgivelse, og er å regne som hans gjennombrudd. I et ofte sitert intervju fra 1993 gir han noen innsiktsfulle glimt inn i egen motivasjon og metode for skriving av boka:

Mir geht es um die Partikularität des Beschriebenen: Es geht um Identifizierbares, um Lokalhistorisches, um Dinge, die im eigenen Umkreis, der eigenen Kleinstadt vor sich gingen. Es geht auch darum, die Zeitzeugen zum Reden zu bringen, die realen Überlebenden dieser irrwitzigen Verfolgungsgeschichte. Nicht nur als freundliche Sozialgeste, sondern als Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart. (AE: 83)³

Ved å fokusere på de små tingene, de hverdagslige og lokale begivenhetene, kan skjulte og glemte sider av historien komme til syne. Sebalds hensikt er å gjøre det han i bokessayet *Lufikrieg und Literatur* (1999) mener den tyske etterkrigstidens forfattere ikke evnet: Å plukke opp historiene som ble glemt i kjølvannet av det europeiske barbariet, og å skrive om de traumatiske hendelsene. Forfatterstanden framsto i etterkrigstiden snarere som opptatt av å dekke over fortiden, å bevege seg videre:

In solcher Präokkupation mit der Nachbesserung des Bildes, das man von sich überliefern wollte, lag, meines Erachtens, einer der wichtigsten Gründe für die Unfähigkeit einer Ganzen generation deutscher Autoren, das, was sie gesehen hatten, aufzuzeichnen und einzubringen in unser Gedächtnis. (LL: 7)⁴

Dommen over forgjengerne er nådeløs. I selvforskjøningen og forsøket på å se framover forrødte de, skal vi tro Sebald, forfatterens ansvar: Å formidle historie. Mot denne falllitten posisjonerer han sitt eget forfatterskap. Det handler ikke, slik han påpeker i intervjuet, om en «vennlig sosial gest», men om et forsøk på å forlenge den sosiale hukommelsen, som har falt i kurs i tiden etter krigen. Forfatterskapets grunnvoll er altså spørsmålet om historie: Hvordan skrives den? Hva tas med, hva utelates? Sebald så i Tyskland en moralsk og etisk fallitt uten like, en nasjon som utslettet sin egen fortid til fordel for en lysende framtid. I intervjuet bemerker han videre: «Das Land hat kein Gefälle mehr. Das Ergebnis ist deprimierend. Alle deutschen Städte sind gleich, man kann sich nach nichts orientieren. Oldenburg, Braunschweig, Paderborn – alles gleich. Trostlos. Die Vergangenheit wird dauernd

³ «For meg handler det om det beskrevnes partikularitet: Det handler om det identifiserbare, det lokalhistoriske, om ting som hendte i ens egen omkrets, i ens egen småby. Det handler også om å få tidsvitnene til å tale, de faktiske overlevende etter denne vanvittige forfølgelseshistorien. Ikke kun som vennlig sosial gest, men som en forlengelse av samtidens utdøende hukommelse.»

⁴ «Fordi en hel generation af tyske forfattere havde så travlt med at forskønne det billede, omverdenen skulle have af dem, manglede de, efter min vurdering, evnen til at skrive om det, de havde set, og gøre det til en del af vores erindring.» (LoL: 9–10)

eliminiert» (AE: 83).⁵ Den fortløpende utslettelsen av fortiden kan forklare hvorfor han selv i så stor grad beskjeftiger seg med spørsmål om historieskriving. Og skal vi tro Sebald selv, beror mye av dette engasjementet på oppdagelsen av Walter Benjamin. I et essay om forfatteren Johan Peter Hebel fra samlingen *Logis in einem Landhaus* (1998) skriver han:

Als ich 1963 in Freiburg mit dem Studium begann, war das alles noch kaum unter den Teppich gekehrt, und nicht selten habe ich mich seither gefragt, wie trüb und verlogen unser Literaturverständnis wohl geblieben wäre, hätten uns die damals nach und nach erscheinenden Schriften Benjamins und der Frankfurter Schule, die ja eine jüdische Schule zur Erforschung der bürgerlichen Sozial- und Geistesgeschichte gewesen ist, nicht andere Perspektiven eröffnet. (LiL: 12)⁶

I dette essayet, som tar sikte på å gjenopprette kalenderforfatteren Hebels rykte i kjølvannet av den tyske nasjonalsosialismens forvrengning av hans verk, vektlegger Sebald nettopp Benjamins betydning for sine egne beskjeftigelser. Med den gradvise utgivelsen av Benjamins skrifter fant Sebald et grunnlag for å snu om på en litteraturforståelse som, slik han påpeker, var «dunkel og forløyet». På dette intellektuelle grunnlaget (som, det må bemerkes, er langt fra det eneste som hadde stor innvirkning på ham) kunne Sebald montere et skråblikk på kulturen og litteraturen, en kritisk behandling av hvordan historie overleveres. Dette blir synlig i *Die Ausgewanderten*: I 90-tallets globaliserte og framtidsoptimistiske samtid, etter Berlinmurens fall og Francis Fukuyamas «end of history», postulatet om liberalismens endelige triumf i en post-Sovjet-verden, står boka som en nært sagt anakronistisk utgivelse, et arbeid som kan sies å motsette seg den framoverrettede historietenkningen i samtiden.

Men innflytelsen fra Benjamin gjelder ikke kun det kulturkritiske blikket: Også en metafysisk tendens, som i mangt slekter på Benjamins messianisme, er å finne i Sebalds bøker. *Die Ausgewanderten* har en særposisjon i forfatterskapet: Boka står på terskelen mellom det man kan kalle den 'tidlige' Sebalds metafysiske tilbøyeligheter og den senere, sobre melankolikeren i *Die Ringe des Saturn* og *Austerlitz*. Sebalds kollega og venn Richard Sheppard bemerker i artikkelen «Dexter – Sinister. Some observations on decrypting the mors code in the work of W. G. Sebald» (2005) at det skjedde en endring i forfatterens utsyn etter skrivingen av *Die Ausgewanderten*:

When writing *Schwindel. Gefühle* and, to a lesser extent, *Die Ausgewanderten*, Max was, like the Surrealists, still open to epiphanic moments and the possibility that chance events might be moments of significant revelation (hazard objectif). I say 'still' because the younger Max was brought up in a strict Catholic environment, always thought of himself as a metaphysical thinker, and retained a residual

⁵ «Landet har ingen variasjon lenger. Det er et deprimerende faktum. Alle tyske byer er like, man kan ikke orientere seg etter noe. Oldenburg, Braunschweig, Paderborn – helt likt. Trøstesløst. Fortiden elimineres fortløpende.»

⁶ «Da jeg begynte med studiene i Freiburg i 1963, var det hele knapt feid under teppet, og ikke sjelden har jeg siden den gang spurt meg selv hvor dunkel og forløyet vår litteraturforståelse ville forblitt, om ikke de den gang del for del utgitte skriftene til Benjamin og Frankfurterskolen, som jo var en jødisk skole for forskning på den borgerlige sosial- og åndshistorien, hadde åpnet andre perspektiver.»

religiosity which manifested itself in his early critical writing as an interest in topoi like messianism and eschatology and a sadness over the de-sacralization of the world. (2005: 424)

Selv om Sheppard antyder at Sebalds interesse for metafysikk ble svekket med alderen, vil jeg argumentere for at den likevel er tydelig i form av hans affinitet med Benjamin.⁷ Den latente messianismen i Sebalds verk kan sies å dreie seg om en form for skriftmetafysikk, en forbindelse mellom skrivearbeidet og muligheten for historisk forløsning. Som jeg vil vise i denne oppgaven er dette aspektet godt synlig i *Die Ausgewanderten* – og særlig i form av *das bucklichte Männlein*-motivet.

Realisme og pukkelrygger

Stilmessig er Sebalds litterære verk et selsomt område. I resepsjonen understrekes arven fra den litterære realismen, som synes å være den dominerende stilretningen for forfatterskapet. Blant foreleggene finnes store og mindre store 1800-tallsforfattere fra det tyskspråklige området, blant annet den nevnte Hebel, Adalbert Stifter og Gottfried Keller, som alle har blitt viet essays eller artikler av Sebald. Denne arven gir avtrykk i forfatterens stil, som gjerne omtales som gammelmodig, ornamental, maniert. Derfor er det desto mer interessant at Sebald i et intervju påpeker at realismen som litterær modus ikke alene er holdbar:

Ich glaube allerdings, daß Realismus nur dann wirklich funktioniert, wenn er stellenweise über sich selbst hinausgeht – das heißt, wenn der Text mysteriöse Facetten hat, die in einem realistischen Text eigentlich nichts zu suchen hätten. Zudem glaube ich, daß der realistische Text sich ansatzweise in allegorisches Erzählen vorwagen darf, sich ansatzweise in Allegorien verdichten muß. (AE: 107)⁸

For å «fungere», hevder Sebald, må den realistiske romanen inneha mystiske fasetter eller uforklarlige elementer, tendenser som skaker ved grunnvollene i den realistiske rammen, og som, i egenskap av allegori, åpner tekstens mulighetsrom. Det er godt kjent hvordan forfatteren, i tillegg til den realistiske arven, også bærer på en modernistisk sådan: Kafka, Walser, Nabokov, Handke, Borges, Bernhard, Benjamin; alle disse, og flere til, innvirker i større eller mindre grad på Sebalds forfatterskap. Foruten henvisninger, sitater og appropriasjoner kan det også tenkes at deler av modernismens estetikk er blitt overtatt. Sjangermessig tøyser Sebalds bøker grensene mellom fortellinger, reisebøker, essays, romaner, dokumentarer, etc. De utgjør en hybridsjanger, 'prosa', der bruken av flere medier – i

⁷ I tillegg til både Theodor Adorno og Gershom Scholem, begge tenkere Sebald har lest og jobbet aktivt med, og som man kan tenke at hadde en viss innflytelse på historieforståelsen hans. Det eksisterer dessuten en meget kort brevveksel mellom Adorno og Sebald, bestående av tre brev i perioden 1967–68. (Se Atze & Loquai red. *Sebald. Lektüren.*, 2005). Det siste brevet fra Sebald ble sendt 14. desember 1968 – altså på dagen 33 år før hans død. Selv oppdaget jeg dette sammenfallet 14. desember 2017, men det er en annen historie.

⁸ «Jeg tror i alle fall at realismen kun fungerer når den enkelte steder går utenfor seg selv – det vil si, når teksten har mysteriøse fasetter som egentlig ikke har noe å gjøre i en realistisk tekst. I tillegg tror jeg at den realistiske teksten forsøksvis kan våge seg inn i allegorisk fortelling, forsøksvis må fortettes i allegorier.»

hovedsak fotografier – bidrar til en problematisering av forholdet mellom fakta og fiksjon.⁹ Denne hybriden åpner imidlertid også for overrealistiske eller mystiske elementer, som, slik Sebald antyder i intervjuet, er det som setter den realistiske grunnrammen i spill.

Et tydelig eksempel på denne typen «mystiske» tendenser er den stadige tilsynekomsten av pukkelrygger, foroverbøyde, lute, krympede og dvergvekste, som samlet utgjør en gjennomgående motivkrets i Sebalds verk. Denne kretsen, som går langt utover det rent kuriøse, finner sitt utspring i Benjamins *bucklichte Männlein*. Folkevisa Benjamin hentet figuren fra har sitt skriftlige opphav i de tyske romantikerne Achim von Arnim og Clemens Brentanos samling av viser, dikt og sanger, *Des Knaben Wunderhorn*, utgitt i 1805–08. Trebindsverket ble enormt populært i sin samtid; på et tidspunkt må altså *das bucklichte Männlein*, som i dag kan framstå som en kuriositet i Benjamins verk, ha hatt en plass i det tyske hjemmet.¹⁰ Tegn på dette vises i at variasjoner over *das bucklichte Männlein* finnes i en rekke sentrale tyskspråklige forfatteres verk: Thomas Mann bruker folkevisa i *Buddenbrooks* (1902); Elias Canetti, en av Sebalds litterære ledestjerner, har i romanen *Die Blendung* (1935) den pukkelryggede, sjakkspillende dvergen Siegfried blant sine hovedkarakterer; Günter Grass' *Die Blechtrommel* (1959) er bokstavelig talt en pukkelrygget mannslings fortelling. Det er godt mulig at Sebald spiller på dem alle i sin egen bruk av figuren, men det er med høy sannsynlighet Benjamins *Männlein* som er toneangivende; en indikasjon på dette fant jeg under arbeidet med Sebalds arbeidsbibliotek i Deutsches Literaturarchiv Marbach, som jeg redegjør for i kapittel III.

Å bruke en figur som *das bucklichte Männlein* kan i dag ha et anstrøk av noe støtende eller upassende ved seg. Det er derfor viktig å understreke at pukkelryggen, slik den brukes av Benjamin og Sebald, både er en kjent skikkelse fra tysk folkekultur og en filosofisk figur. I utgangspunktet kan det også oppleves merkelig, for ikke å si gjøglersk, å ta i bruk en slik skikkelse i historiefilosofiske utlegninger, men så er kanskje nettopp det rollen: Benjamin spiller med og mot tidligere tiders metodikk, materiale og tankesystemer, og bruken av en slik figur inngår i hans filosofiske praksis. Den kan minne om den karnevaleske litteraturen, som «utgjør en motkultur til den dominerende (offisielle) kulturen i samfunnet» (Lothe et. al., 2007: 104). Som en motsats til den etablerte historieforståelsen i hans samtid, myntet på ideer

⁹ Fotografibruken er blant de større forskningsområdene i Sebald-resepsjonen. En særlig god studie finnes i J.J. Longs *W.G. Sebald. Image – Archive – Modernity* (2007).

¹⁰ Et hint om figurens popularitet fikk jeg av min mor. Født i 1959 i Vest-Tyskland og oppvokst i småbyen Fulda, kunne hun etter hvert komme på at hun selv har sunget barnesangen om *das bucklichte Männlein*, i tillegg til flere kjente viser og regler fra *Des Knaben Wunderhorn* i oppveksten. Man skulle trodd det var en sebaldsdsk tilfeldighet, at jeg ender opp med å skrive masteroppgave om en for meg obskur tysk folkevisesom det viser seg at min mor sang allerede som barn. Men slik er nå engang verden, lunefull og metafysisk sammenfiltret.

om framskritt og historisk utvikling, står *das bucklichte Männlein* hos Benjamin som en avbrytelsens figur, en som bryter opp den fortløpende tidsforståelsen. *Das bucklichte Männlein* blir dessuten et bilde på det som er glemt eller undertrykt, og henviser til Benjamins messianisme, hans tro på muligheten for sosial omveltning. Jeg vil i denne oppgaven argumentere for at Sebalds bruk av figuren kretser om det samme: Om kritikk av historiebegrepet, om en latent messianisme i forfatterens verk, om blikket for det som er glemt i historien og dets krav på å huskes.

Resepsjonshistoriske nedslag

Sebalds forfatterskap er ikke stort. Til tross for dette er den akademiske resepsjonen både omfattende og variert. Det finnes en hel rekke forskningsgrener med fokus på enkelte aspekter ved forfatterskapet: Shoah- og vitnesbyrd, minnekultur, intertekstualitet, melankoli, historiebevissthet, kulturpessimisme, bruken av fotografier, sjangerspørsmål, etc. Ikke sjeldent oppløses også grensene mellom temaene, all den tid de ikke kan holdes adskilt, men må sees som ulike aspekter som innvirker på hverandre i forfatterskapet som helhet.

Imidlertid mener jeg, på bakgrunn av det materialet jeg har befattet meg med, å kunne se noen mangler i den kritiske behandlingen av forfatterskapet. Jeg er ikke alene om dette: I en kritikk av den toneangivende angloamerikanske resepsjonen, «Die englischsprachige Sebald-Rezeption» (2006), argumenterer Scott Denham for at store deler av mottakelsen har vært for ensidig: Sebald ble i engelskspråklige områder selve bildet på «wie wir uns den sympatischen postmodernen Nach-Nachkriegs-Deutschen vorstellen: nach Innen gewandt, vergeistigt, zweifelnd und bezweifelnd, traurig-schuldig, umhergetrieben, ironisch, reflektierend – also schlicht und einfach: melankolisch» (2006: 260).¹¹ Denham er nok i overkant harselerende, men likevel mener jeg det er et poeng i kritikken: Fokus på melankoli og traurighet i Sebalds forfatterskap er, grunnet temaets sentrale betydning, blitt noe av en enkel utvei, noe som skygger over andre aspekter ved forfatterskapet.¹²

Også Sheppard har vært inne på liknende tanker. I artikkelen «'Woods, trees and the spaces in between': A report on work published on W.G. Sebald 2005–2008» (2009) tar han for seg den akademiske resepsjonen av Sebalds verk i et begrenset tidsrom. Gjennomgående fokuserer verkene på allerede etablerte Sebald-temaer: Melankoli, shoah og andre

¹¹ «... hvordan vi forestiller oss den sympatiske etter-etterkrigstyskeren: Innadvendt, foråndet, tvilende og betvilende, traurig-skyldig, drevet fra sted til sted, ironisk, reflekterende – altså ganske enkelt: *melankolsk*.»

¹² Schütte påpeker lakonisk hvordan Sebald etter sin død har blitt en slags holocaust-helgen: «Als Holocaust-Autor sollte er in die Literaturgeschichte eingehen, damit sein Werk in dem akademischen Zweig der ‚Holocaust-Industrie‘ [...] eingemeindet werden kann.» (2011: 7) [Han skulle gå inn i litteraturhistorien som Holocaust-forfatter, slik at hans verk kan innlemmes i den akademiske grenen av 'Holocaust-industrien'.]

verdenskrig, historie og erindring. Andre aspekter kan man derimot si at har blitt underspilt eller mer eller mindre ignorert; dette er tilfelle både for Sebalds politikk og for hans messianisme. Et symptomatisk eksempel på de steile linjene i spørsmålet om politikk demonstrerer Sheppard når han legger fram to forfattere, Peter Morgan og Mark Anderson, som henholdsvis representerer en dominerende og en avvikende retning i forskningen:

Where Morgan described Sebald's work as 'resolutely non-political', even while diagnosing his malaise as 'Linke Melancholie' ('left-wing melancholy'), Anderson concedes that such an estimation is typical of Sebald's critics. He then situates Sebald's work within a tradition of politicized literature that goes back to the Weimar avant-gardes. (2009: 89)

Dette er imidlertid et spørsmål om definisjoner: Hva skal man forstå som 'politisk'? I tilfellet Sebald står det for meg som svært nødvendig å drøfte dette. I litteraturen jeg har arbeidet med finnes det mye skrevet om det etiske aspektet av forfatterskapet, om representasjon, vitnesbyrd og shoa, men lite om hva dette kan fortelle om den iboende politikken i Sebalds bøker. Snarere kan man få inntrykk av at begrepet 'politikk' holdes på armlengdes avstand, all den tid litteraturen, melankolien og intertekstualiteten skal stå som felt avgrenset fra berøring med den politiske verden. Man kan likevel spørre seg i hvilken grad det er hensiktsmessig å overse eller underspille Sebalds etiske og politiske engasjement. Det står klart at bøkene ikke bedriver politikk i samme forstand som f. eks. Bertolt Brechts, men det hindrer dem ikke i å befatte seg med spørsmål av politisk art. I kritikken og essayistikken er det ofte nettopp etiske og moralske – og dermed politiske – temaer som løftes fram, og de samme tendensene kan spores i prosaforfatterskapet. Denne politikken dreier seg i overveiende grad om historiespørsmålet. Da han ble spurt om hvorfor han ikke skrev historiske monografier, gav Sebald et svar som understøtter den politiske understrømmen i arbeidet:

Historische Monographien landen in der Fachbibliothek – mit einer Auflage von 1200 Stück. Außerdem: Was die historische Monographie nicht leisten kann, ist, eine Metapher oder Allegorie eines kollektiven Geschichtsverlaufes zu produzieren. Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathisch zugänglich. (AE: 85)¹³

Den litterære formen for historieskriving åpner for å utvide historieforståelsen. Der monografien stues vekk som 'fagstoff', kan Sebalds hybridlitteratur snarere bli et bidrag til å forme en kollektiv idé om historien; bøkene innehar, later han selv til å mene, muligheten til å *påvirke* hvordan 'historie' forstås. Sebald-forsker og -elev Uwe Schütte bemerkte at forfatteren «die Hoffnung auf eine bessere Ordnung der Dinge (fast) bis zuletzt nicht aufgab»

¹³ «Historiske monografier havner i fagbiblioteket – med et opplag på 1200 stykk. Dessuten: Det den historiske monografien ikke kan bidra med, er å produsere en metafor eller allegori for et kollektivt historieførløp. Men først i metaforiseringen blir historie empatisk tilgjengelig for oss.»

(2011: 7).¹⁴ At Sebald ikke skrev historiske monografier i frykt for å havne på fagbiblioteket kan tyde på at *Die Ausgewanderten*, og forfatterskapet for øvrig, bærer i seg en etisk-politisk åre, en tro på muligheten for endring. Denne åren er, vil jeg argumentere for, nært knyttet til Sebalds historiesyn, og følgelig også til hans bruk av Benjamins tankegods. For nettopp i befatningen med Benjamin og Frankfurterskolen, som Sebald selv kommenterte i åpningen av Hebel-essayet, viser det seg i hvilken grad det handler om politikk. Oppdagelsen av Benjamin sto for den unge W.G. Sebald som en foranledning for å motarbeide og å kritisere det rådende litteratursynet på 60-tallet – og følgelig den historieforståelsen som lå til grunn for dette.

Benjamin var en utpreget politisk tenker: Særlig på 30-tallet ble tekstene stadig sterkere påvirket av marxismen og den voldsomme sosiale utviklingen i Europa. Den politiske radikalismen vektlegges ulikt i tekstene, men med kjennskap til forfatterskapet kan man lese en rød tråd – politisk så vel som billedlig – også gjennom mange av de tilsynelatende upolitiske essayene. Hva Sebald angår mener jeg det vil være reduserende å lese ham som en ‘upolitisk’ forfatter, eller enda verre, å estetisere politikken i form av en slags ‘opphøyd melankoli’. Mens enkelte anklager ham for å falle i ‘melankoliens feller’, at han «always homes back to a melancholy assertion about the inevitability of failure» (Kaufmann, 2008: 115), mener jeg å se en politisk bevissthet i *Die Ausgewanderten*. Denne uttrykkes i skrivearbeidet og i tematiseringen av hvordan historie skapes som tekst.

Sebald i Norge

I Norge er det skrevet en håndfull akademiske arbeider om Sebalds forfatterskap. Mest omfattende av disse er Espen Ingebrigtsens studie *Bisse ins Sacktuch. Zur merhfachkodierten Intertextualität bei W. G. Sebald* (2016), som tar for seg Sebalds intertekstuelle spill, med fokus på en rekke betydningsfulle skikkelser i forfatterskapet, fra Benjamin og Wittgenstein til Walser, Hebel, Kafka, Hofmanssthal, Proust, etc. Ellers finnes et knippe masteravhandlinger: Olaf Haagensens «Mer enn et hjerte eller et øye kan holde ut : en lesning av W.G. Sebalds fortelling “Paul Bereyter”» (UiO, 2008) leser en av fortellingene i *Die Ausgewanderten* fra fire forskjellige vinkler, med utgangspunkt i begrepene «traume» og «vitne». Minka Qvales «The world according to W.G. Sebald : eller verden sett gjennom W.G. Sebalds øyne» (UiO, 2009) er en samlesning av Sebalds blikk på verden, slik det kommer til uttrykk i forfatterskapet som helhet. Selma Stoltz’ «Erindringens poetikk – En lesning av W.G. Sebalds *Austerlitz*» (NTNU, 2014) fortjener spesiell honnør fra min side: Det

¹⁴ «... (nesten) inntil det siste ikke oppgav håpet om en forbedring av tingenes tilstand.»

var da jeg leste denne at jeg først ble oppmerksom på koblingen mellom Sebald og Benjamin – via *das bucklichte Männlein*. Stoltz leser *Austerlitz* som et «forsøk på restitusjon» med utgangspunkt i den benjaminske historieforståelsen – altså går jeg i nærmere dialog med denne enn mange andre. *Austerlitz* er også tema for masteroppgaver av Frøydis Eriksen (UiO, 2007), medieviter Terje Colbjørnsen (UiO, 2005) og Ragnhild Nabben (NTNU, 2013). Symptomatisk er det dog at så mye av arbeidet dreier seg om nettopp denne boka, Sebalds mest kjente, mens de andre prosaarbeidene og langdiktet *Nach der Natur* står mer eller mindre ukommentert.

Utenfor den akademiske resepsjonen er Sebald behandlet i *Vinduet* nr. 1/2010, et temanummer om forfatterskapet, der temaansvarlig Haagensen gir en konsis introduksjon til Sebalds liv og verk; i tillegg finnes en rekke mer eller mindre essayistiske ekskurser – typisk nok handler de fleste om *Austerlitz*. Til sist kan nevnes Sebald-oversetter Geir Pollens essay «Seks ganger Sebald (og tre fotnoter)» i *Vinduet* nr. 3/2016, som i tillegg til å omhandle oversetterens egen erfaring med arbeidet gir et dyptgående innblikk i Sebalds grunntemaer.

Arbeidets gang

Min hensikt med oppgaven er å vise hvordan Sebald i *Die Ausgewanderten* – og i det øvrige forfatterskapet – tar i bruk Walter Benjamins figur *das bucklichte Männlein*, og hva denne bruken kan fortelle om Sebalds historieforståelse. Sebalds forfatterskap tematiserer gjennomgående spørsmål knyttet til erindring, glemsel, og historieskrivningens problemer, i *Die Ausgewanderten* direkte forbundet med det 20. århundrets katastrofer og eksilerfaringen. Som jeg vil vise forbindes *das bucklichte Männlein* av Benjamin nettopp til disse problemområdene, og jeg vil argumentere for at figuren i Sebalds verk brukes for å problematisere hva det vil si å skrive historie, og hvordan behandlingen av historie er et etisk-politisk anliggende. Steg for steg tar jeg i de kommende kapitlene for meg en rekke momenter som er av betydning for å etablere og analysere Sebalds figurbruk og dens implikasjoner for den skrivepraksisen som kommer til uttrykk i *Die Ausgewanderten*.

I kapittel II tar jeg for meg Benjamins *Männlein*-tekster og analyserer figurbruken og dens implikasjoner. Tekstene figuren opptrer i tar på ulikt vis for seg erindring og glemsel, og knytter disse begrepene til politikken og historieskrivningen. Sentralt hos Benjamin står messianismen, profant forstått som en idé om en utopisk sosial omveltning, muligheten for å oppnå forløsning eller endring. Benjamin tillegger messiansmen en potensielt revolusjonær kraft, og forbinder potencialet eksplisitt med forståelsen og skrivingen av historie. *Das bucklichte Männlein* er en avbrytelsens og bruddets figur, og brukes til å mobilisere en ikke-

teleologisk historieforståelse. Som jeg vil vise forbindes dette med *oppmerksomhet*, som Benjamin mobiliserer som en profan messiansk egenskap med potensiell politisk og epistemologisk sprengkraft. Pukkelryggen tilkjennes en dobbeltrolle: På den ene siden en glemselens skikkelse og bilde på «det forvrengte liv», på den andre en bruddets figur som kan igangsette redning.

I kapittel III gjør jeg kort rede for reisen jeg gjorde til Deutsches Literaturarchiv Marbach, der Sebalds arbeidsbibliotek er oppbevart. I Sebalds bøker har jeg funnet en rekke indisier på forfatterens beskjeftigelse med Benjamins tekster, i form av notiser og markeringer. Disse kan understøtte forbindelsen mellom Benjamins og Sebald *Männlein*-figurer, og gi et innblikk i Sebalds tankeutvikling.

I kapittel IV trekker jeg linjen fra Benjamins *Männlein* til Sebalds verk. Jeg utlegger tre større studier som på ulike vis kommenterer *das bucklichte Männlein* i Sebalds forfatterskap, og henter ut en håndfull begreper for den videre lesningen. Eric Santner forbinder *das bucklichte Männlein* med det han kaller *the cringe*, altså en kroppslig forvridning, som han mener er blant de gjennomgående motivene i Sebalds forfatterskap, og knytter dette opp mot et biopolitisk perspektiv på menneskekroppen og dens forhold til samfunnsmakten. Peter Schmucker framhever Benjamins betydning for det han kaller Sebalds *anakrone* tidsforståelse, som muliggjør en sammenfiltrering av ulike tider i samme rom. Schmucker forbinder den anakrone tidsforståelsen med *traumet*, og ser de mange forekomstene av krympede, kortvokste og pukkelryggede figurer som symptom på det traumatiserte blikket. Både Schmucker og Nikolai Jan Preuschoff forbinder figuren med en latent messianisme, og betoner redningsperspektivet i Sebalds forfatterskap.

Etter denne utlegningen skriver jeg i kapittel V fram Sebalds fortellerfigur. Denne, som i mangt deler biografi med W.G. Sebald selv, framstilles i boka som en upersonlig innsamler av andres historier. Jeg vil vise hvordan *eksilet*, som antar traumatisk karakter, står som grunnpremiss og erfaringshorisont for *Die Ausgewanderten* og for fortellerens arbeid. Ved å tematisere innsamlings- og skrivearbeidet kommer Sebalds historiske prosjekt til syne. Fortelleren skriver historie med utgangspunkt i ting, i private og ‘meningsløse’ etterlatenskaper. Jeg vil vise hvordan det i nettopp disse gjenstandene finnes et uforløst potensial, som gjør at de kan bli utgangspunkt for å fortelle og å skrive.

I kapittel VI gir jeg et forfatterskapsriss der jeg demonstrerer hvordan *das bucklichte Männlein* brukes gjennomgående i Sebalds tekster, fra debuten *Nach der Natur* (1988) og fram til *Die Ausgewanderten*, i tillegg til det senere diktet «In Bamberg» (1997). Her gjør jeg

noen kortere tolkninger av hvordan figuren og de videre motivene brukes for å danne en ramme til analysene som følger. I overføringen fra Benjamins 30-tall til Sebalds samtid på 90-tallet kan *das bucklichte Männlein* blant annet forbindes med globaliseringens og modernitetens virkning på samtidens historieforståelse.

I kapitlene VII og VIII tar jeg for meg de to lengste fortellingene i *Die Ausgewanderten*, «Ambros Adelwarth» og «Max Ferber». Jeg leser dem opp mot det benjaminske begreps- og motivapparatet, og viser hvordan Sebalds bruk av pukkelryggmotivet, samt beslektede motiver som støv, aske, forvridning og oppsamling gjennomløper fortellingene. Jeg vil vise hvordan karakterenes eksil skaper en anakron tidsstruktur der *das bucklichte Männlein* kommer til syne. Figuren blir i fortellingene en markør for to motsatte strømninger: På den ene siden en kultur- og framskrittskritisk tendens, på den andre siden en forløsningsdiskurs. Begge strømningene forbindes av Sebald med spesifikke geografiske områder, deriblant Manchester, Jerusalem og USA, som på ulike vis symboliserer både det 20. århundrets katastrofer og håpet om forløsning. Jeg vil også vise hvordan Sebald tillegger *arbeidet* den samme dobbeltheten i fortellingene: Både Ambros Adelwarth og Max Ferber forsøker på ulike vis å befri seg fra sine ulykker, henholdsvis ved å fortelle og ved å male. For disse er dog arbeidet snarere destruktivt enn forløsende.

Imidlertid mener jeg vi kan forstå fortellerens eget arbeid som en motsats til karakterenes. I det siste kapitlet returnerer jeg dermed til Sebalds forteller, og analyserer hvordan denne i arbeidet med sitt materiale nærmer seg en historieskriving fundert i Benjamins historiefilosofi. Skrivningen blir i *Die Ausgewanderten* et arbeid med messianske tendenser, forstått profant: Ved å samle inn de utvandrede historier, og ved å framvise historienes fragmentariske karakter fortløpende i skrivningen, tydeliggjøres konstruksjonen av historien. Dette blikket på historien som en uavsluttet enhet, der glemte historier 'venter' på å plukkes opp, kan forstås som et alternativ til den framskrittsrettede og sluttede historieforståelsen Sebald opponerer mot i sin samtid, en ærlighet i møte med fortidens ugjenkallelige fravendthet. I fortellerens metode framstilles den sebaldske politikken. Denne kan leses som et forsøk på å finne en etisk forsvarlig historieforståelse, rotfestet i en oppmerksom vending mot historiens glemte sider: Det ufortalte, tingene, støvet og *das bucklichte Männlein*.

II. Å rette opp det som har vært bøyd

- Om Walter Benjamins *bucklichte Männlein*

*Walter Benjamin forandret ikke verden,
men han leste den godt.*
- Georg Johannesen, *Eksil*

I rekken av tenkere og innflytelseslinjer som innvirket på Sebalds intellektuelle utvikling, står nok den såkalte Frankfurterskolen høyest. Spesielt gjennom tankegodset til Walter Benjamin ble Sebald som ung introdusert for en måte å forholde seg til historien og kulturen på som skilte seg radikalt fra den rådende i samtidens Tyskland. Som er blitt påpekt, er Benjamin den enkeltpersonen som uten tvil nevnes oftest i Sebalds kritiske skrifter. Likevel viet han aldri Benjamin et eget arbeid. Snarere er innflytelsen innarbeidet i verket, via referanser, skjulte sitater og paralleller, en form for valgslektskap ikke ulikt det Benjamin selv stilte seg i til sine foretrukne inspirasjonskilder.

Blant de tydeligere tegnene på dette slektskapet er *das bucklichte Männlein*. For Benjamin er denne en figur som brukes for å tenke rundt erindring og glemsel, og i videre forstand historie og historiesyn. Det er ikke åpenbart hvordan pukkelryggen skal tolkes; i resepsjonen finnes en rekke muligheter. At Benjamin likevel bruker *das bucklichte Männlein* i flere av sine for ettertiden mest sentrale tekster, gjør det interessant å undersøke figuren. Dag T. Andersson hevder i *Det utsatte nærvær* (1992), en studie av Benjamins erfaringsbegrep, at pukkelryggen «på en avgjørende måte [er] selve vegviseren inn i Benjamins tankeverden» (1992: 5), et omdreiningspunkt for å forstå Benjamins tenkning rundt historie og erfaring. Benjamin bruker figuren for å si noe om erindring og historieskriving, men det arter seg ulikt i tekstene den opptrer i. Hvilke fellestrekk finnes i pukkelryggens gestaltninger? Hvor skiller de lag? Hva peker de mot, og hvilken funksjon har de i og for Benjamins forståelse av historien? *Das bucklichte Männlein* er i Benjamins bruk en figur som bærer med seg en viss historisk tenkemåte. I dette kapitlet vil jeg undersøke figuren, lese dens forskjellige gestaltninger opp mot hverandre, og belyse dem med en rekke sekundærlitterære tolkninger. Mot denne bakgrunnen kan vi åpne en vei inn i Sebalds forfatterskap, hans eksplisitte anvendelse av pukkelryggen og de motivene som knytter an til den.

Benjamins omverden

For å anskueliggjøre Benjamins tankegods er det nyttig å gi et riss av den historiske perioden han levde og arbeidet i. Slik kan vi forsøksvis plassere hans verk i kontekst, og dermed gjøre det lettere å gripe de problemstillingene han jobbet med. Benjamin-eksperten Jean-Michel Palmier understreker i sitt ufullførte gigantverk *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und*

bucklicht Männlein (2009) at «ohne den Horizont der Weimarer Republik und ihres langwierigen Todeskampfes ist seine politische Entwicklung nicht zu verstehen» (2009: 23).¹⁵ Som kjent var mellomkrigstiden en enormt fruktbar periode for de kreative kunstformene. Omkring første verdenskrig begynte en rekke retninger å bryte fram, og særlig etter 1918 vant disse gjennom i flere større kunstnermiljøer i Europa: Ekspresjonisme, dadaisme, surrealisme, futurisme, *Neue Sachlichkeit*, Bauhaus, etc. Til tross for (eller på grunn av) krigens katastrofekarakter, ble et mulighetsrom åpnet som inntil da neppe var tenkelig. Med det tyske keiserrikets kollaps, kapitalismens gradvise utbredelse, og den voldsomme effektiviseringen og mekaniseringen samfunnet gjennomgikk, endret betydningen av arbeid og fritid, politikk og kunst seg. Under disse forholdene oppsto også en sterk sosialutopisk tendens i mange av impulsene: Kommunismen, påskyndet av den russiske revolusjon i 1917, fikk sitt gjennombrudd, fascismen likeså; i kunsten surrealisme og futurisme. Felles for strømmingene var tanken om en bedre morgendag, en lovnad om endring. Benjamin, som gradvis ble en overbevist (om enn eksentrisk) marxist, tok både materialismen og surrealismens estetiske ambisjoner til seg, noe som var utslagsgivende for hans sene produksjon.

I mylderet av impulser og strømninger oppsto også *Institut für Sozialforschung* i Frankfurt, som på 30-tallet og utover ble en av de dominerende intellektuelle institusjonene i Benjamins verden.¹⁶ Frankfurterskolen motsatte seg tradisjonelle filosofiske arbeidsmetoder, og la snarere vekt på *materialisme* og *dialektikk* som teori og metode: Ifølge Marx er det de materielle forholdene som styrer historiens utvikling, og denne skjer dialektisk, i pendelbevegelser, snarere enn i rett linje. Som en motsetning til den vestlige filosofiske tradisjonens hang til altomfattende totalisering, avviste Benjamin den tradisjonelle filosofiens og historiens metoder. Der Hegel, den moderne dialektikkens far, foreskrev de «store åndsmenneskene» å lede historiens utvikling, plukket Benjamin snarere opp den marxistiske vridningen av dette: Historie baserer seg på materiell utvikling, og er et kollektivt anliggende. Likevel brøt han også med Marx' dialektikk, som funderes i en teleologi Benjamin fant uholdbar. Susan Buck-Morss skriver i *The Dialectics of Seeing* (1989): «If he rejected from the start the Hegelian affirmation of history itself as meaningful, he believed the meaning which lay within objects included their history most decisively» (1989: 13). Dette blir konkret eksemplifisert ved hans undersøkelsesmateriale: Avfallet. Gjennomgående er det for Benjamin det avkastede og uønskede, det som ikke fikk en plass i den etablerte

¹⁵ «Uten Weimarerrepublikken og dens langvarige døds kamp som bakteppe er hans politiske utvikling ikke til å forstå.»

¹⁶ For innsikt i instituttets historie anbefales *Grand Hotel Abyss: The lives of the Frankfurt School* (2016) av Stuart Jeffries, som gir et godt populærvitenskapelig innblikk i livene til de fleste sentrale aktørene – spesielt Benjamin.

historieskrivingen, som utgjør et materiale med åpninger til historisk sannhet. Arild Linneberg og Janne Sund oppsummerer i introduksjonsessayet til Benjamins *Skrifter i utvalg*, «Å lese det som aldri er skrevet» (2014):

I de enkelte småting kan man lese en hel epokes historie, og samtidig få et glimt av enkeltmenneskets historie, mente Benjamin. Gjennom karakteristiske detaljer, lynglimt av minner, via for eksempel en beskrivelse av en leke, smaken av et eple eller lyden av klappingen på brosteinen, sammenfatter han en periode og et liv, de komprimeres ned til signifikante øyeblikk. (2014: XXI)

Det er de små tingene som får oppmerksomhet. På samme vis tar hans metode avstand fra den tradisjonelle filosofien og historieskrivingen. Benjamins historieforståelse står i opposisjon til den historistiske skolen, best eksemplifisert ved den tyske historismens ledestjerne Leopold von Ranke's postulat om at historieskriving handler om å erkjenne fortiden «wie es denn eigentlich gewesen ist» (*GS I-2*: 695).¹⁷ Benjamin tenker dialektisk, i den hensikt å *aktualisere* fortiden til bruk i kampen mot fascisme og konsensusstenking. Påvirket av samtidens epistemologiske nyvinninger (Freud, Nietzsche, Marx, modernitet, mekanisering) skriver Benjamin historiefilosofi med utgangspunkt i fragmenter og ved hjelp av figurer. Snarere enn å være sluttete systemer er Benjamins skrifter åpne for tolkning, og båret av tanken om å bryte ned gitte sannheter framfor å videreføre dem ukritisk – altså: konstruksjon *qua* destruksjon. Om fragmentformen skriver Linneberg og Sund:

Frankfurternes fragmentform hadde sin *filosofiske* begrunnelse i mistroen til filosofien, til systemtenkningen. Benjamin og Adorno skrev filosofisk i dikterisk form. De var skeptiske til begrepene og oppvurderte bildet som en underminering av begrepene, som låste saksforholdene fast istedenfor å åpne dem. (2014: LXII)

Benjamins ufullførte *Passagen-Werk* ble skrevet etter en slik modell: Å forsøke å utvinne filosofisk og historisk sannhet fra de minste, fysiske materialer, fragmenter og filler. Neste steg vil være å montere disse i en konstellasjon som kan belyse fortiden og nåtiden. Hensikten er å bryte med *myten*, som bærer og bæres i tanken om det historiske framskrittet. Dette, hevder Benjamin, er egentlig, etter Nietzsche og Auguste Blanqui, en «evig gjenkomst av det samme»; et lukket system som vedlikeholder sosial stillstand og befester det som «nødvendig». Om dette skriver *Das Passagen-Werks* utgiver Rolf Tiedemann:

Das Scheinhafte alles Neuen, mit dem dies Jahrhundert als Moderne par excellence aufwartete, vollendete sich in seiner höchsten Idee, der des Fortschritts, die er von Blanqui als «Phantasmagorie der Geschichte selbst» denunziert fand: «als ein unvordenklich Ältestes, das im Gewand des Neuesten

¹⁷ «... hvordan det da egentlig var.» (*SU*: 97)

einherstoltziert», als ewige Wiederkunft des Gleichen, in der «die Menschheit als eine Verdammte» figuriert. (1982: 27–28)¹⁸

Framskrittet er den endelige, fullstendige fantasmagorien, og det er denne Benjamins historieskriving setter seg opp mot. Han sikter seg inn på å vekke nåtiden fra kapitalismens og framskrittets drømmetilstand. For det er nåtiden som er Benjamins hovedanliggende.

Benjamins tankegods er, i alle fall i perioden vi skal benytte, påvirket vel så mye av Karl Marx, Georg Lukács, Charles Fourier, Auguste Blanqui, Bertolt Brecht og den jødiske Kabbala, for å nevne de mer åpenbare. Til disse innflytelseslinjene kommer en særegen vri på tankeretningene – historisk materialisme og jødisk messianisme – som det er skrevet mye om.¹⁹ I verket finner man en rekke hjelpemidler som kan fungere som orienteringspunkter for å bedre forstå tankene. De kommer ikke sjeldent i form av konkrete figurer, som er midler for målet: Å se historien nedenfra, bakenfra, i det lille og det etterlatte. *Das bucklichte Männlein* er del av et slikt metodisk grep.

Jeg har klart å gjenfinne *das bucklichte Männlein* i fire av Benjamins tekster: I essayet «Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages» fra 1934; i «Kommentare zu Gedichten von Brecht» fra 1938; i avslutningsstykket i *Berliner Kindheit um 1900*, skrevet omtrent 1932–33 og publisert 1950²⁰; og i åpningstesens i «Über den Begriff der Geschichte», skrevet 1940 og publisert i 1942. Disse varierer i form og uttrykk: Tekstene om Kafka og Brecht er essays om litteratur, det første blant Benjamins mer komplekse arbeider, det andre en forholdvis åpen og lett diktkommentar. *Berliner Kindheit um 1900* er en samling barndomserindringer, der Benjamin forsøker å skrive fram de erfaringene et barn av borgerskapet kunne gjøre i en storby ved århundreskiftet. Stilen er litterær, og de små stykkene fungerer både som enkeltstående refleksjoner over erfaring og erindring, og som en helhet i samling, der «Das bucklichte Männlein» står som det avsluttende stykket. «Über den Begriff der Geschichte», antatt å være Benjamins siste skrift, kan forstås som en metahistorisk drøfting, en kritikk av samtidens historieforståelse og en sterkt politisk oppfordring til endring og kamp i møte med fascisme og vulgærmarxisme. Teksten består av 20 teser som varierer i uttrykk, fra korte utlegninger av begreper og konsepter til ekfraser og lignelser. Den første

¹⁸ «Det tilsynelatende nye, som dette århundret presenterte som *moderne par excellence*, fullendte seg i hans høyeste idé, om framskrittet, som han fant avskrevet som "historiens egen fantasmagori" hos Blanqui: "som det absolutt eldste, som sprader inn i nyhetens gevanter", som den evige gjenkomsten av det samme, der "menneskeheten figurerer som fordømt.»

¹⁹ Se Linneberg og Sunds formidable 100-siders introduksjonsessay til *Passasjeverket* (2018) for en utførlig utlegning av dette på norsk; dessuten Henning Hagerup og Bjørn Aagenes' etterord i dobbelutgaven av *Barndom i Berlin – rundt 1900 og Enveiskjørt gate*, «Metafysisk materialisme» (2014).

²⁰ Her må det bemerkes at «Das bucklichte Männlein» først ble publisert som enkeltstykke i *Magdeburgische Zeitung* i juli 1934 (Eiland & Jennings, 2014: 458). Den videre utgivelseshistorien til *Berliner Kindheit um 1900* er et kapittel for seg: Flere versjoner finnes, der tekstene varierer i utvalg, lengde og plassering. Jeg forholder meg til den siste kjente utgaven, samlet av Benjamin i 1938 og gjenfunnet av Giorgio Agamben i Paris' nasjonalbibliotek på 80-tallet, utgitt i 1987.

tesen, hvor pukkelryggen opptrer for siste gang, er å forstå nettopp som en lignelse, der figuren brukes for å billedliggjøre relasjonen mellom historisk materialisme og teologi. Som Linneberg og Sund skriver opphøyde frankfurterne *bildet* framfor begrepet. Benjamins bruk av *das bucklichte Männlein* inngår i bildetenkningen, den blir i de fire tekstene brukt for å visualisere et problem eller et konsept. Det er her vi skal gripe an for å åpne figuren.

Berliner Kindheit um 1900

I *Berliner Kindheit um 1900*, erindringsboka Benjamin jobbet med gjennom store deler av 30-tallet, opptrer pukkelryggen i det avsluttende stykket i samlingen, «Das bucklichte Männlein». Boka tar for seg barnets blikk på verden under modernitetens framvekst. Det avsluttende stykket tar opp i seg de foregående 29 episodene, og kan forstås som et manifest for bokas forehavende. Slik åpner det:

Solange ich klein war, sah ich beim Spaziergehen gern durch waagerechte Gatter, die erlaubten, vor einem Schaufenster auch dann sich aufzustellen, wenn gerade unter ihm ein Schacht sich auftrat. Er diente dazu, die Kellerluken in der Tiefe mit etwas Licht und Lüftung zu versorgen. Die Luken gingen kaum ins Freie, sondern eher ins Unterirdische. Daher die Neugier, mit der ich durch die Stäbe jedes Gatters, auf dem ich gerade fußte, heruntersah, um aus dem Souterrain den Anblick eines Kanarienvogels, einer Lampe oder eines Bewohners davonzutragen. (BK: 78)²¹

I de foregående 29 stykkene har Benjamin skrevet fram barnets storbyerfaring, dets åpne blikk på tingene, og samtidig kommentert det fra den skrivendes posisjon. «Das bucklichte Männlein» introduserer et mørkere element. Barnet oppdager en verden under den det kjenner, som kun kan sees gjennom gitrene i fortauet. Denne verdenen er annerledes, den er i dypet, lukene går til det 'underjordiske'. Tross forsøkene er det knapt nok mulig å få øye på noe der nede, det er en avstengt verden. Det underjordiske blir først betydningsfullt annetsteds: I drømme. Da vender forholdene, og blikket barnet sendte ned i underverdenen svares av blikk der nedenfra:

Wenn ich dem bei Tage vergebens nachgetrachtet hatte, drehte die nächste Nacht den Spieß zuweilen um und im Traume zielten Blicke, die mich dingfest machten, aus solchen Kellerlöchern. Gnomen mit spitzen Mützen warfen sie. Kaum hatten sie mich bis ins Mark erschreckt, so waren sie schon wieder fort. (BK: 78)²²

²¹ «Så lenge jeg var barn, likte jeg, når jeg gikk tur, å se gjennom de vannrette gitrene der man kunne stille seg opp foran et utstillingsvindu, selv hvis det akkurat da åpnet seg en sjakt under det. Sjakten sørget for at kjellergluggene i dypet fikk litt lys og ventilasjon. Gluggene vendte ikke ut mot det fri, men snarere ned mot det underjordiske. Dette vakte nysgjerrigheten som gjorde at jeg stirret ned mellom sprinklene i gitteret jeg stod på, i håp om å få et glimt av en kanarifugl, en lampe eller en beboer i kjellerrommets dyp.» (BB: 155)

²² «Hadde jeg om dagen forgieves traktet etter å få et slikt glimt, kunne den kommende natten iblant la meg smake min egen medisin, og i drømme ble jeg naglet fast av blikk som stirret ut fra slike kjellerhull. Disse blikkene kom fra gnomer med spisse luer. Ikke før hadde de skremt meg fra vettet, så var de borte igjen.» (BB: 155)

I drømmen møtes barnet av et gjensidig blick: Det er «gnomer med spisse luer». Disse er skjult om dagen, og kommer kun til syne glimtvis og med ubehag. Men det dreier seg om noe mer enn kun fantasifostre. For barnet blir deres rolle belyst ved hjelp av litteraturen:

Ich wußte darum gut, woran ich war, als ich eines Tages im «Deutschen Kinderbuch» den Versen begegnete: «Will ich in mein Keller gehn, / Will mein Weinlein zapfen; / Steht ein bucklicht Männlein da, / Thut mir'n Krug wegschnappen.» Ich kannte diese Sippe, die auf Schaden und Schabernack versessen war, und daß sie sich im Keller zu Hause fühlte, war selbstverständlich. «Lumpengesindel» war es. (BK: 78)²³

Verset stammer fra folkevisa i *Des Knaben Wunderhorn*. Det trekkes en linje mellom gnomene i drømmens kjeller og *das bucklichte Männlein*. Denne figuren er, som det skrives, «Lumpengesindel», altså røverpakk, eller en plageånd, en artsfrende av de ugagnsskikkelsene som befolker folkeeventyrene. Etter hvert er det som om barnet forfølges av pukke ryggen. Som i visa er den overalt hvor han går, og med hver opptreden følger uaktsomhet og ødeleggelse:

Erst heute weiß ich, wie er geheißen hat. Meine Mutter verriet mir das. «Ungeschickt läßt grüßen», sagte sie, wenn ich etwas zerbrochen hatte oder gefallen war. Und nun verstehe ich, wovon sie sprach. Sie sprach vom bucklichten Männlein, welches mich angesehen hatte. Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen: «Will ich in mein Küchel gehn, / Will mein Süpplein kochen; / Steht ein bucklicht Männlein da, / Hat mein Töpflein brochen.» (BK: 78–79)²⁴

I denne passasjen begynner et mønster å dannes. *Den pukke ryggen ser på, er uaktsom*. «Ungeschickt» betyr «klossete», men Benjamin tillegger denne klossetheten en ekstern faktor, nemlig den pukke ryggede, som blir syndebykk for barnets uaktsomhet. Men i denne uaktsomheten ligger det et potensial som kan åpne teksten for oss. Litteraturprofessor ved Københavns universitet Uffe Hansen påpeker i en lesning av stykket fra boka *Walter Benjamins Berlin* (2001) at det ligger en tvetydighet i begrepet «Ungeschickt»: Det betyr både «klossete» – og «usendt» (2001: 183). Og i det *usendte* finnes et større tolkningsrom, der erindringen spiller en avgjørende rolle. Men for å komme dit må vi la Benjamin fortsette:

Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn. Ein Nachsehn, dem die Dinge sich entzogen, bis aus dem Garten übers Jahr ein Gärtlein, ein Kämmerlein aus meiner Kammer und ein Bänklein aus der Bank geworden war. Sie schrumpften, und es war, als wüchse ihnen ein Buckel, der sie dem Männlein zu eigen machte. Das Männlein kam mir überall zuvor. Zuvorkommend stellte sich's in den Weg. Doch

²³ «Derfor visste jeg godt hva jeg hadde med å gjøre, da jeg en dag i *Tysk barnebok* støtte på linjene: «Vil jeg gå ned i kjelleren / for å tappe vinen min, / står det en pukke rygget dverg der / og snapper muggen fra meg». Jeg kjente denne arten, som var forhipne på skadeverk og skurkestreker, og det var selvsagt at de følte seg hjemme i kjelleren. «Rakkerpakk» var det.» (BB: 155)

²⁴ «Først i dag vet jeg hva han het. Mor avslørte det for meg. "En hilsen fra herr Klossete," sa hun hver gang jeg hadde ødelagt noe eller ramlet over ende. Og nå forstår jeg hva hun snakket om. Hun snakket om den pukke ryggete dvergen som hadde sett på meg. Den dvergen ser på, blir uoppmerksom. Både overfor seg selv og overfor dvergen. Han står forstyrret foran en haug med glasskår: "Vil jeg gå inn på kjøkkenet / for å koke suppen min, / står det en pukke rygget dverg der / og har ødelagt gryten."» (BB: 156)

sonst tat er mir nichts, der graue Vogt, als von jedwedem Ding, an das ich kam, den Halbpant des Vergessens einzutreiben: «Will ich in mein Stüblein gehn, / Will mein Müslein essen; / Steht ein bucklicht Männlein da, / Hat's schon halber gessen.» (BK: 79)²⁵

Pukkelryggen gjør barnets fortid til sin egen. Det er som om tingene har fått pukler, de er innskrumpet, forvridt av «der graue Vogt», som til enhver tid har vært der. Til tross for den tidligere beskrivelsen av pukkelryggen som en bråkmaker, skinner det her gjennom en annen forståelse: Den «inndriver glemselens halvpart» av alle tingene. Hansen påpeker Benjamins velvillige feillesing av visestrofen: «gessen» er opprinnelig en kortform av «gegessen», altså «spist», men her gis det betydningen «vergessen», og pukkelryggen har «glemt halvparten» (2001: 184). Dersom pukkelryggen er glemselens sendebud, er hans arbeid å beslaglegge det hendte for glemselen: Det skal glemmes. Men så skrives det at den kun inndriver glemselens halvpart. Om dette tilføyer Hansen: «Når tingene rummer et vist mål af glemsel i sig og mandslingen tager halvparten av *den*, reddes noget af erindringen» (Ibid.). Derfor skrumper de inn: Forminskningen er glemselens bevegelse, som om det langsomt forsvinner fra hukommelsen. Men det står noe igjen for erindringen: En halvpart. Og denne halvparten står det for Benjamin selv å inndrive:

So stand das Männlein oft. Allein ich habe es nie gesehn. Es sah nur immer mich. Es sah mich im Versteck und vor dem Zwinger des Fischotters, am Wintermorgen und vor dem Telefon im Küchenflur, am Brauhausberge mit den Faltern und auf meiner Eisbahn bei Blechmusik. Es hat längst abgedankt. Doch seine Stimme, die wie das Summen des Gasstrumpfs ist, wisper mir über die Jahrhundertschwelle die Worte nach: «Liebes Kindlein, ach ich bitt, / Bet' für's bucklicht Männlein mit!» (BK: 79)²⁶

Slik ender *Berliner Kindheit*. Episodene Benjamin nevner her henviser til andre stykker i boka. I det siste stykket viser det seg at pukkelryggen, som så langt har vært en plageånd, en syndebukk for barnets klossethet, har vært til stede hele tiden. Men den siste strofen i visa setter den i et nytt lys. Plageånden ber om innpass i barnets bønn: «*Bet für's bucklicht Männlein mit!*». Ved å be viser pukkelryggen at også den tilhører det dennesidige, og i Benjamins ordlyd stiller den seg åpen for forløsning. Som det framkommer, har pukkelryggen «takket for seg»; dens arbeid er ferdig, og det er nå Benjamin selv som må fortsette. I *Berliner Kindheit* er altså pukkelryggen å forstå som en figur som tilhører barndommen. Når den fra

²⁵ «Hvor han enn viste seg, kom jeg til kort. Dette medførte at tingene trakk seg unna, helt til hagen i løpet av ett år ble forvandlet til en dverghage, rommet mitt til et dvergrom og benken til en dvergbenk. Tingene krympet, og det var som det grodde en pukkel på dem som gjorde dem til dvergens eiendom. Dvergen kom alltid før meg. Forekommende stilte han seg i veien. Ellers gjorde han meg ingenting, den grå fogden, bortsett fra å drive inn glemselens halvdel av alle ting jeg kom i berøring med: "Vil jeg gå inn i stuen min / for å spise mos, / står det en pukkelrygget dverg der / og har allerede spist halvparten."» (BB: 156)

²⁶ «Slik stod dvergen ofte. Men jeg har aldri sett ham. Det var alltid han som fikk øye på meg. Han så meg på gjemmededet og foran oterens bur, på vintermorgener og foran telefonen i kjøkkengangen, ved Brauhausberget med sommerfuglene og på skøytebanen til hornmusikk. Han har for lengst takket for seg. Men stemmen hans, som minner om summingen fra glødelampen, hvisker disse ordene til meg over århundrets terskel: "Kjære lille barn, jeg bønnfaller deg, / be for den pukkelryggete dvergen også."» (BB: 156–157)

århundreter skelen hviker om å innordnes i bønne, kan det forstås som en oppfordring, som likeså mye er et spill mellom Benjamins skrivende jeg og barnet han husker å ha vært. Bønne blir i så fall en bønn om å huskes; og det er da i *erindringsarbeidet* at pukkelryggens betydning ligger. Slik er det også å forstå at det 'underjordiske', som er tekstens ansatspunkt, nettopp er et bilde på den erindringens skyggeverden som går igjen i Benjamins pukkelskrifter. I pukkelryggens bønn ligger en oppfordring til erindring: Å favne om det glemte.

Das bucklichte Männlein står i *Berliner Kindheit* som sinnbilde på spenningsforholdet mellom glemsel og erindring. Det er, kan man si, et dialektisk forhold, og dialektikken settes i bevegelse av subjektet som imøtekommer det. Men hvilken funksjon har pukkelryggen i dette? Hansen legger i sin analyse fram en overbevisende, om enn kort tolkning. Først og fremst er det erindringen som står på spill, men via omveier: Via begrepet «Ungeschickt». Dette betyr, som nevnt, både «klossete» og «usendt», og det er den andre betydningen som gir Benjamins prosastykke dets kraft. I det «usendte» ligger noe som er blitt tilbakeholdt, noe gjenværende, og følgelig noe som kan opp- eller inndrives. Dette må, om vi følger Benjamin, gjøres i erindringen, noe Hansen påpeker at har en videre dimensjon, nemlig den teologiske:

Erindring! Som samlingens slutstykk er «Das bucklichte Männlein» de 30 tekstens eskatologi. Den religiøse dimensjon trøder jo frem i ønsket om at bli inndraget i bønne. [...] Holder man sig den mystiske dimensjon for øje, forvandles vores tekst endnu en gang og bliver transparent for, hvad jeg uden betønkning ville kalde den jødiske gnosticisms distancerede syn på tingenes verden. I dette univers er glemsel og erindring ikke mere kun psykologiske fænomener. (2001: 184)

Når det kommer til snakk om glemsel og erindring hos Benjamin, er det kanskje like greit å legge forsøksvis ren vitenskapelig positivisme til side. I hans tenkning er marxismen og messianismen nært sammenbundet, og nettopp betydningen av det teologiske som paradigme er ikke til å underslå i tolkninger av hans historieførståelse. Skal vi følge Hansen er glemsel og erindring «ikke mere kun psykologiske fænomener», men knyttes til noe metafysisk, tilnærmedesvis teologisk. *Das bucklichte Männlein* er altså en terskelfigur: På den ene siden forvist til det dennesidige, på den andre siden bilde på noe «usendt», noe som har forblitt i glemselen. I dette spillet mellom glemsel og erindring finner Hansen en kobling til den messianske åren i Benjamins tankegods: Det som er bøyd skal kunne rettes opp. Linjen trekkes til kabbala, den jødiske mystikken:

Glemsel er i den lurianske kabbala [...] hovedegenskapen ved den verden, der ved skabelsen er blevet adskilt fra det guddommelige Ene. Skabelsen som Kathodologi (læren om nedstigning, vejen nedad), som fald ned i et fængsel. [...] Benjamins udvølgelse af netop strofen med potteskårene peger på det lurianske centrabilde på skabelsen som eksilering: karrenes sønderbrydelse, das Zerbrechen der GefäÙe, shebirath-ha-kelim. (Ibid.)

Den dennesidige verden er etter den lurianske kabbala *definert* av glemselen. Alt rommer et visst mål glemsel, og i et tidsforløp vil, kan man tro, glemselen stadig bli mer rådende: Jo større den temporale forflytningen, desto sterkere råder glemselen i verden. Og glemselens fremste egenskap er nettopp glemsel: Den glemmer seg selv. Man glemmer *at* man glemte. Men som Benjamin antyder i «Das bucklichte Männlein» er det pukkelryggens oppgave å forhindre dette. Som det står til slutt: Selv over «århundreterskelen» lyder stemmen, «*Bet' für's bucklicht Männlein mit!*» Pukkelryggens bønn lyder fra forgangenheten, og den ber, som representant for det glemte, om å vies oppmerksomhet. Samtidig er den, skriver Hansen, ikke kun en bedende. Den utøver en helt konkret funksjon: Å inndrive glemselens halvpart. Benjamin skriver at alt han erindret framsto som innskrunpet og forpuklet. Tingene har blitt diminutiver av seg selv, de er forminsket av pukkelryggen. Hansen utdyper: «Mandslingen bliver tilbagevirkende til "der Ungeschickte" i betydningen den ikke-sendte, den bevarer af erindringen, der ved at gøre de velkendte og slidte ting forvrængede forhindrer, at deres iboende glemsel bliver enerådende» (Ibid.). Forvridningen er en bevarende handling. I relasjonen mellom fortid og nåtid er det noe som er holdt tilbake, noe som ikke ble sendt verken den ene eller den andre veien: En rest. Det står ikke for glemselen å inndrive dette, men for erindringen – det erindrende subjektet, og i videre forstand, ethvert subjekt, og, kollektivt, ethvert samfunn. I så fall finnes forløsningen i å motvirke verdens iboende glemsel, altså: Å erindre.

I lesningen understreker Hansen betydningen av det kabbalistiske splintringsmotivet, og det er nettopp *bruddstykket* vi kan følge for å utvide forståelsen av *das bucklichte Männlein*. Som nevnt var Benjamin opptatt av det historiske avfallet og enkeltmomentet som motsatser til historismens kontinuitetstanke. Dessuten er det, som det står i stykket, en haug av skår den uaktsomme står overfor. Marianne Schuller og Gunnar Schmidt framhever i *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleines* (2003) nettopp det fragmentariske ved *Berliner Kindheit* som det springende punktet for Benjamins prosjekt: Det er i det fragmentariske at muligheten for forløsning finnes. Pukkelryggen er, skriver de, beslektet med en annen av Benjamins tankefigurer: Fillesamleren. Denne er en skikkelse som finner verdier i det allmennheten oppfatter som skrap. Her ligger også Benjamins metode, den «litterære montasjen», sammenkoblingen av historiske filler i konstellasjoner som kan belyse dem.²⁷ Som de påpeker: «[...] immer ist der Bucklige zur Stelle, wenn etwas zu Bruch

²⁷ Jf. *Das Passagenwerk*: «Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.» (s. 574)

gegangen ist, wenn etwas zu erhaschen, wenn es etwas einzuverleiben gibt» (Schuller & Schmidt, 2003: 63).²⁸ Pukkelryggen er alltid der når noe går i stykker, og når noe kan *tilegnes*, innarbeides i en forsøksvis konstellasjon.

Bruddet, eller sønderrivningen, settes av Schuller og Schmidt i sammenheng med Benjamins sjokk-begrep: Den sterke sanselige opplevelsen som river subjektet ut av sitt vante element, og åpner for en rekonfigurasjon av persepsjonen. De skaper en forbindelse mellom sjokket og barnets persepsjon: Da *Berliner Kindheit* i første omgang er en barndomserindring, er det *barndommen* som ligger i tusen biter når barnet står foran bruddstykkene. Bruddet markerer steget over i en ny fase av livet. Schuller og Schmidt skriver: «Wenn die Kindheit zerschlagen liegt, ein Scherbenhaufen, wird der Erwachsene geboren sein» (Ibid.: 65).²⁹ Bruddet som pukkelryggen våker over skyldes en sjokkartet separasjon, en spaltning i subjektet mellom da og nå, barn og voksen, ikke ubeslektet med et traume. Resultatet er produksjon: Ikke bare den voksne fødes av ødeleggelsen, men «in gewisser Weise auch die Kindheit. Denn sofern von der Kindheit gesprochen wird, ist sie verloren und zugleich hervorgebracht: als notwendig verlorenes Objekt» (Ibid.).³⁰ Splittelsen det er snakk om er en dobbelbevegelse: På samme tid destruksjon (av barndommen) og skapelse (av barndommen).

Sjokkbegrepet, som er av stor betydning i den sene Benjamins tankegods, dreier seg om muligheten for erfaring i modernitetens tid. Det er å forstå som en overrumpling av subjektets sanseapparat, som kan trenge gjennom lagene av beskyttelse som hegner om persepsjonen. Slik blir det mulig å se nye koblinger og korrespondanser. For historikeren er den sanne historiske erkjennelsen nettopp artet slik, hevder Benjamin: Som et bilde som sprenger historiens kontinuitet, som «im Augenblick einer Gefahr aufblitzt» (*GS I-2*: 695).³¹ Schmidt og Schuller kommenterer at «im Aufsprengen der Kontinuität, im Entstehen eines leeren Raums ist Platz geschaffen für eine andere Denk-Bewegung als die teleologische: für ein Denken als Reisen ohne Ziel» (2003: 66).³² Når kontinuiteten brytes, åpnes et hull som kan benyttes. Tidsforståelsen er ikke lenger kontrollert av en fremadskridende bevegelse, men er løsrevet, uten kontinuitet; den er *anakron*. Diskontinuiteten er bestemmende for Benjamins historieforståelse, og uløselig tilknyttet *das bucklichte Männlein*. Anakronien som tidsstruktur

[Metoden i dette arbeidet: litterær montasje. Jeg har ikke noe å si. Bare å vise. Jeg vil ikke rappe noe verdifullt og jeg vil ikke forsyne meg av åndfulle formuleringer. Men fillene, avfallet: dette vil jeg ikke gjøre til en del av inventaret, men tvert imot la dem komme til sin rett på den eneste mulige måten: å anvende dem. (*SU*: 49–50)]

²⁸ «Alltid er den pukkelryggede til stede når noe er gått i stykker, når noe kan snappes opp, når det er noe som kan tilegnes.»

²⁹ «Når barndommen ligger knust, en haug av skår, vil den voksne være født.»

³⁰ «... på en måte også barndommen. Så sant man snakker om barndommen, er den tapt og samtidig funnet igjen: som et nødvendig tapt objekt.»

³¹ «... glimter til i et øyeblikks fare.» (*SU*: 97)

³² «... i sprengingen av kontinuiteten, ved å skape et tomrom, er det gjort plass for en annen tankebevegelse enn den teleologiske: for en tenkning som reise uten mål.»

er også blant de grunnleggende elementene ved Sebalds bruk av *das bucklichte Männlein*, noe jeg vil diskutere videre i kapittel IV.

«Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages»

Den forvriddede tidsforståelsen *das bucklichte Männlein* bringer med seg kommer eksplisitt til uttrykk i «Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages». Essayet som helhet er et forsøk på å lese Kafkas verk uten å falle inn i de «teologiske» og «psykoanalytiske» fallgruvene i den daværende resepsjonen. Benjamin vektlegger snarere glemselens rolle i forfatterskapet. I delkapittelet «Das bucklichte Männlein» utdypes betydningen av den såkalte «urtiden». Denne tiden er nært forbundet med ideen om arvesynd, og henspiller på trådene av ansvar og skam som følger med subjektet i den historiske utviklingen. Men kanskje er det ingen utvikling, snarere en mangel på sådan:

Das Zeitalter, in dem Kafka lebt, bedeutet ihm keinen Fortschritt über die Uranfänge. Seine Romane spielen in einer Sumpfwelt. Die Kreatur erscheint bei ihm auf der Stufe, die Bachofen als die hetärische bezeichnet. Daß diese Stufe vergessen ist, besagt nicht, daß sie in die Gegenwart nicht hineinragt. Vielmehr: gegenwärtig ist sie durch diese Vergessenheit. Eine Erfahrung, die tiefer geht als die des Durchschnittsbürgers, trifft auf sie auf. (AP: 187)³³

Den kryptiske Bachofen-referansen til tross: Det er klart at Benjamins historiesyn, slik det kommer fram via Kafkas romanunivers, dreier seg om en paradoksal tidsforståelse som går på tvers av kontinuiteten. Det at noe er glemt, er nettopp det som muliggjør dets tilstedeværelse i nåtiden. Hvis det er slik, kan man forstå de historiske epokene som etasjer i et hukommelsesrom, og her blir historikerens oppgave klar. I *Das Passagen-Werk* heter det:

Für den materialistischen Historiker ist jede Epoche, mit der [er] sich beschäftigt, nur Vorgeschichte derer, um die es ihm selber geht. Und eben darum gibt es für ihn in der Geschichte den Schein der Wiederholung nicht, weil ebendie ihm am meisten angelegenen Momente des Geschichtsverlaufs durch ihren Index als «Vorgeschichte» Momente dieser Gegenwart selber werden und je nach deren katastrophaler oder siegreicher Bestimmung ihren eignen Charakter ändern. (PW: 593)³⁴

Historikerens befatning med sitt materiale er befatningen med samtidens forhistorie. Erindringsarbeidet er ikke kun innrettet på fortiden; det har nåtiden som siktemål. For Benjamin er historien en betingelsesløs katastrofe – *men den kan endres*. Ikke via stalinistisk

³³ «For Kafka utgjør ikke den tidsalderen han lever i, noe framskritt fra urtiden. Romanene hans utspiller seg i en sumpverden. Skaperverket framstår hos ham på det Bachofen betegner som det heteriske trinn. At dette trinnet er glemt, betyr ikke at det ikke strekker seg inn i nåtiden. Det er i nåtiden nettopp i kraft av denne glemselen. En erfaring som går dypere enn gjennomsnittsmenneskets, støter på glemselen.» (SU: 324)

³⁴ «For en materialistisk historiker er hver epoke han beskjeftiger seg med bare forhistorien til den som virkelig angår ham. Og det er nettopp grunnen til at det for ham ikke er noe som gir skinn av at historien gjentar seg, nettopp fordi de momentene han legger mest an på i det historiske forløpet har en indeks som "forhistorie" som gjør dem til momenter ved nåtiden selv og som endrer sin egen karakter i tråd med hvorvidt nåtiden bestemmes som katastrofe eller suksess.» (SU: 70)

retusjering eller kontrafaktiske beskjeftigelser, men ved hjelp av erindringen, og skrivearbeidet. De lute skikkelsene Benjamin finner hos Kafka peker mot dette.

I essayet knyttes *das bucklichte Männlein* til urtiden gjennom det selvsamme særmerket som vi så i *Berliner Kindheit*: Fordreiningen. Eksempelet som skaper forbindelsen henter Benjamin fra Kafkas fortelling «Die Sorge des Hausvaters»: Det er Odradek, «der sonderbarste Bastard, den die Vorwelt bei Kafka mit der Schuld gezeugt hat» (AP: 190).³⁵ Denne er, skriver Benjamin, «die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt» (AP: 190).³⁶ Dette stiller den i forbindelse med «dem Urbilde der Entstellung, dem Buckligen» (AP: 190).³⁷ I fortellingen skriver Kafka:

Er [Odradek] hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andre Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. (Kafka, 1995: 192)³⁸

På samme måte som pukkelryggen befinner Odradek seg på de merkeligste steder: På loftet, i trappeoppgangen, i kjelleren. Dette er, som Andersson skriver i manuskriptet «Erindringens billedverden», «stedet for utrangerte ting, etterlatte ting, ting i en mellomverden mellom bruk og kast» (2017: 71).³⁹ Odradek er selv en slik ting, en «bastard» av ubestemt opphav, innviklet i gamle trådstumper og, kunne man tenke, rester, søppel. På loftet finner den sitt hjem, og Andersson skriver:

Tingene taler her sitt tydelige språk om hvordan vi har skydd tanken på en gang for alle å kvitte oss med dem. Vi nøler overfor tilintetgjørelsen av dem. De er ute av våre gjøremåls verden, men likevel ikke definitivt kastet. Ubemerket eksisterer de videre, i skyggen av både vår avvisning av dem og vår vegring overfor den endelige slutt. Odradek er en synlig talsmann for denne usynlige, oversette verden. (Ibid.)

Tingene på loftet svever i en mellomtilstand; de er fratatt sin bruksverdi – *men de eksisterer videre*. Det er nettopp i tingenes varighet, en form for sedimentær eksistens, at et andre omdreiningspunkt i *Männlein*-motivkretsen åpenbares. Benjamin skriver om Odradeks valg av tilholdssted at den «bevorzugt also die gleichen Orte wie das Gericht, welches der Schuld nachgeht»⁴⁰ (AP: 190), og at «[v]ielleicht ruft der Zwang, vor dem Gericht sich einzufinden, ein ähnliches Gefühl hervor wie der, an jahrelang verschlossene Truhen auf dem Boden

³⁵ «... den merkeligste bastarden som urtiden har født i skyld hos Kafka.» (SU: 326)

³⁶ «... den form tingene antar i glemselen. De er forvrengte.» (SU: 327)

³⁷ «... forvrengningens urbilde: Pukkelryggen.» (SU: 327)

³⁸ «Han oppholder seg avvekslende på loftet, i trappen, i gangene og i porten. Mange ganger er han ikke å se på måneder, da han han vel flyttet til andre hus, men så vender han uvegerlig tilbake til vårt.» (Kafka, 1965: 153)

³⁹ Takk til Dag T. Andersson for tillatelse til å bruke dette manuskriptet.

⁴⁰ «... foretrekker altså de samme stedene som retten, som undersøker skylden.» (SU: 327)

heranzugehen» (AP: 190–191).⁴¹ Om tingene som kastes av i tidens forløp er mye usagt. At det dreier seg om *skyld*, og om *rett*, henviser til deres krav på å huskes. Slik pukkelryggen ber om å bes for, har også tingene, som Odradek er sinnbildet på, sitt krav på nåtidens oppmerksomhet. Odradek må sees i sammenheng med det avfallet som en gitt form for historieskriving skiller ut, og som Benjamin selv hevder å være historikerens materiale fremfor noe. I disse historiske avkastningene, som i erindringens bruddstykker – og er det ikke nettopp en vesenslikhet her? – ligger muligheter for å bryte med den vante historiefremstillingen, og, kanskje, å påvirke den historisk-epistemologiske nerven. Linjen fra disse refleksjonene går direkte til Sebald. Som jeg vil vise er nettopp de «meningsløse» tingene blant de viktigste elementene i hans metode som skrivende. Når pukkelryggen forbindes med sønderriving, potteskår, og erindringens uorden, så vises en metode og et materiale: Fragmenter og ting; erindringsglimt og filler. Til dette tilføyer Palmier: «Jedes Ding läßt in seiner Textur die Tiefe einer historischen Erfahrung durchscheinen, die der Rettung bedarf» (2009: 44).⁴² Men altså: Redning?

Odradek, livets avfall, er «den form tingene antar i glemselen». I diskusjonen av Kafkas krumme figurunivers trekker Benjamin tråden til denne glemselen, og til søvnen. Han skriver om et av Kafkas dagboknotater, hvor forfatteren beskriver sine forberedelser til innsovningen: «Handgreiflicht geht hier das Beladensein mit dem Vergessen – des Schlafenden – zusammen» (AP: 191).⁴³ Linjen går til den belastende ryggen; men så kommer vendingen:

Im «Bucklichten Männlein» hat das Volkslied das Gleiche versinnbildlicht. Dies Männlein ist der Insasse des entstellten Lebens; es wird verschwinden, wenn der Messias kommt, von dem ein großer Rabbi gesagt hat, daß er nicht mit Gewalt die Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde. (AP: 191–192, min kurs.)⁴⁴

Messias vil ikke endre alt med makt, men bare «så vidt rette på den». Dette gjelder ikke minst for det som er bøyd. Ryggen er skyldens samlingssted. Nøyaktig hva skylden består i er uvisst, men den låser den belastede til «det forvrengte liv», en tilstand, kan vi anta, preget av en usikker byrde, plassert som den er på ryggen, og følgelig ute av syne. Glemselen er slik: Å huske glemselen er et paradoks, slik å se sin egen rygg også er det. Men børen er der. Videre siterer Benjamin folkevisa, og skriver:

⁴¹ «... kanskje framkaller plikten til å innfinne seg foran retten en lignende følelse som nødvendigheten av å åpne en kiste på loftet som har vært låst i årevis.» (SU: 327).

⁴² «Hver ting lar i sin tekstur skinne gjennom en historisk erfarings dyp, som har krav på redning.»

⁴³ «Det er påfallende hvordan belastningen her går sammen med glemselen – den sovendes glemsel.» (SU: 328)

⁴⁴ «I ”Den pukkelryggede mannslingen” har folkevisen symbolisert det samme. Mannslingen er fange av det forvrengte liv; det vil forsvinne når Messias kommer. En stor rabbi har sagt at Messias ikke vil endre verden med makt, bare så vidt rette på den.» (SU: 328, min kurs.)

«Geh ich in mein Kämmerlein, / Will mein Bettlein machen; / Steht ein bucklicht Männlein da, Fängt als an zu lachen.» Das ist das Lachen Odradeks, von dem es heißt: «Es klingt etwa so, wie den Rascheln in gefallen Blättern.» «Wenn ich an mein Bänklein knie, / Will ein bißlein beten; / Steht ein bucklicht Männlein da, / Fängt als an zu reden. / Liebes Kindlein, ach ich bitt, / Bet' fürs bucklicht Männlein mit!» (AP: 192)⁴⁵

Pukkelryggens bønn, som i *Berliner Kindheit* beskrives som «summingen fra glødelampen», sammenstilles med Odradeks latter, en «rasling i falne blader». Vi kunne føyd til at det er *tingenes* latter. Det er unnselige, allerede nesten glemte fenomener, forvrenge og ute av syne. Men for Benjamin finnes forløsningen – og glemselen angår alltid «die Möglichkeit der Erlösung»⁴⁶ (AP: 194) – i en av Kafkas kvaliteter som forfatter: Oppmerksomheten.

Wenn Kafka nicht gebetet hat – was wir nicht wissen –, so war ihm doch aufs höchste eigen, was Malebranche «das natürliche Gebet der Seele» nennt – die Aufmerksamkeit. Und in sie hat er, wie die Heiligen in ihre Gebete, alle Kreatur eingeschlossen. (AP:192)⁴⁷

Det er et vakkert bilde: Oppmerksomheten som menneskets naturgitte bønn. Og slik bønnen innebærer en mulighet for forløsning, finner man i oppmerksomheten også denne muligheten: Forløsning fra glemselen. Slik vi har sett i *Berliner Kindheit*, tilkjennegir Benjamin pukkelryggen å være figuren som iverksetter muligheten for forløsning i oppmerksomheten: Ved å skygge det uoppmerksomme barnet. Om karet knuses, porsjoneres tidsopplevelsen, det skaper både avstanden og rommet for gjenerindring. Den lille endringen rabbi'en omtaler som Messias' restitusjonsverk på jorden, får sin profane motpart i oppmerksomheten.

«Über den Begriff der Geschichte»

Den mest gåtefulle opptreden pukkelryggen gjør i Benjamins verk, er i «Über den Begriff der Geschichte». De såkalte 'historiefilosofiske tesene' går for å være hans siste skrift, skrevet i kjølvannet av Molotov-Ribbentrop-pakten og krigsutbruddet høsten 1939, som kastet Europa ut i en katastrofe Benjamin selv ikke overlevde. Her presenteres, i lignelser, allegorier og fragmenter, en dyptgående kritikk av samtidens historieforståelse, og samtidig en utlegning av hvordan Benjamin selv mener historie må tenkes. I den første tesen tar han i bruk pukkelryggen for siste gang. Om den i *Berliner Kindheit* og «Franz Kafka» har spilt en rolle som tankefigur for glemsel og erindring, henholdsvis i subjektivt og historisk perspektiv,

⁴⁵ «"Går jeg inn i mitt kammer / for å be min bønn / står det en pukkelrygget mannsling der / som begynner å le." Det er Odradeks latter, som "lyder omtrent som raslingen i falne blader". "Når jeg kneler ved min benk / for å be en liten bønn / står det en pukkelrygget mannsling der / som begynner å snakke. / Kjære lille barn, å, jeg ber / be også for den pukkelryggede mannsling!"» (SU: 328 / 401)

⁴⁶ «... muligheten for forløsning.» (SU: 330)

⁴⁷ «Om Kafka ikke ba – det vet vi ingenting om – så var han i høyeste grad i besittelse av det Malebranche kaller "sjelens naturlige bønn", oppmerksomheten. Og slik helgenene favner om alle skapninger i bønnen, favnet Kafka om dem i oppmerksomheten.» (SU: 328)

tilkjenner Benjamin den i «Über den Begriff der Geschichte» en langt bredere betydning. Tesen er som følger:

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, daß er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzuge erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte. Eine Puppe in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde, saß vor dem Brett, das auf einem geräumigen Tisch aufruhete. Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darin, der ein Meister in Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte. Zu dieser Apparatur kann man sich ein Gegenstück in der Philosophie vorstellen. Gewinnen soll immer die Puppe, die man 'historischen Materialismus' nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen. (*GS I-2*: 693)⁴⁸

Denne tekstbrokken går for å være en av de mest omdiskuterte i Benjamins vidstrakte korpus.⁴⁹ I sammenføyingen av historisk materialisme og teologi framlegges eksplisitt den tendensen i hans tankegang som, skal vi tro Giorgio Agamben, i størst grad har polarisert ettertiden, og som har ledet til en rekke feillesinger og forsøk på å vri tankegodset i den ene eller den andre retningen.⁵⁰ Men det er nå engang slik at materialismen og teologien framstilles som to sider av den samme apparaturen, uten at det er klart hvilken av dem som styrer: Den pukkelryggede dvergen, altså teologien, «styrer dukkens hender», men materialismen skal «ta teologien i sin tjeneste». Det som står klart er at pukkelryggen tilkjennes en *politisk* dimensjon: Det handler om forståelsen av begrepet historie og hvordan historie kan – eller bør – skrives.

For å belyse Benjamins teologiske tendenser er det nyttig å gå til *Das Passagen-Werk*. I konvolutt N, «[Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]», skriver han at «[m]ein Denken verhält sich zur Theologie wie das Löschblatt zur Tinte. Es ist ganz von ihr vollgesogen. Ginge es aber nach dem Löschblatt, so würde nichts was geschrieben ist, übrig bleiben» (*PW*: 588).⁵¹ Som ofte har vært påpekt er det særlig teologien som særmerker Benjamins tenkning og skiller ham fra mange av hans samtidige radikale tenkere. Men det er viktig å merke enden på fragmentet: Var det opp til Benjamin selv, ville teologien ligget

⁴⁸ «Det skal som kjent ha eksistert en automat som var konstruert slik at den møtte ethvert trekk en sjakkspiller gjorde med et mottrekk som sikret den partiet. En dukke i tyrkisk drakt, med vannpipe i munnen, satt foran brettet som hvilte på et stort bord. Et speilsystem skapte en illusjon av at bordet var gjennomsiktig fra alle sider. Sannheten er at en pukkelrygget dverg, en mesterlig sjakkspiller, satt under bordet og styrte dukkens hånd med snorer. En kan forestille seg et motstykke til denne apparaturen i filosofien. Den dukken man kaller "historisk materialisme", vil alltid vinne. Den kan uten videre hamle opp med alle og enhver når den tar teologien i sin tjeneste; denne er som vi vet liten og heslig nå til dags, og får uansett ikke gi seg til kjenne.» (*SU*: 95)

⁴⁹ Modell for sjakkautomaten er angivelig essayet «Maelzel's Chess Player» av Edgar Allan Poe, som Benjamin nok leste i Baudelaire's oversettelse. En utlegning av dette finnes i Joshua Robert Gold's artikkel «The Dwarf in the Machine: A Theological Figure and Its Sources» (2006: 1222).

⁵⁰ Jf. Linneberg og Sund, 2014. Benjamin skal ha skrevet i et brev at tesene under ingen omstendigheter skulle publiseres, da de kun ville lede til misforståelser. Mye tyder på at han hadde rett.

⁵¹ «Min tenkning forholder seg til teologien som trekkpapiret til blekket. Den er helt gjennomtrukket av den. Men var det opp til trekkpapiret, ville ikke noe av det som er skrevet, overleve.» (*SU*: 65)

skjult. Den pukkelryggede dvergen blir i tese I et sinnbilde på denne skjulte teologien. Det er imidlertid ikke snakk om 'teologi' i tradisjonell forstand, men om en profan sådan, fundert i forholdet mellom fortid og nåtid, og temperert av historisk materialisme. Benjamin skriver:

Sich immer wieder klarmachen, wie der Kommentar zu einer Wirklichkeit (denn hier handelt es sich um den Kommentar, Ausdeutung in den Einzelheiten) eine ganz andere Methode verlangt als der zu einem Text. Im einen Fall ist Theologie, im andern Philologie die Grundwissenschaft. (PW: 572)⁵²

Å skrive historie handler om å konstruere en tid av utvalgte bestanddeler. Tar vi det foregående sitatet i betraktning, vil det gi mening å kalle historieskriving en type «kommentar til virkeligheten», en «fortolkning av detaljene» fra fortiden. Når det er *teologien* som er grunnvitenskapen, blir den første tesen i «Über den Begriff der Geschichte» kanskje åpnet. Men hvordan kan man forstå Benjamins begrep om teologi?

Filosof og sosiolog Michel Löwy skriver i boka *Fire alarm: Reading Walter Benjamin's «On the concept of history»* (2016) at «the term refers to two fundamental concepts: remembrance (*Eingedenken*) and messianic redemption (*Erlösung*)» (2016: loc 515). Teologien er læren om det hellige, om frelsen og forløsningen, sett i et kritisk lys, og «die echte Konzeption der historischen Zeit beruht ganz und gar auf dem Bild der Erlösung» (PW: 600)⁵³, som kan forstås som teologiens *telos*. Löwy utdyper: «Theology for Benjamin is not a goal in itself; its aim is not the ineffable contemplation of eternal verities, [...] it is in the service of the struggle of the oppressed» (2016: loc 528). Det dreier seg altså om å innfri noe som har vært lovet, men uteblitt. Å bruke teologien i klassekampens tjeneste kan virke søkt, men Joshua Robert Gold utdyper i artikkelen «The Dwarf in the Machine» (2006) hvordan teologien nettopp er det som løsriver Benjamins historiefilosofi fra framskrittstanken. I tese II skriver Benjamin om muligheten for at det eksisterer en «hemmelig avtale» mellom fortid og nåtid (*GS I-2*: 694). Med henvisning til denne avtalen skriver Gold at «theology not only teaches that the past is the source of salvation, but that the past is not a settled matter, something that lies “back there”; rather, the resonances of what once was continue to reverberate in the present» (2006: 1230). Klangen fra det fortidige kimer videre i nåtiden: Det er historikereskriverens oppgave å høre dette. Å ta teologien i sin tjeneste vil da si å ta potensialet fra historiens glemte side til bruk for å påvirke nåtiden.

I artikkelen «Märchen für Dialektiker» (1988) gjør Benjamin-eksperten Irwing Wohlfarth et forsøk på å skape en overordnet forståelse av *das bucklichte Männlein* med

⁵² «Alltid ha det klart for seg hvordan en kommentar til virkeligheten (for her handler det om kommentaren, om fortolkning av detaljene) forlanger en helt annen metode enn en kommentar til en tekst. I det første tilfellet er teologien grunnvitenskapen, i det andre filologien.» (SU: 50)

⁵³ «... den ekte konsepsjonen av den historiske tiden beror helt og holdent på bildet av forløsningen.» (SU: 78)

utgangspunkt i de tre tekstene vi så langt har gått gjennom. Som vi har sett i de foregående lesningene kan pukkelryggen i *Berliner Kindheit* og i «Franz Kafka» forstås som et subjektivt, henholdsvis historisk bilde på glemsel, erindring og håpet om forløsning. I «Über den Begriff der Geschichte» endres framstillingen, pukkelryggen blir både en teologisk og en politisk figur, og brukes for å tenke rundt det *metahistoriske*, altså mot konstruksjonen av historien. Wohlfarth aksentuerer Benjamins marxisme; Pukkelryggmotivet henviser til arbeiderklassen og de undertrykte: «Der Buckel wäre [...] als gesellschaftliches Emblem: als das Mal einer „namenlosen Fron“ zu verstehen. Die Oberklasse fußt auf dem Rücken des Proletariats, der sich unter der Last der Ausbeutung in einen Buckel verwandelt» (1988: 132).⁵⁴ Pukkelen er ikke kun en glemselens forvridning, den er lasten på de svakes rygger. Den unge Benjamin, barnet av borgerskapet, er del av overklassen som tramper på proletariatet. Når det i *Berliner Kindheit* heter at «spissen dreide om», så er det *blikket* som vendes; fra det opprinnelige ovenfra og ned, og til nedenfra og opp, som en formaning. Og den som pukkelryggen ser på er «uaktsom». Det er ikke, påpeker Wohlfarth, slik at barnet er uaktsomt *fordi* pukkelryggen ser på det. Snarere er det omvendt, og i dette ligger en forståelsesnøkkel:

Die richtige Lesart scheint vielmehr folgende zu sein: Sieht einen das Männlein an, dann gerade deshalb, weil man nicht achtgegeben hat. Würde man achtgeben, dann hätte man wohl keinen mythischen Sündenbock mehr nötig. Das bucklicht Männlein wird verschwinden, dem *Kafka*-Aufsatz zufolge, wenn der Messias kommt. *Dieser ist aber vielleicht nichts anderes als die verkörperte Aufmerksamkeit.* (Ibid.: 134, min kurs.)⁵⁵

Wohlfarth betegner *das bucklichte Männlein* som en «mytisk syndebukk». I dette ligger at den brukes som en bortforklaring, en avskrivning av ansvar. Men den er også en påminnende figur. Begrepet «myte» betegner den tattforgittheten som over tid gjør vilkårlige fenomener til naturlover. Pukkelryggen ser på den som allerede er uaktsom, den som er ignorant eller gledelig uvitende om de dypere lagene av samfunnet og dets infrastruktur; hadde de vært oppmerksomme ville ikke syndebukken vært nødvendig. Slik kan Wohlfarth hevde at Messias, den som, slik det heter i Kafka-essayet, skal 'rette opp' det som har vært bøyd, kanskje ikke er annet enn «den legemliggjorte oppmerksomheten». Ved å vende oppmerksomheten mot pukkelryggen, de undertrykte, eller også mot de etterlatte og glemte tingene, kan historieskriveren innvie dem i «sjelens bønn». Det dreier seg om evnen til å se. Pukkelryggen er avgjørende i form av dens billedverdi: «Tritt er zuletzt als die theologische

⁵⁴ «Pukkelen må forstås som et embleme på et samfunnsemblem: som tegn på et "navnløst slit". Overklassen står på proletariatets rygg, som under utnyttelsens last forvandler seg til en pukkel.»

⁵⁵ «Den riktige lese måten later snarere til å være som følger: Om man ser på noen, da nettopp fordi man ikke har vært aktsom. Om man var aktsom, så ville ikke noen mytisk syndebukk være nødvendig. Den pukkelryggede mannslingen vil forsvinne, ifølge *Kafka*-essayet, når Messias kommer. *Denne er dog kanskje ikke annet enn den legemliggjorte oppmerksomheten.*»

Inspiration auf, die dem historischen Materialismus nottut, so deutet es schon an dieser Stelle auf das theologische Urmotiv hin, das von jeher das Movens des historischen Materialismus gewesen ist: die Rettung der Unterdrückten» (Ibid.).⁵⁶ Dypest sett er det som Wohlfarth (og senere Löwy) skriver: Den historiske materialismens viktigste motiv og beveggrunn er, som i teologien, å redde de undertrykte. Så også for Benjamin, som i tesene anser *klassekampen* som marxismens fundament. Dette handler om historiesyn, og i oppmerksomheten kan redningsprosjektet komme til sin rett. I tese VI heter det:

In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. Der Messias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist. Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört. (GS I-2: 695)⁵⁷

Benjamin trekker inn historieskriveren: Det er denne som skal innfri oppmerksomhetskravet. Om Messias finnes i oppmerksomheten, vil det si at det i den ligger et ubrukt potensial, som må appliseres riktig for å iverksette historisk – eller epistemologisk – endring. «Teologien har i Benjamins øyne heller en påminnende funksjon», skriver Andersson, «den bærer med seg erindringen om utsettelsen, en erindring som samtidig rommer håpet om redning» (1992: 34). Det «utsatte» kan her forstås som det historiske potensialet som aldri ble aktualisert, men som ligger slumrende i glemselen. Men hvordan kan man oppnå å aktualisere dette potensialet?

I den tidligere nevnte tese II utlegger Benjamin en av grunnsetningene i sitt historiesyn:

Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? Ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? haben die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat. (GS I-2: 693–694)⁵⁸

⁵⁶ «Når den til sist opptrer som den teologiske inspirasjonen hvilken den historiske materialismen behøver, så viser det på dette punktet allerede til det teologiske urmotivet, noe som fra begynnelsen av har vært motivasjonen for den historiske materialismen: Redningen av de undertrykte.»

⁵⁷ «I hver epoke må det på nytt forsøkes å avtvinge overleveringen fra konformismen, som er i ferd med å overmanne den. For Messias kommer ikke bare som frelser; han kommer som den som nedkjemper Antikrist. Evnen til å tenne håpets gnist i fortiden har bare den historieskriveren som er overbevist om dette: Selv ikke de døde er trygge for fienden når han seirer. Og denne fienden har ikke sluttet å seire.» (SU: 97)

⁵⁸ «Fortiden fører med seg en hemmelig indeks som henviser den til frelsen. For streifes vi ikke selv av et drag av den samme luften som omga tidligere mennesker? Er det ikke i stemmene som fyller ørene våre et ekko av de som nå har forstummet? Har ikke kvinnene vi omsvermer søstre de aldri har kjent? Om det er slik, da finnes en hemmelig avtale mellom tidligere generasjoner og vår egen. Da var vi ventet her på jorden. Da har vi som alle generasjoner før oss, blitt gitt en *svak* messiansk kraft, som fortiden har krav på.» (SU: 95–96)

Den svake messianske kraften er gitt til alle generasjoner, tidligere og nålevende – men det er *fortiden* som har krav på den. Löwy leser dette som et fortidens krav på reparasjon og forløsning «according to the image of happiness held by each individual and generation» (2016: loc 569), og at forløsning for Benjamin er «historical remembrance of the victims of the past» (Ibid.: loc 585). Det kollektive perspektivet i denne lesningen utfyller det subjektive i *Berliner Kindheit*, men underdriver erindringens politiske potensial. Kan det ikke tenkes at erindringen, slik Benjamin framstiller den, er et historisk-politisk verktøy knyttet til historieskriving og -forståelse? Den «hemmelige avtalen» mellom de historiske lagene betegner nåtidens muligheter til å aktualisere fortiden. Begrepet 'aktualisering' betoner hva Benjamin må legge i erindringen: Det er ikke noe passivt, men et *grep* som kan mobilisere fortidens potensial for nåtiden, i kampen mot glemselen – som av positivismen, historismen og fascismen aktivt benyttes for å forme nåtiden i eget bilde for å sementere myter og naturliggjøre det vilkårlige.

Das bucklichte Männlein er, må vi ikke miste av syne, gjøglerens bilde på motstrømmen, det lille, fragmenterte, forvridde og glemte, som kan relativisere det bestående. Dette speiles i Schuller og Schmidts konklusjon, om at «nur so, in der Unterbrechung, kann es – vielleicht – anders und immer wieder anders weitergehen: unvorhergesehen. Eben: Ungeschickt» (2003: 73).⁵⁹ Den tradisjonelle historien – og også romanen, eller eposet – består av en helhet og kontinuitet som ikke lar seg avbryte. Benjamins *Männlein*, symbolet på forvrengningen og bruddet, åpner for en motsetning til denne sluttede totaliteten: Den produserer fragmenter og krever at framskrittstanken skal stoppe opp. Den uoppmerksomme stoppes i sporene, den katastrofale fremadskridende bevegelsen tvinges til stillstand, og fragmenter av fortid møter nåtiden i subjektets erkjennelse. Men alt dette er forgjeves om det ikke kan brukes; for hvilken rolle spiller en «korrekt» form for historiebevissthet om den ikke kan gjøres operativ?

«Kommentare zu Gedichten von Brecht»

Kanskje finnes det en løsning på dette i pukkelryggens fjerde opptreden i Benjamins verk. Den forekommer i «Kommentare zu Gedichten von Brecht», en lang litterær kommentar til en rekke dikt av vennen Bertolt Brecht. På samme vis som med «Franz Kafka» er det et litteraturressay, men de er av forskjellig art: Der «Kafka» går inn i metafysikken og litteraturens filosofiske materiale, er «Kommentare» langt mer politisk rettet. Bruken av *das*

⁵⁹ «Kun slik, i avbrytelsen, kan det – kanskje – gå videre annerledes og igjen annerledes: Uforutsett. Altså: Usendt/uordentlig.»

bucklichte Männlein i teksten er sjeldent kommentert i resepsjonen. Dette skyldes nok dens perifere rolle, men det er likevel underlig, all den tid henvisningen forteller noe om hva Benjamin legger i figuren. I avsnittene om Brechts «Vom Kind, das sich nicht waschen wollte» assosierer Benjamin det skitne barnet med den franske protososialisten Charles Fouriers samfunnsutopier. Hos Fourier skulle barna være del av et samfunnsoppretholdende vesen. For dem var det fire store lidenskaper: «den Hochmut, die Schamlosigkeit, die Unsubordination. Die wichtigste von allen war aber die vierte: der goût de la saleté, die Freude am Schmutz» (*GS II-2*: 565).⁶⁰ Videre står det:

Der Leser denkt an das Schmutzkind zurück und fragt sich: beschmiert es sich vielleicht nur darum mit Aschen, weil die Gesellschaft seine Leidenschaft für den Schmutz keiner nützlichen und guten Verwendung zuführt? nur, um als ein Stein des Anstoßes, als eine dunkle Mahnung ihrer Ordnung im Weg zu stehen (dem bucklichen Männlein nicht unähnlich, das im alten Lied das wohlbestellte Hauswesen aus den Fugen bringt)? (*GS II-2*: 565)⁶¹

Til tross for at den kun nevnes i en parentes, er det flere elementer på spill her: Skitten, selve ur-avfallet, og det «dunkle varsko» barnet representerer. Dette er et bilde av uoppmerksomheten og lesten den er dømt til å snuble i. En av de få kommentarene jeg har funnet til stykket kommer fra Andersson. Om Brecht-pukkelryggen skriver han:

Den lille pukkelryggens dunkle formaning innebærer en forskyvning i det opptegnede mønster, en avsporing fra den opptrukne linje [...] Slik den lille pukkelryggen legemliggjør sammenfallet mellom fantasiens og illusjonens tiltrekning og den konkrete realitetens skrekk, blir han til litterær figur i vid forstand, til figur for lesning av en verden som i all sin skrekkfylte realitet bærer i seg det tilhørende moment av redning. (1992: 114)

Som litterær skikkelse markerer pukkelryggen et møtepunkt for illusjon og realitet, den blir en brille for lesing av virkeligheten i forløsningens øyemed. Avgjørende er dens forstyrrende element. Andersson skriver: «Som bruddets figur representerer den lille pukkelryggen ikke alene avbrytelsen av det kontinuerlige forløp og bruddet med den teleologiske handlingsorden. I bruddet og i fordreiningen viser redningens potensial seg, om enn bare som en “dunkel formaning”» (Ibid.: 114–115). Ragnhild Reinton bemerker det samme i artikkelen «Å tenke dikterisk», at Brechts barn «avbryter det borgerlige livs mer målrettede virksomheter» (2017: 45), og altså kontinuitets- og nyttetenkningen. Reinton leser dette som del av Benjamins overordnede skrivepraksis, en modus for å tenke og å skrive utenom konsensus. Pukkelryggen blir bilde på en type *opprør*, og skitten, det ubrukelige avfallet *par*

⁶⁰ «... hovmodet, skamløsheten, ulydigheten. Men den viktigste av alle var den fjerde: le goût de la saleté, gleden over skitten.» (*SU*: 210)

⁶¹ «Leseren tenker tilbake på det skitne barnet og spør seg: skitner det seg kanskje til med aske bare fordi samfunnet ikke finner noen nyttig og god anvendelse for dets lidenskap for skitt? bare for, som en anstøtsstein, som et dunkelt varsko, å stå i veien for dets orden (ikke ulikt den pukkelryggede dvergen, som i den gamle visen bringer det standsmessige hushold ut av lage?)» (*SU*: 210)

excellence, gis tyngde som varselsmoment. Det er et tydelig politisk program tilknyttet figuren i dette tilfellet: Pukkelryggen hindrer den «bestående orden».

Das bucklichte Männlein henviser til en spesifikk tankemåte, en måte å forholde seg til fortiden og historien på. Det er historikerens oppgave å «stryke historien mot hårene», å skrive historie ikke ut ifra de *store* linjene, eller de *store* menneskene; snarere med utgangspunkt i det helt lille, den enkelte detaljen, tingen, avfallet, eller også en pukkelrygget dverg, selve det avkastedes figur. Det dreier seg om en «glede over skitten». Både i *Berliner Kindheit* og i «Franz Kafka» pålegger pukkelryggen den angjeldende et ansvar: «*Bet fur's bucklicht Männlein mit!*». La oss kalle det et *erindringens etiske imperativ*; det er fortidens krav på nåtidens messianske kraft. At Benjamin selv neppe ville tatt i bruk et ord som «etikk», grunnet dets passive, filosofiske røtter, endrer ikke det faktum at det er politisk i sitt vesen: For den historiske materialist er kampen om historien pålagt av historiens glemte, det er et etisk anliggende som kretser rundt bildet av historien og nåtidens kamp om fortidens materiale. Bruken av *das bucklichte Männlein* i «Über den Begriff der Geschichte» og «Kommentare zu Gedichten von Brecht» viser hvordan dette ansvaret har sine røtter i de politiske sfærer, og at historikerens oppgave for Benjamin innebærer å arbeide fram en annen persepsjon av fortiden. Fragmenter, filler, forvridde ting: Dette er historikerens materiale. De samles i *das bucklichte Männlein*. Tar vi Anderssons betraktninger med oss, er det klart at også barnets lidenskap for skitt, som det ikke finnes noen nytte for, er en av de kvalitetene som stues vekk på glemselens loft. Der ligger de, tingene, og venter på å gjenoppdages, og å anvendes. Dette er historikerens oppgave.

En dverg i maskineriet

Som vi har sett avleirer Benjamins bruk av *das bucklichte Männlein* en rekke momenter og motiver som åpner for en vid tolkningshorisont. Der figuren i *Berliner Kindheit um 1900* og i «Franz Kafka» i hovedsak spiller på relasjonen mellom glemsel og erindring, og står som utløser for en type messiansk ansvarlighet for det erindrende subjektet, er den i «Über den Begriff der Geschichte» tillagt en politisk dimensjon. Her handler det om *historieforståelse*, og pukkelryggen står som den skjulte teologiens representant, som må være med i begrepsapparatet om et alternativ til historisme, positivisme og fascisme skal kunne mobiliseres. I forståelsen av historien ligger det at vi alle er gitt «eine *schwache* messianische Kraft [...] an welche die Vergangenheit Anspruch hat» (*GS I-2*: 694).⁶² Det er *das bucklichte Männlein*, og den forløsende erindring den innvarsler, som muliggjør en aktivisering av den

⁶² «... en *svak* messiansk kraft, som fortiden har krav på.» (*SU*: 96)

svake messianske kraften. Dette vil innebære en rekonfigurasjon av historieforståelsen, orientert mot aktualisering av fortidens uforløste potensial til fortjeneste for de undertrykte og glemte. Og slik det framkommer av den lille henvisningen i Brecht-kommentaren, innehar figuren en *forstyrrende* funksjon. Både Andersson, Reinton, og Schuller og Schmidt framhever bruddet som pukkelryggens særmerke. Det kan minne om keiserens nye klær, om barnet som avslører det forstilte samfunnet det inngår i; avsløringen er et brudd, en knekk i persepsjonen. *Og i bruddet ligger åpningen for endring*. Slik pukkelryggen, som alltid er til stede når noe går i stykker, åpner lommer i den fremadskridende tiden, slik kan også historieskriveren som tar teologien i bruk «sprengre tidens kontinuum» og rekonfigurere vår forståelse av den. Pukkelryggen må forstås som et rusk – eller en guddom – i maskineriet: Et element som på samme tid forstyrrer og innvarsler forløsning, bryter ned og bygger opp. Den er, som Schuller og Schmidt påpeker, alltid tilstede når noe kan *tilegnes*. Den åpner for en historieforståelse som bryter med den fremadskridende tiden. Og i dette, i den *aktive vendingen mot fortiden med nåtiden for øyet*, finnes frøet til en mulig forløsning.

Men er det kun snakk om en «forløsende erindring»? Eller er det slik at erindringskonseptet, slik Benjamin maler det, nettopp åpner for en helomvending i hvordan man tenker om historie, og at det er *dette* som er forløsningen? Altså ikke en «riktig representasjon», men en *endret historieforståelse*, som baserer seg på en forsvarlig historiefilosofisk erkjennelse? Det epistemologiske apparatet må endres; det hjelper ikke kun å hylle de avgåtte lidende. Frigjøringen fra «det forvrengte liv» er, eller krever, en epistemologisk endring, som, slik Wohlfarth understreker, beror på *oppmerksomheten*. I det siste tillegget til «Über den Begriff der Geschichte» står det om framtiden at «jede Sekunde die kleine Pforte [war], durch die der Messias treten konnte» (*GS I-2: 704*).⁶³ Löwy skriver: «Messianic/revolutionary redemption is a task assigned to us by past generations. There is no Messiah sent from Heaven: we are ourselves the Messiah; each generation possesses a small portion of messianic power, which it must strive to exert» (2016: loc 629). Messias er ingen annen enn den oppmerksomme, og døra står åpen. For å trå gjennom må man kun *se* den.⁶⁴ Skal Messias rette opp verden om enn bare ved en liten endring, må hen først endre sin egen persepsjon av den. Og «verden», det er historien.

⁶³ «... hvert sekund av framtiden var den lille porten som Messias kunne tre inn gjennom.» (*SU: 106*)

⁶⁴ Apropos Kafka: «Foran loven» spiller det samme. Bonden kunne alltid gått gjennom lovens port, men han gjør det ikke. Dørvokteren trår jo til side, det eneste han kommer med er trusler. Disse truslene er den rådende oppfatning. Når mannen dør er han snytt sin mulighet, men han er selv skyld i det. Slik er også enhver historiker snytt for sin mulighet ved å følge den historistiske gestaltningen av historien; slik er enhver idealisme snytt idet den overgir seg til varesamfunnet og nyttetenkningen. Man må våge å trå inn døren. Ikke inn til konspirasjonene, men til en endret historiefilosofisk forståelse.

*

Når Sebald plukker opp Benjamins *bucklichte Männlein* ved århundrets slutt må vi tenke at det henviser til en følelse av slektskap. Sebalds litterære verk, og spesielt *Die Ausgewanderten*, tar eksplisitt for seg spørsmål om historieskrivingens problemer. At *das bucklichte Männlein* viser seg i boka, antyder at Sebald nærmer seg de samme spørsmålene som Benjamin gjorde. I transposisjonen fra mellomkrigstiden til 90-tallet kan vi spore en videreføring og videreutvikling av Benjamins figur: Måten Sebald tar den i bruk henviser ofte direkte til forgjengerens historieforståelse, men den har også sine variasjoner. Det er store skiller mellom Benjamin og Sebald, spesielt verdenene de levde i: Den ene i påtvunget eksil i mellomkrigstidens kaos, den andre i selvvalgt eksil under globaliseringens tid. Følgelig vil også deres blikk på virkeligheten være preget av forskjeller, all den tid Sebalds verden innbefatter en teknologisk og epistemologisk utvikling Benjamin ikke rakk å oppleve, og som former forfatterens forståelse. I det foregående har jeg utlagt Benjamins teologiske tendenser, hans radikalisme, og et politisk program som blir synlig i bruken av *das bucklichte Männlein*. I de neste kapitlene vil jeg spore Sebalds bruk av figuren. I hans samtale med Benjamin bæres sentrale deler av tankegodset over på en moderne virkelighet, en verden etter verdenskrigen og etterkrigstidens katastrofer. Ved å undersøke denne overføringen kan vi finne momenter som kan belyse Sebalds begrep om historie og historieskriving.

III. Sebalds ringer – En tysk valfart

- Om Sebalds arbeidsbibliotek

*I've travelled far and wide through many different times
What did you see there?
- Joy Division, "Wilderness"*

Underveis i arbeidet med å spore pukkelrygger og støvskyer i Sebalds forfatterskap, gikk det opp for meg at jeg, for å understøtte funnene som noe annet enn kun referanser, ble nødt til å konsultere kildene så direkte som mulig. Allerede hadde jeg lest at Sebalds arbeidsbibliotek ble oppbevart i Deutsches Literaturarchiv Marbach, en halvtime nord for Stuttgart. Da jeg så tok kontakt med Sebald-forskeren Espen Ingebrigtsen, anbefalte han meg å besøke arkivet: Der ville jeg kunne finne materialet jeg søkte. Jeg la turen til desember 2017: 11.–13. oppholdt jeg meg i Schillerbyen, og gjorde det nærmeste jeg har kommet feltarbeid i litteraturvitenskapelig henseende. Formålet var enkelt: Å få tilgang til Sebalds egne Benjamin-bøker, lese gjennom de tekstene jeg benytter, og finne ut hvilke passasjer som var markert, notert eller kommentert. Jeg vil ikke overdrive markeringenes betydning, men kun bemerke at de kan forstås som indikasjoner på hvilke sider av Benjamins tenkning Sebald jobbet med. Dette kan skape en tankeramme for det videre arbeidet med *Die Ausgewanderten*.

Utvalget i Marbach var overraskende lite: Rundt 10 bind, stort sett samlinger. Av tekstene jeg tar i bruk var kun «Franz Kafka» og «Über den Begriff der Geschichte» markert i særlig grad. I *Berliner Kindheit* fantes én eneste merknad, en kulepennprikk i margen der Benjamin nevner *Deutsches Kinderbuch* i «Das bucklichte Männlein», noe jeg velger å anse som av mindre betydning. «Franz Kafka» og tesene bar merknader som jeg i det følgende vil gå gjennom.

Utgaven av «Franz Kafka» som finnes i Sebalds bibliotek er ikke fullstendig: Det siste kapitlet, «Sancho Panza», mangler, slik at essayet ender med «Das bucklichte Männlein». Sebald har ført hele den avsluttende utlegningen om pukkelryggen og Messias' oppretting inn i klammer, fra «Dies Männlein ist der Insasse des entstellten Lebens» og ut (*AP*: 191).⁶⁵ Dette er ved siden av *Berliner Kindhet* Benjamins mest utfyllende bruk av figuren, og det finnes her forholdsvis klare paralleller til Sebalds bruk av den – noe markeringene understøtter. Også andre markeringer er interessante, for eksempel den nevnte Bachofen-passasjen, om glemselen: «Die Kreatur erscheint bei ihm auf der Stufe, die Bachofen als die hetärische bezeichnet. Daß diese Stufe vergessen ist, besagt nicht, daß sie in die Gegenwart nicht

⁶⁵ «Mannslingen er fange av det forvrengte liv.» (*SU*: 328)

hineinragt. Vielmehr: gegenwärtig ist sie durch diese Vergessenheit» (AP: 187).⁶⁶ Disse passasjene dreier seg om hukommelse, erindring og muligheten for forløsning. Som nevnt i kapittel II er det særlig begrepet om *oppmerksomhet*, som Benjamin tilskriver Kafka etter utlegningen av pukkelryggen, som er av betydning. Det er nettopp her, vil jeg argumentere, Sebald finner sitt anstøtspunkt i bruken av *das bucklichte Männlein*.

I tekstsamlingen *Illuminationen* er «Über den Begriff der Geschichte» markert tre steder. Tese VII og XIV, som begge dreier seg om forholdet mellom tid, historieforståelse, herredømme og revolusjon, er markert med sirkel rundt nummeret. Dessuten er tilleggstese B markert med klammer. Passasjen er som følger:

Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Dieses entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich bei den Wahrsagern Auskunft holen. Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte. (GS I-2: 704)⁶⁷

Markeringen av disse tre tesene antyder en interesse hos Sebald for det potensielt revolusjonære i historieforståelsen, den jødiske messianismen innbefattet. Dette ble tydeligere da jeg oppdaget at biblioteket innehold enda en bok der tesene inngår, samlingen *Zur Kritik der Gewalt*. Sebald har her markert både tese I og II, henholdsvis om sjakkapparaturen med den pukkelryggede dvergen, og om den hemmelige avtalen mellom fortid og nåtid, med sirkler. I første tese er dessuten siste setning markert med margstrek: «Sie [den historiske materialismen] kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen» (GS I-2: 693).⁶⁸ I tese II har Sebald markert passasjen om den hemmelige avtalen mellom tidligere slekter og vår egen, og om historieskriverens ansvar.

Vi kan altså se noen gjennomgående interesseområder i Sebalds arbeid med Benjamin. Tese II henviser på samme vis som «Kafka»-essayet direkte til forløsning. I tese VII møter vi Benjamins berømte postulat om kulturen: «Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein» (GS I-2: 696).⁶⁹ Dette er lett å lese programmatisk,

⁶⁶ «Skaperverket framstår hos ham på det Bachofen betegner som det heteriske trinn. At dette trinnet er glemt, betyr ikke at det ikke strekker seg inn i nåtiden. Det er i nåtiden nettopp i kraft av denne glemselen.» (SU: 324)

⁶⁷ «Det var som kjent forbudt for jødene å forske på framtiden. Toraen og bønnene underviste dem derimot i erindringen. Dette fratok framtiden den trolldomskraften den har over dem som henter sine opplysninger fra sannsigerne. Men framtiden ble ikke dermed homogen og tom for jødene. For hvert sekund av framtiden var den lille porten som Messias kunne tre inn gjennom.» (SU: 106)

⁶⁸ «Den [historiske materialismen] kan uten videre hamle opp med alle og enhver når den tar teologien i sin tjeneste; denne er som vi vet liten og heslig nå til dags, og får uansett ikke gi seg til kjenne.» (SU: 95)

⁶⁹ «Det finnes ikke noe dokument over kultur som ikke også er et dokument over barbariet.» (SU: 98)

det eksemplifiserer det standardiserte bildet av Sebalds historiesyn. Selv har han markert tesens første setninger:

Fustel de Coulanges empfiehlt dem Historiker, wolle er eine Epoche nacherleben, so solle er alles, was er vom spätern Verlauf der Geschichte wisse, sich aus den Kopf schlagen. Besser ist das Verfahren nicht zu kennzeichnen, mit dem der historische Materialismus gebrochen hat. Es ist ein Verfahren der Einfühlung. Sein Ursprung ist die Trägheit des Herzens, die *acedia*, welche daran verzagt, des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt. Sie galt bei den Theologen des Mittelalters als der Urgrund der Traurigkeit. (*GS I-2*: 696)⁷⁰

Nettopp dette, innlevelsen, er det Sebald forsøksvis unngår i sin historieskriving: Klart er det til dels «innlevende» passasjer, men de kastes til side. Tese VII ender slik: «Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr [den historiske overleveringen] ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten» (*GS I-2*: 697).⁷¹ *Å stryke historien mot hårene. Å gå den etter i sømmene. Å stille spørsmål ved hvert minste element. I dette finnes kimen til Sebalds framgangsmåte. Den er et nitid studium; han er, som Ernst Bloch antydte om Benjamin, påvirket av Scotland Yard.*⁷²

Tese XIV tar opp i seg de samme innsiktene, og formulerer en praksis som Sebald med høy sannsynlighet adopterte fra Benjamin: Siteringen.⁷³ Her heter det at «Sie [den franske revolusjon] zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert» (*GS I-2*: 701).⁷⁴ Ved å *sitere* fortiden, slik Sebald siterer Benjamin (og en lang rekke andre) i sitt verk, åpnes historien, den er «Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet» (*GS I-2*: 701).⁷⁵ Begrepet «Jetztzeit» er et av Benjamins mer gåtefulle, ikke minst i kraft av dets messianske implikasjoner: For ham er den sanne historiske erkjennelse en ‘nå-tid’ gjennomsprenget av «messianske splinter». Det messianske framheves i tilleggstenes Sebald markerte. Vi må tro at han selv så sammenhengen mellom forløsningen, sitatpraksisen, og oppmerksomheten, som stadig sterkere framstår som hans hovedanliggende. Når det står at «hvert sekund av framtiden var den lille porten som Messias kunne tre inn gjennom», så må det leses som en *oppfordring* til nåtidens levende.

⁷⁰ «Fustel de Coulanges råder den historikeren som ønsker å gjenoppleve en epoke, til å glemme alt han vet om historiens senere gang. Bedre kan man ikke karakterisere den framgangsmåten den historiske materialismen har brutt med. Det er en innlevelsens framgangsmåte. Dens opprinnelse er hjertets tregheit, *acedia*, som har gitt opp å bemektige seg det bildet av fortiden som flyktig glimter til. Middelalderens teologer regnet det for å være sørgmodighetens utspring.» (*SU*: 98)

⁷¹ «Den historiske materialist tar derfor så stor avstand fra den [historistiske overleveringsprosessen] som mulig. Han betrakter det som sin oppgave å stryke historien mot hårene.» (*SU*: 98–99)

⁷² «Formulierung von Ernst Bloch zur Passagenarbeit: »Die Geschichte zeigt ihre Marke von Scotland Yard.« (*PW*: 578) [Formulering av Ernst Bloch om passasjearbeidet: «Scotland-Yard har satt sitt preg på historien.» (*SU*: 54)]

⁷³ Sebalds sitatpraksis har blitt utdypet i det vide og brede. Gode innblikk finnes hos Schmucker (2012) og Ingebrigtsen (2016).

⁷⁴ «Den [franske revolusjon] siterte det gamle Rom slik moten siterer en fordums klesdrakt.» (*SU*: 103)

⁷⁵ «... gjenstand for en konstruksjon som finner sted, ikke i den homogene og tomme tid, men i en tid fylt av nåtid.» (*SU*: 103)

Ikke minst: Tese I er markert med både sirkel og strek. Her møter vi for siste gang Benjamins pukkelrygg. Teologien som sitter i det materialistiske maskineriet holdes i det skjulte, men det er ved å ta den i bruk at historieskriveren kan komme seg rundt kontinuiteten og til historiens glemte ansikt. Den er forløsningens vaktpost. Sebald er ingen religiøs forfatter, men han tar likevel Benjamins *Männlein* – den messianske forløsningens figur – med seg, utplasserer den i verket, og tilkjenner den dermed en betydning i egen tanke. Utvalget av teser og passasjer som er markert antyder en tankegang med messianske tendenser: Å forløse fortiden, å kraftfullt revidere hvordan den forstås. Derav den siste markerte passasjen, fra tese XI:

Nach Fourier sollte die wohlbeschaffene gesellschaftliche Arbeit zur Folge haben, daß vier Monde die irdische Nacht erleuchteten, daß das Eis sich von den Polen zurückziehen, daß das Meerwasser nicht mehr salzig schmeckte und die Raubtiere in den Dienst des Menschen träten. Das alles illustriert eine Arbeit, die, weit entfernt die Natur auszubeuten, von den Schöpfungen sie zu entbinden imstande ist, die als mögliche in ihrem Schoße schlummern. Zu dem korrumpierten Begriff von Arbeit gehört als sein Komplement *die* Natur, welche, wie Dietzgen sich ausgedrückt hat, «gratis da ist». (GS I-2: 699)⁷⁶

Passasjen bevitner en form for arbeid som forholder seg til omverdenen på en måte uforenelig med kapitalismens og historismens historieforståelse. Dette arbeidet kommer, som jeg vil vise i analysene, i Sebald til syne i fortellerskikkelsen, og i måten denne er forbundet med *das bucklichte Männlein*. I møtet mellom den kafkaske pukkelryggen og de politiske strømningene i «Über den Begriff der Geschichte» finnes en mulig grobunn for Sebalds egen bruk av figuren.

Jeg skal ikke på bakgrunn av Marbach-funnene si at Sebald var historisk materialist og Benjamins posthume sønn. Snarere er det foregående et forsøk på å spore en historiefilosofisk tankeramme som, slik jeg vil vise i de kommende analysene, er tydelig til stede i Sebalds verk i form av motivbruk og intertekstuelle referanser, og som innvirker på hvordan vi kan forstå forfatterskapet. Det er en indikasjon om at bestemte deler av Benjamins tankegods, som vi har utlagt i analysen av *das bucklichte Männlein*, har øvd innflytelse på Sebalds historiefilosofiske tankeutvikling, og dermed, med en viss grad av empirisk legitimitet, kan brukes som tankeramme for lesning av *Die Ausgewanderten*.

⁷⁶ «Ifølge Fourier ville en riktig innordning av samfunnsmessig arbeid føre til at natten opplyses av fire måner, at isen trekker seg tilbake fra polene, at sjøvannet ikke lenger smaker salt og at rovdyrene trer inn i menneskets tjeneste. Alt dette illustrerer et arbeid som, langt fra å utbytte naturen, er i stand til å forløse de mulige skapninger som slummer i dens skjød. Til det korrumperte begrepet om arbeid hører *den* naturen som, slik Dietzgen uttrykte, ”er der gratis”.» (SU: 101)

IV. Det forvrengte liv

- *Das bucklichte Männlein* i Sebald-resepsjonen

*Fall, fall, fall, fall
into the walls
jump, jump out of time
- The Cure, "The Hanging Garden"*

Blant Sebald-forskerne er det flere som har plukket opp og gjort lesninger av *Männlein*-motivene. De mest utførlige mener jeg å finne i Eric Santners *On Creaturely Life. Rilke. Benjamin. Sebald* (2006), med fokus på biopolitikk og psykoanalyse; Peter Schmuckers *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald* (2012), om intertekstualitet; og Nikolai Jan Preuschoffs *Mit Walter Benjamin. Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W. G. Sebald* (2015), en totaliserende studie med melankoli som omdreiningspunkt. De tre lesningene legger vekt på forskjellige aspekter av figuren, men gir sammen et godt innblikk i hvordan den kan forstås hos Sebald.

Det er riktig, som Eric Santner skriver i *On Creaturely Life*, at det er få geberder som gjør seg så gjeldende i Sebalds litterære verk som den bøyde kroppen, *the cringe*. Igjen og igjen imøtekommes leseren av mennesker, dyr, planter og gjenstander som alle later til å være bøyd, enten av alderdom, av smerte, eller også uten videre forklaring. Santner ser i disse geberdene en kobling til Benjamins *Männlein*, slik den kommer til uttrykk i Kafka-essayet: som «der Insasse des entstellten Lebens» (AP: 191).⁷⁷ Det forvrengte livet, som Santner forbinder med begrepet om det «kreaturlige», finner sitt opphav i politikken og samfunnsorganisasjonen: «creaturely life [...] is a product [...] of his [man's] exposure to a traumatic dimension of political power and social bonds whose structures have undergone radical transformations in modernity» (2006: 12).⁷⁸ Resonnementet kretser rundt politiseringen av kroppen, altså i hvilken forstand menneskets legeme blir objekt for politisk oppmerksomhet og handling – *biopolitikk*: «it names the threshold where life becomes a matter of politics and politics comes to inform the very matter and materiality of life» (Ibid.). Resultatet av denne samfunnsendringen, som har sine røtter i moderniteten, er den krøkede kroppen – *the cringe* – som går igjen i Sebalds verk. De bøyde skikkelsene er altså merket av makten og loven som disponerer deres liv. Endestasjonen er det Santner kaller «undeadness», en tilstand der mennesket finnes halvt mellom liv og død: De har opplevd symbolsk død,

⁷⁷ «... fange av det forvrengte liv.» (SU: 328)

⁷⁸ Santners analyse er selvsagt langt mer sofistisert og velforklart enn hva jeg kan gjengi her. Den interesserte henvises til *On Creaturely Life*, som gir mange interessante perspektiver ikke kun på Sebald, men også på Benjamin, Rilke og Agamben.

mens kroppene fortsetter å eksistere.⁷⁹ Biopolitikkens ytterste funksjon – å gjøre mennesket til materiale – skaper en tilstand der individet ikke lenger har noe hjem, der muligheten for tilhørighet gradvis oppløses. U-dødheten kan i *Die Ausgewanderten* forbindes med eksilet, i hvordan de fire fortellingene nettopp forteller om liv som på forskjellig vis er ødelagt av omverdenen, tvunget ut i eksil av politiske utviklinger, og bøyd av spørsmål om identitet og tilhørighet. Det er dette, hevder Santner, *the cringe* henviser til i Sebalds verk.

Santners resonnement er i hovedsak myntet på det biopolitiske og ontologiske aspektet ved Sebalds verk. I avhandlingen *Grenzüber tretungen* jobber Peter Schmucker videre med disse tankene, men tilføyer diskusjonen en refleksjon om *tidens* betydning for *Männlein*-motivet. Schmuckers studie er rettet mot Sebalds bruk av intertekstualitet, og pukkelryggen leses i direkte forlengelse av Benjamin. Schmucker ser *das bucklichte Männlein* som urbildet av en større gruppe, såkalte «Gespenster», altså «gjenferd», som preges av krymping og deformitet. Sebald selv plasserer gjerne skikkelsene på historisk betingede steder, i stor grad preget av død og ulykke, stagnasjon, eller noe uteblitt. Schmucker skriver: «Die Schrumpfung ist [...] spezifisch für Sebald ein Zeichen der Unerfülltheit des menschlichen Lebens und des – vorzeitigen – Todes» (2012: 288).⁸⁰ I denne lesningen handler det altså om en form for for tidlig endt potensial, noe som var innvarslet, men aldri fullendt. Dette uoppfylte potensialet manifesteres i de krympede og krokede skikkelsene som befolker Sebalds litterære steder.

At det ufullendte kommer til uttrykk i menneskenes fysiognomi skyldes, hevder Schmucker, den spesifikke *tidsforståelsen* som finnes i Sebalds verk. Han sporer den tilbake til Benjamins «Über den Begriff der Geschichte»:

Die von Benjamin in der zweiten geschichtsphilosophischen These unterstellte «geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem» und die allen Menschen zugesprochene «messianische Kraft», «an welche die Vergangenheit Anspruch hat», erfordert die Zeitstruktur «Anachronie», welche nicht nur dem Messias den Übertritt erlaubt, sondern auch das Wechseln von irdischen Personen zwischen den Zeiten, die Begegnung von Lebenden und Toten. (Ibid.: 283)⁸¹

Som vist har Sebald under arbeid med tesene nettopp understreket tese IIs betydning. Den benjaminske messianismen forstås av Schmucker som en åpning for anakroni, en diskontinuerlig tidsstruktur der 'lommer' åpnes mellom fortid og nåtid, gjennom hvilke de døde og deres representanter kan trå og gjøre seg synlige i nåtiden. Tegnet på deres anakrone

⁷⁹ Beslektet finner man Giorgio Agambens utlegninger om «Muselmannen» i *Remnants of Auschwitz*, altså de innsatte i dødsleirene som, slik Primo Levi beskriver, var redusert til den ytterste grensen av 'menneskelighet', en gråsonne eller en terskel.

⁸⁰ «Skrumpingen er [...] for Sebald spesifikt et tegn på det menneskelige livets ufullendthet og den – for tidlige – døden.»

⁸¹ «Den av Benjamin i den andre historiefilosofiske tesen impliserte "hemmelige avtalen mellom de foregående slektene og vår egen" og den til alle mennesker tilkjente "messianske kraften" "som fortiden har krav på", fordrer tidsstrukturen "anakroni", som ikke kun tillater Messias å skride over, men også skiftingen av jordiske personer mellom tidene, møter mellom levende og døde.»

væren er krymping eller deformitet. Videre føyer Schmucker til, men henblikk på forvrengningene i Sebalds verk:

Entscheidend ist die Diskontinuität der Zeit weniger im Hinblick auf die vor allem in Sebalds Diegese durch sie ermöglichten Gespensterscheinungen, sondern vielmehr besonders bei Benjamin als Voraussetzung für das Erscheinen des Messias, die messianische Wende. Diese ist bei Benjamin mit der Märchengestalt des «bucklichten Männlein» verbunden. (Ibid.: 294–295)⁸²

Schmucker trekker linjen mellom diskontinuitet, anakroni og muligheten for en messiansk vending. Pukkelryggen «verkörpert [...] die erlösungsbedürftige Seite der Geschichte» (Ibid.: 296).⁸³ Der Santner vektlegger det biopolitiske perspektivet på 'kreaturet', fokuserer Schmucker på det historiske og det messianske; det er denne tilbøyeligheten *das bucklichte Männlein* markerer. Den føres også over på forfatteren selv. At pukkelryggene er synlige for karakterene, henviser ifølge Schmucker til et traume:

Voraussetzung für die Wahrnehmung der Gespenster, den Blick über die Grenzen von Leben und Tod hinaus und damit für die Anordnung der gespenstischen Koinzidenzen ist, wie dargestellt, eine besondere Rezeptivität des Schriftstellers. Sie geht nicht selten auf eine Traumatisierung zurück und bewirkt deshalb, daß er das Merkmal der Deformität mit den wahrgenommenen Gespenstern teilt. (Ibid.: 298).⁸⁴

Forfatterskikkelsen «deler deformiteten» med *das bucklichte Männlein*. Altså står han i et spenn mellom det dennesidige og det hinsidige, og knyttes an til det messianske potensialet pukkelryggen markerer. For den skrivende fortelleren er det, som jeg vil vise, eksilet som ligger til grunns for hans slektskap til *das bucklichte Männlein*: Dette bærer i seg et traumatisk element som åpner blikket for diskontinuitet.

Den messianske tilbøyeligheten vektlegges også av Nikolai Jan Preuschoff i den omfattende studien *Mit Walter Benjamin*, der forfatteren går i dybden av Sebalds valgslektskap, og på mest utførlige vis avdekker koblinger, likheter og diskrepanser mellom de to forfatternes tankegods. Tydeligere enn Santner og Schmucker legger Preuschoff vekt på *melankolien*, som for både Benjamin og Sebald er en bestemmende faktor i deres prosjekter som skrivende:

Melancholie bestimmt bei Benjamin wie Sebald die historische Perspektive. Und in dieser erhält sie, über das Ästhetische hinaus, eine etische Dimension. Ähnlich wie es in Benjamins Denken keine

⁸² «Den diskontinuerlige tiden er mindre avgjørende med blikk på tilsynekomsten av gjenferd som den muliggjør i Sebalds diegese; men langt mer betydningsfull er den hos Benjamin som forutsetning for Messias' tilsynekomst, det messianske vendepunktet. Denne er hos Benjamin forbundet med eventyrskikkelsen "den pukkelryggede mannslingen".»

⁸³ «Personifiserer [...] den siden av historien som har krav på forløsning.»

⁸⁴ «Forutsetning for å sanse gjenferdene, blikket over grensene for liv og død og dermed for ordningen av spøkelsesaktige sammentreff er, som framstilt, en spesiell mottakelighet hos forfatteren. Denne går ikke sjeldent tilbake til en traumatisering, og bevirker dermed, at han deler deformitetens merke med de gjenferdene han sanser.»

Teleologie und keinen echten Fortschritt gibt, blickt auch der nachgeborene Sebald starr in die entgegengesetzte Richtung. (2015: 107)⁸⁵

Likheten mellom Benjamins og Sebalds melankolske blikk på verden – som etter Preuschoffs (og min) mening er fundert i *etikk* – åpner for lignende motiver og tematikker, ikke minst en oppmerksomhet for det ‘forvrengete livet’. I studien inkluderer Preuschoff et lengre kapittel om *das bucklichte Männlein*, men uten å inkludere *Die Ausgewanderten* i utlegningen. Han hevder at den betegner «die mit dem Sündenfall einsetzende Naturentfremdung des Menschen» (Ibid.: 151),⁸⁶ altså at det dreier seg om menneskets relasjon til naturen, dets fremmedgjøring som følge av syndefallet. Muligheten for forløsningen fra denne tilstanden tilskrives en messiansk vending, som har sin rot i ideen om det uavsluttede:

Die messianische Theorie der Erlösung [...] handelt davon, dass nichts auf der Welt vollkommen oder abgeschlossen sein kann. Denn [...] erst bei der Ankunft des Messias, mit der eine neue Zeit beginnt, wird das Unfertige, Verlorene eingesammelt und wieder zusammengefügt. (Ibid.: 152)⁸⁷

Forløsningen dreier seg, som vi så i kapittel II, om *tikkun*, den kabbalistiske forestillingen om det knuste karet som Uffe Hansen trekker inn i lesningen av «Das bucklichte Männlein», og om den messianske sammenføyningen av fragmentene; det dreier seg om å rette opp det som har vært bøyd.

De messianske og (bio)politiske perspektivene kan åpne Sebalds forfatterskap. Som nevnt i kapittel I fokuserer mye av resepsjonen for ensidig på den melankolske stadfestelsen av at ting går i oppløsning og at liv tapes, slik for eksempel Irwing Wohlfarth understreker i artikkelen «Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W. G. Sebald» (2009):

Die Welt ist jedoch [...] auf derart un(an)greifbare Weise aus den Fugen geraten, dass es [...] kurzum keinen Akt mehr geben kann, der die entstellte Welt «zurechtstellen» könnte. Das einzige Gegenmittel scheint das traurige Benennen der (ur)geschichtlichen Katastrophe zu sein. (2009: 190)⁸⁸

I sin Benjamin-ekspertise later Wohlfarth til å være blind for at Sebalds verk kan inneha et forløsende element. Preuschoff påpeker på sin side at «Sebald vertritt zwar keine messianische Geschichtsphilosophie, dennoch bleibt der Gedanke des Messianischen in

⁸⁵ «Melankoli bestemmer for Benjamin som for Sebald det historiske perspektivet. Og i dette får de, utover den estetiske, en etisk dimensjon. Slik det i Benjamins tenking ikke finnes noen teleologi eller noe ekte framskritt, stirrer også den senerefødte Sebald i motsatt retning.»

⁸⁶ «... menneskets fremmedgjøring fra naturen, som begynte med syndefallet.»

⁸⁷ «Den messianske forløsningsteorien [...] handler om, at ingenting i verden kan være fullkomment eller avsluttet. For [...] først ved Messias' ankomst, som innvarsler en ny tid, blir det uferdige, tapte samlet inn og igjen føyd sammen.»

⁸⁸ «Verden er dog [...] på et slikt u(an)gripelig vis kastet av sporet, at det kort sagt ikke kan finnes noen handling som kan "rette opp" den forvrengete verden. Det eneste motmiddelet later til å være den triste benevnelsen av den (ur)historiske katastrofen.»

seinem Schreiben von Bedeutung» (2015: 154).⁸⁹ Det kan være lett å overse Sebalds messianske tilbøyeligheter. At det er slik tilskriver Preuschoff det jeg selv også mener er den største blindsonen i Sebald-resepsjonen: «Dass dieser messianische Zug bisher weitgehend ignoriert worden ist, mag damit zusammenhängen, dass Sebald vor allem als Melancholiker wahrgenommen worden ist» (Ibid.: 317).⁹⁰ Det er klart at melankolien spiller en viktig rolle i Sebalds forfatterskap og i hans beskjeftigelser med Benjamin; *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), Benjamins «melankolibok», er blant de Sebald har kommentert mest i utvalget fra Marbach, og han snakker i flere intervjuer om melankoliens betydning for eget virke. Likevel mener jeg med Preuschoff at det er hemmende å kun lese ham som melankoliker; messianismen finnes også i verket, og den er nært tilknyttet *das bucklichte Männlein*. Pukkelryggens betydning som en markør for tidsrevner i fortellerens erfaring og som «fange av det forvrengte liv» er nemlig blant momentene som forbinder Sebalds arbeid med en mulig forløsning.

Sett i lys av Santners *cringe* ser man også en politisk strømning i verket, hvor enn subtil, som ikke kan løsrives fra verken messianismen eller historiesynet. I *Die Ausgewanderten* kan man se denne politikken uttrykt gjennom fortellerens arbeid med fortidens materiale. Fortellerens prosjekt framstår som et evinnelig sisyfosarbeid, en vending inn i 'tids-rommene' der den uforløste fortiden venter på oppmerksomhet fra de som evner å gi det. Preuschoff utfyller:

Der melancholische Widerstands [sic] beruht auf diesem beharrlichen Festhalten am Verlorenen – und damit hält es zugleich an einer Wirklichkeit fest, in der dieser Verlust nicht eingetreten wäre, sowie an einer messianischen Wirklichkeit, die diesen Verlust nicht mehr kennt. (Ibid.: 166)⁹¹

Om forståelsen av historie ikke funderes i framskritt, men snarere forstås spatialt, som *tidsrom*, kan da en aktiv erindring av fortiden, en fastholdelse av glimtene av det allerede hendte, kunne telle som en form for *Widerstand*? I de kommende analysene vil jeg vise hvordan den anakrone tidsforståelsen kommer til uttrykk både hos Sebalds forteller og hos karakterene det fortelles om. Det finnes i hele verket pukkelrygger og beslektede motiver som bringer med seg historiens avfall i form av støv og aske. Som jeg vil vise blir disse skikkelsene konkrete merkesteiner for anakronien, som åpner fortellingene for et mulig forløsningsperspektiv.

⁸⁹ «Sebald forfekter rett nok ingen messiansk historiefilosofi, men tanken om det messianske forblir likevel av betydning i hans skriving.»

⁹⁰ «At denne messianske dragingen til nå stort sett har blitt ignorert, kan henge sammen med at Sebald først og fremst oppfattes som melankoliker.»

⁹¹ «Den melankolske motstanden beror på denne innbitte fastholdelsen av det forgangne – og dermed holder den også fast i en virkelighet, der dette tapet ikke har intrådt, så vel som en messiansk virkelighet, som ikke lenger kjenner dette tapet.»

V. Historiesamleren

- Om Sebalds fortellerfigur

*I've been waiting for a guide to come
and take me by the hand*
- Joy Division, "Disorder"

Fortelleren i *Die Ausgewanderten* er en problematisk skikkelse. Til tross for at vi som lesere er lært opp til å skille mellom forfatter og forteller, er identifikasjon nært sagt umulig å unngå i Sebalds bøker. Ikke kun deler fortelleren fødselsdato (18. mai 1944, som det framkommer i fortellingen «Paul Bereyter»), fødested, oppvekst, bosteder og arbeid med den biografiske W.G. Sebald; flere av disse detaljene plasseres også direkte i teksten, i form av henvisninger, grumsete portretter, kvitteringer og skrifter i og med Sebalds navn, og, ikke minst, fotografier, enkelte av dem angivelig av fortelleren. Likevel er det sjeldent at fortellerens fokus rettes mot ham selv. De utlegningene vi får om hans liv er foranledninger for å sirkle inn de livene det fortelles om. Fortelleren trår i bakgrunnen, men er likevel det organiserende og styrende prinsippet i boka.

Mye tilsier at de fire fortellingene er fortalt av det samme jeget: De biografiske detaljene i «Paul Bereyter» og «Ambros Adelwarth» henviser til en barndom i bygda W. og byen S., mens «Dr. Henry Selwyn» og «Max Ferber» røper fortellerens liv og arbeid i Manchester og i Norwich. Den litterære stilen, arbeidsmetoden og referanserammene henviser til et enhetlig blikk, som til en viss grad også går på tvers av Sebalds litterære bøker.⁹² Fortelleren blir, om man vil, den «femte utvandrede», som binder de fire andre sammen. Det er gjennom denne førstepersonlinsen, en dramatisert og samtidig 'autentisk' W.G. Sebald, fortellingene i *Die Ausgewanderten* presenteres.

Framstilling, traume og eksil

Framstillingen er blant Sebalds mer radikale grep. De fire fortellingene struktureres ikke, slik for eksempel en tradisjonell realistisk roman kan bli, rundt kronologiske narrative utlegninger av hovedpersonenes liv; snarere består tekstene av fortellerens forsøk på å avdekke informasjon, være det samtaler, beretninger, dokumentasjon eller drømmer, i en form som på mange måter minner om krimromanen. De fortalte livene er på samme tid sentrum og periferi i teksten. J.J. Long bemerker tekstens komplekse diegetiske struktur, og legger til:

⁹² Episoder fra *Die Ausgewanderten* er å finne i *Nach der Natur*; henvisninger til en påfallende lik oppvekst finnes både i diktet og i *Schwindel. Gefühle.*; *Die Ringe des Saturn* åpner med en henvisning til skrivingen av nettopp *Die Ausgewanderten*, i form av «et større arbeid».

The function of the discourse is to integrate two or three narrative levels: the story of the narrator's investigations frames both the biography of the main protagonist, and the life of another character whose story either mediates that of the central figure [...] or is mediated by it [...] (2007: 110)

Informasjon om livene det fortelles om vinnes i *Die Ausgewanderten* ofte via stedfortredere: De mange narrative lagene blir i seg selv et gjennomgangsmotiv. Åpenheten rundt kildetilgangen og vanskeligheten av å orientere seg i fortidens materiale finner sin begrunnelse i Sebalds poetikk. Fortelleren er i overveiende grad bestemt av sin historiske plassering, stemmen er orientert ut fra både det 20. århundrets katastrofe og den litterære ettertiden. Luisa Banki påpeker i *Post-Katastrophische Poetik* (2016), en samstudie av Sebald og Benjamin, at den sebaldske poetikk er *post-katastrofisk*, altså at den orienteres ut fra et *ogsåvidere* etter en kontinuumsprengende begivenhet (2016: 9). Sebald gjør selv, både i skjønn- og sakprosaen, rede for hvilke katastrofer det gjelder. I *Luftkrieg und Literatur* framstiller han krigen, og spesifikt bombingene av de tyske byene, som traumatiske erfaringer – til tross for at han selv ikke opplevde dem:

Im Mai 1944 in einem Dorf in den Allgäuer Alpen geboren, gehöre ich zu denen, die so gut wie unberührt geblieben sind von der damals im Deutschen Reich sich vollziehenden Katastrophe. Daß diese Katastrophe dennoch Spuren in meinem Gedächtnis hinterlassen hat, das versuchte ich dann anhand längerer Passagen aus meinen eigenen literarischen Arbeiten zu zeigen [...] (LL: 5)⁹³

Sebald er født under katastrofene, men han overvar dem aldri. Likevel står ødeleggelsene, og den følgende mangelen i den tyske litteraturen til å bearbeide erfaringene, som et posthumt traume. Den tyske selvforstillelsen, både i henhold til bombingene av eget land og til den industrielle tilintetgjørelsen av millioner mennesker, er premisset for Sebalds etiske og moralske kompass: «Trotz der angestregten Bemühung um die sogenannte Bewältigung der Vergangenheit scheint es mir, als seien wir Deutsche heute ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk» (LL: 6).⁹⁴ For Sebald, som vokste opp etter krigen, erfares den tyske stillheten som katastrofal. Det knytter an til framskrittskritikk: Katastrofen er «der Name für das Übergegangen-Sein der Zerstörung in die Definition der Dauer selbst» (Banki, 2016: 9),⁹⁵ en pendant til hvordan Benjamin formulerer det i *Das Passagen-Werk*: «Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es »so weiter« geht, ist die Katastrophe» (PW: 592).⁹⁶ Derfor hefter fortelleren seg ved alt som har med den tyske

⁹³ «Jeg blev født i maj 1944 i en landsby i Allgäu i Alperne og hører således til blandt dem, der forblev så godt som uberørt af den katastrofe, der dengang ramte det tyske rige. At katastrofen alligevel har efterladt sig spor i min erindring, forsøgte jeg at vise ud fra længere passager fra mine egne litterære arbejder [...]» (LoL: 7–8)

⁹⁴ «Hvor meget vi end anstrenger os for at få taget et såkaldt ”opgør med fortiden”, så forekommer det mig, at vi tyskere den dag i dag er et påfaldende historieblindt og traditionsløst folk.» (LoL: 8)

⁹⁵ «... navnet på ødeleggelsens overgang inn i definisjonen av varigheten selv.»

⁹⁶ «Begrepet om framskrittet må funderes i katastrofens idé. At alt ”går videre” på samme måte, er katastrofen.» (SU: 69)

fortiden å gjøre, eksemplifisert ved en kommentar i fortellingen «Dr. Henry Selwyn» om «die gigantische, in ihrer Häßlichkeit nur mit dem Wort *altdeutsch* annähernd richtig bezeichnete Kredenz»⁹⁷ (A: 15), eller i «Max Ferber», der fortelleren besøker Bad Kissingen og bemerker «die rings mich umgebende Geisterarmung og Erinnerungslosigkeit der Deutschen, das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte» (A: 333).⁹⁸

På samme måte som forfatteren Sebald er fortelleren i selvvalgt eksil: I alle fortellingene i *Die Ausgewanderten* får vi vite at han ikke lenger bor i Tyskland, at hans forhold til landet er anstrengt og preget av mistro. Som en reaksjon på det som i *Luftkrieg und Literatur* presenteres som en høyst utilstrekkelig litterær behandling av landets traumer, antydes det at fortelleren ser seg pålagt å avdekke fortellingene som framskrittet etterlot i betongen, de «eingemauerten Leichen» som er foranledningen for samtidens tyske maktsentrum (LL: 20).⁹⁹ Og slik fortelleren selv er i eksil, blir eksilet også den paradigmatisk erfaringshorisonten for *Die Ausgewanderten* som helhet: Som Uwe Schütte bemerker, er utvandringstematikken i Sebald ikke kun orientert rundt ettervirkningene av shoah, men «um den Heimatverlust als eine paradigmatische Erfahrung der Moderne, die sich in unterschiedlichen Formen von ökonomischen Migration über kulturelle Verdrängung und politisches Exil bis zu rassistischer Verfolgung spannt» (2011: 88).¹⁰⁰ Fortellingene kretser rundt eksil, ensomhet og fremmedhet, og fortelles av en utvandrer. Det beskadigede blikket er vår linse i boka, og det er dette som erfarer tiden som anakron.

Aske, støv, fotografi

Sebalds 'fiksjonsprosa' står i et tydelig spenn mellom fiksjon og dokumentar som setter begrepet 'sannhet' i spill. Relativiseringen er et moralsk anliggende: De dokumentariske grepene, forfølgelsen av materiale, bruken av fotografier – kommenterte og ukommenterte – i den løpende teksten skaper et sannhetskrav, men dets fundament er usikkerheten. Sebald legger dessuten i et intervju fram en forståelse av fotografiene som i mangt parafraserer Benjamins «Über den Begriff der Geschichte». Om deres mystiske aura kommenterer han:

Vermutlich handelt es sich um sehr komplizierte, metaphysische Geschichten, nicht in irgendeinem mystagogischen Sinne, sondern in dem Sinn, daß es irgendwo eine sekundäre oder uns beigeordnete,

⁹⁷ «... den gigantiske skjenken, som i sin heslighet tilnærmevis riktig bare kunne benevnes med ordet *gammeltysk* [...]» (U: 14)

⁹⁸ «... tyskernes åndsfattigdom og hukommelsesløshet omkring meg, den dyktigheten som man hadde ordnet alt med [...]» (U: 208)

⁹⁹ «Innmurede likene.»

¹⁰⁰ «...om tapet av *Heimat* som en paradigmatisk erfaring av det moderne, som spenner fra forskjellige former for økonomisk migrasjon via kulturell fortrenning og politisk eksil til rasistisk forfølgelse.»

übergeordnete, nachgeordnete Form der Existenz gibt. Die Leute, die aus dem Leben verschwinden, treiben sich irgendwo in diesem Leben noch herum. (AE: 168)¹⁰¹

Fotografiernes metafysikk henspiller på Benjamins 'hemmelige avtale' mellom fortid og nåtid, i egenskap av tingenes evne til å overleve som dokumenter. De blir anakronimarkører, momenter fra fortiden som eksisterer i nåtiden. Ved å inkorporere disse i arbeidet settes relasjonen mellom fortid og nåtid i spill. Ikke minst er det, som Preuschoff bemerker, en avstandstagen fra 'fiksjon' som henviser verket til det dokumentariske og historiske:

Es geht Sebald mithin um eine Abgrenzung von der «Fiktionalisierung» und der Illusion einer vollständigen, nach außen abgeschlossenen Welt, um die ethische Forderung nach einer literarischen ‚Gewaltenteilung‘ – zugunsten einer (für den Leser nachvollziehbaren) Durchlässigkeit der Literatur hin zu Authentizität und erlebtem Leben. (2015: 380)¹⁰²

Dokumentargrepene handler om maktfordeling: Det dreier seg om å gjøre konstruksjonen av fortellingene synlig for leseren, og hvor mye som mangler, for å styrke deres autentisitet. Fortelleren spiller med åpen hånd: Til enhver tid er dokumenttilgangen tydelig, og der dokumentasjon mangler står også ellipsene åpne. I takt med at historien gradvis utslettes, eller glemmes, står fortelleren midt i arbeidet med å bevare fillene og fragmentene, og å sette dem inn i en sammenheng der de kan belyse nåtiden. Dermed er det imidlertid viktig å vise at historiene også er fragmenter: I hjertet av *Die Ausgewanderten* ligger tomrommet, erkjennelsen av at det som fortelles kun er et stykkverk, satt sammen av det lille materialet som er tilgjengelig.

Arbeidet med å samle har mangt å gjøre med eksilet. Det tyske traumet som kan tilskrives fortelleren i *Die Ausgewanderten* (som, slik det framkommer, er en skrivende), og det påfølgende eksilet, er erfaringer som åpner fortellerens blick for anakroni. Dette leder ham til flerfoldige møter med pukkelryggede, kortvokste og krumbøyde skikkelser, i tillegg til en overflod av ting, støv og aske. Det er disse to sidene, *Männlein*-figurene og de fysiske etterlatenskapene, som legger grunnlaget for *Die Ausgewanderten*'s historieskriving. Santner skriver om støvet at «it is everywhere present in [Sebald's] work and, along with ash, serves as the single most poignant embodiment of death, decay, and transience in his writings. We might even say it is Sebald's emblem for materiality as such» (2006: 99–100). Santner forbinder her støvet med død og forødelse. Men hva har det med forløsning å gjøre?

¹⁰¹ «Formodentlig handler det om veldig kompliserte, metafysiske historier, ikke i en hvilken som helst mystagogisk betydning, men i den betydning at det hvorsomhelst finnes en sekundær eksistens, eller en sideordnet, overordnet, etterordnet form for eksistens. De menneskene som forsvinner ut av livet driver enda rundt ett eller annet sted i dette livet.»

¹⁰² «Det handler dermed for Sebald om en avgrensning fra "fiksjonaliseringen" og illusjonen om en fullstendig verden avsluttet fra utsiden, om den etiske fordringen av en litterær "maktfordeling" – i favør av en (for leseren forståelig) litterær gjennomskinnelighet hen mot autentisitet og levd liv.»

Sebald belyser askens betydning kanskje i størst grad i essayet «Le promeneur solitaire», om den sveitsiske forfatteren Robert Walser, fra *Logis in einem Landhaus*. I en kortprosaetekst skriver Walser:

Asche ist die Demut, die Belanglosigkeit und die Wertlosigkeit selber, und was das Schönste ist: sie ist selbst durchdrungen von dem Glauben, daß sie zu nichts taugt. Kann man haltloser, schwächer und armseliger sein als Asche? Wohl nicht leicht. Gibt es ein Ding, das nachgiebiger und duldsamer sein könnte als sie? Nicht gut. Asche kennt keinen Charakter und von jeder Art Holz ist sie weiter entfernt als die Niedergeschlagenheit vom Übermut. Wo Asche ist, da ist eigentlich überhaupt nichts. (Walser i *LiL*: 149)¹⁰³

Asken er beslektet, ikke bare ved navn, med *askesen*: Den er en substans som også er ingenting.¹⁰⁴ Sebald synes å finne en dobbel bunn hos Walser: På den ene siden bemerker han at passasjens emosjonelle kraft kommer av at asken er blant de redskaper forfatteren bruker «zur Veranstaltung seiner Selbstverbrennung»¹⁰⁵ (*LiL*: 150), altså de redskapene forfatteren Walser fortsatte sitt selvutslettende skrivearbeid med helt fram til sin frivillige asylinnleggelse.¹⁰⁶ Samtidig påpeker Sebald i et intervju fra 1998, gjengitt av Santner, at asken er «the most humble substance there is! The very last product of combustion, with no resistance in it. ... The borderline between being and nothingness. *Ash is a redeemed substance, like dust*» (Sebald i Santner, 2006: 102, min kurs). Hva betyr det at aske og støv er «forløste materialer»? En interessant kobling kan gjøres til et intervju fra året før, der Sebald trekker linjen mellom støv og fotografi. Fotografiet brukes i intervjuet som eksempel på noe som over tid fester seg i hukommelsen, for på den måten å bli del av en arbeidsprosess:

So ein Bild ist wie etwas, was auf dem Fußboden liegt und Staub akkumuliert, wissen Sie, wo sich diese Wirbel des Staubs verfangen, es wird dann ein immer größerer Knäuel. Schließlich kann man dann Fäden rausziehen. So ungefähr ist das. (*AE*: 175)¹⁰⁷

Støvet er et hensiktsløst materiale. At det er friggitt fra sitt opprinnelige område, altså ubrukelig, gir det et nytt potensial: Man kan «trekke tråder» av det, og disse trådene blir materiale til den tekstlige veven; det hensiktsløse materialet *blir* nært sagt et bilde. Analogien til fotografiet forteller noe om skrivearbeidet: Det har sitt utspring i det løsrevne materialet, de

¹⁰³ «Aske er ydmykheten, trivialiteten og verdiløsheten selv, og det beste er: den er selv gjennomtrukket av troen på at den ikke duger til noe. Kan man være mer meningsløs, svakere og uslere enn aske? Sannelig ikke lett. Finnes det en ting som kunne være mer ettergivende og tålmodig enn den? Ikke egentlig. Aske kjenner ingen karakter, og den er fjernere fra hver type tre enn nedslåtheten er fra overmotet. Der asken er, der er egentlig overhodet ingenting.»

¹⁰⁴ Noe som bringer tankene mot Benjamins utlegning om det produktive intet i «Kafka»-essayet: Tao. På et vis er det også her vi finner Sebalds støv og aske: Ingenting-substanser som utgjør hoveddelen av hans materiale.

¹⁰⁵ «... som iscenesettelse av sin selvforbrenning.»

¹⁰⁶ Det må legges til at tilfellet Walser kunne vært viet mye oppmerksomhet i denne oppgaven. Han har noe av *das bucklichte Männlein* over seg. Også hans egen skriving tok etter hvert til seg en form for krymping eller forminskning: Skriften ble stadig mindre, nærmest mikroskopisk, i det både Benjamin og Sebald har tolket som et ubevisst forsøk på å forsvinne fra den umiddelbare virkeligheten, eller også: å frelses.

¹⁰⁷ «Et slikt bilde er som noe som ligger på gulvet og samler opp støv, vet De, hvor disse støvsvirvlene fanges, så blir det en stadig større ball. Til sist kan man så trekke ut tråder. Sånn er det omtrent.»

forløste gjenstandene – altså de som ikke lenger har noen nytte, lik et gammelt fotoalbum (i «Paul Bereyter» og «Ambros Adelwarth») eller en samling håndskrevne ark (i «Ambros Adelwarth» og «Max Ferber»). Fortelleren benytter seg av disse ‘forløste’ gjenstandene for å konstruere historiene vi leser i *Die Ausgewanderten*.¹⁰⁸

Skal vi tro Banki og Schmucker er fortellerens arbeid motivert av et traume, som er foranledning for eksilet. Innsamlings- og skrivearbeidet blir på samme tid et forsøk på å bearbeide eget traume, og på å innfri fortidens krav på forløsning. Slik *das bucklichte Männlein* skaper fragmenter, og gjennom disse åpner for å sammenføye og å forløse, slik arbeider Sebalds forteller med å samle inn fragmentene (altså *tikkun!*) etter de utvandrede eksistenser. De utvandrede har, kan man si, krav på fortellerens svake messianske kraft, hans oppmerksomhet. Ved å samle inn bruddstykkene av deres liv, deres støv og aske, kan fortelleren forsøksvis gjøre opp for kravet: Han kan rette opp det som har vært bøyd.

¹⁰⁸ Ordet «gjenstand» bærer for øvrig i seg noe av den anakrone tiden: Gjen-stand, noe som er blitt stående igjen; eller også etterlatt, forlatt, noe blivende etter noe som er endt – et spor.

VI. Spøkelser ved høylys dag - *Das bucklichte Männlein* i Sebalds verk

*The ghosts of my life
Blow wilder than the wind
- Japan, "Ghosts"*

Das bucklichte Männlein er ikke begrenset til *Die Ausgewanderten*: Sebald bruker figuren og dens beslektede motiver gjennomgående i så å si hele forfatterskapet. For å anskueliggjøre dette vil jeg gå gjennom en rekke av verkene der *das bucklichte Männlein* på forskjellige vis kommer til syne. I disse ekskursene vil jeg danne et bilde av hvordan Sebald aktivt bruker motivet i fortellingene, hvilke konnotasjoner de tar med seg, og hvordan de kan være med på å belyse lesningene av fortellingene «Ambros Adelwarth» og «Max Ferber».

Nach der Natur

Männlein-motivene er å gjenfinne allerede i forfatterskapets startfase. Sebalds debut som skjønnforfatter, langdiktet *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988), består av tre lengre diktsykluser, som hver tar for seg sin historiske person: maleren Matthias Grünewald, Beringekspedisjonsdeltageren og naturvitenskapsmannen Georg Wilhelm Steller, og forfatteren selv, W.G. Sebald, som allerede her presenterer sitt litterære alter-ego. I diktets tredje del, «Die dunckle Nacht fahrt aus», plasseres leseren i forfatterens personlige historie: Det berettes om hans oppvekst i W., hans relasjon til den tyske katastrofen, om hans periode i Manchester, og om livet som litteraturforsker. Flere av disse temaene er bestemmende for hans videre litterære produksjon, og det er påfallende i hvilken grad motivkretsene er å finne allerede her. Ikke minst er *Männlein*-motivet tydelig til stede. I andre strofe heter det:

Die Sinnfigur der nicht näher
identifizierten Katastrophe ist mir
seit jener Zeit ein zwergwüchsiger Tatare
mit einer roten Kopfbinde und einer weißen
gekrümmten Feder. (NN: 77)¹⁰⁹

Katastrofens bilde er det krympede legemet. Tema for utlegningen er de tilsynelatende metafysiske katastrofene som våket over Sebalds liv, og som later til å være resultater av en gitt konstellasjon av hendelser: Krigen, hans avstamning, og at «der kalte Planet Saturn die Konstellation der Stunde regierte» (NN: 76).¹¹⁰ Den dvergvekste tataren forbindes altså direkte med en form for metafysisk, historisk ødeleggelse. Denne forbindelsen utdypes videre utover i diktet. I fjerde strofe er jeget flyttet til Manchester. På bakgrunn av den britiske

¹⁰⁹ «Sinnfiguren på den ikke nærmere / identifiserte katastrofen er for meg / siden den gang en dvergvekst tatar / med et rødt hodebånd og en hvit / krummet fjær.»

¹¹⁰ «... den kalde planeten Saturn regjerte timens konstellasjon.»

statsministeren Benjamin Disraelis proklamasjon av byen som et nytt Jerusalem under industriens storhetstid på 1800-tallet, beskrives den som det nøyaktig motsatte: En postindustriell ruinhaug. Manchester har ligget brakk et halvt århundre. Jeget vandrer gjennom de tomme «elyseiske marker», skipsfartskanaler og lagerbygg, og betrakter forfallet, asken og oppsmuldringen av imperialismens høyborg. Etter en beskrivelse av det giftige miljøet i byen på slutten av 1800-tallet, legger han til:

Im Verlauf von drei Generationen
war die Arbeiterschaft von Manchester
zu einem Geschlecht von Zwergen geworden.
[...]
In einem Fall wie im andern
zählten sie zu den obskuren
Scharen, denen der Fortschritt
der Geschichte sich verdankt. (NN: 84)¹¹¹

Den kroppslige, liksom genetiske forkrøplingen som overfaller Manchesters arbeiderbefolkning settes her i direkte sammenheng med *framskrittet*. Dette er benjaminsk territorium: I første omgang er de dvergvokste arbeiderne bilde på urettferdighet, på kapitalismens rovdrift på mennesker og utrettelige marsj framover; deretter står det klart at *historiesynet* er bestemmende for denne utviklingen. Umiddelbart etter kommer nok et kjent bilde, nemlig avfallshaugen:

Von meinem Arbeitsplatz aus
glaubte ich die Irrlichter
ihrer Seele zu sehen, wie sie
als winzige Fackelbrände
die Müllhalden der City Corporation
durchgeisterten, ein rauchendes
Riesengebirge, das sich, so schien es mir,
bis hinüber ins Jenseits erstreckte. (NN: 84–85)¹¹²

Framsrittets ofre hjemsøker Manchester som dvergvokste, og deres plass er søppelfyllingen, som «strekker seg over i det hinsidige». Kjempefjellet blir et bilde på den diskontinuerlige historiebevisstheten slik den finnes hos Benjamin; historiens avkastninger, en dvergslekt, som strekker seg fra Manchesters storhetstid og over i jegets samtid. I boka *Figurationen. Zum lyrischen Werk von W. G. Sebald* (2014) påpeker Uwe Schütte hvordan «die körperliche Degeneration wird zu einem augenscheinlichen Signum der destruktiven, von einem negativen

¹¹¹ «I løpet av tre generasjoner / var arbeiderklassen i Manchester / blitt til en slekt av dverger [...] I det ene tilfellet som i det andre / telte de blant de obskure / skarene som historiens / framskritt takker seg for.»

¹¹² «Fra min arbeidsplass / syntes jeg å se / irrliset fra deres sjeler, hvordan de / som små fackelbranner / hjemsøkte City Corporations / avfallsdeponi, et rykende / kjempefjell, som, slik forekom det meg / strakk seg over i det hinsidige.»

Telos beseelten Naturgeschichte, die den Evolutionsprozess geradezu umkehrt» (2014: 98).¹¹³ Framskrittet tvinger på dialektisk vis med seg sin motsetning. Det står klart at den kroppslige krøkelsen, som i bildet av Manchester settes i relasjon til asken, avfallet og ruinene, signaliserer en historisk urett, som i sitt vesen er nært knyttet til ideen om historisk og industrielt framskritt.

«In Bamberg»

Sebald-resepsjonen er i stor grad fokusert på prosaarbeidene. En grunn til dette er nok at lyrikken, med unntak av *Nach der Natur*, er utgitt spredt, og først ble samlet i utvalg i 2008 med boka *Über das Land und das Wasser*. Også her gjør imidlertid pukkelryggen en opptreden, denne gangen helt ordrett: I diktet «In Bamberg» (1997) rekapituleres en natt i byen ved samme navn, vekslende mellom søvnløshet og drøm. I tredje strofe heter det:

In den Traumfluchten
gehen Gespenster um
das bucklige Männlein
zum Beispiel steht bei
dem Schleusenhäuschen
am Ludwigskanal. Es
trägt eine Brille
mit unheimlich
dicken Gläsern und
hat eine blaue
Baseballmütze
mit der Aufschrift
MARTINIQUE
verkehrt herum
auf dem Kopf. (ÜLW: 76–77)¹¹⁴

Pukkelryggen blir en drømmeskikkelse og framstår komisk: Den skrives inn i Sebalds samtid, 90-tallet, med tykke briller, baseballcaps, påskriften «Martinique», som et forkrøplet uttrykk for globalisering, kommersialisme og kolonialisme.¹¹⁵ Samtidig finnes en forbindelse til Sebalds personlige historie: Bamberg er byen der Sebalds far, en yrkesmilitær, var plassert i kaserne i 40-årene. Schütte tilføyer at «Die Kaserne im fränkischen Bamberg ist der Ort, an dem Sebald, allem Anschein nach, im Verlauf eines im Sommer 1943 erfolgten Besuchs der

¹¹³ «Den fysiske degenerasjonen blir til et øyensynlig signum på en destruktiv naturhistorie, besjelet av en negativ telos, som snur om på evolusjonsprosessen.»

¹¹⁴ «I drømmeflukten / går spøkelser om / den pukkelryggede mannslingen / står for eksempel ved / slusehuset / ved Ludwigskanalen. Den / har på en brille / med usedvanlig / tykke glass og / har en blå / baseballue / med påskriften / MARTINIQUE / bak fram / på hodet.»

¹¹⁵ Espen Ingebrigtsen skriver for øvrig om en annen komisk *Männlein* i studien *Bisse ins Sacktuch*. I et håndskrevet fragment fra Sebalds Korsika-prosjekt brukes *das bucklichte Männlein* som en parodisk skikkelse under en hotellfrokost – den begynner til og med å synge på folkevisa! (Ingebrigtsen, 2016: 175–176)

Mutter bei seinem dort stationierten Vater gezeugt wurde» (2014: 46).¹¹⁶ Koblingen til foreldrene gjøres eksplisitt i strofe seks, der «der Schorsch und die Rosa», Sebalds foreldre, spaserer i august 1943, altså nøyaktig ni måneder før Sebalds fødsel i mai 1944, i Hain, et område som, påpeker Schütte, i hovedsak var bebodd av tyske jøder. Disse trådene: Foreldrenes møte, de jødiske skjebnene, jegets metafysiske forbindelse til keiserbyen Bamberg; alle bindes sammen av *das bucklige Männlein*, som markerer anakronien.¹¹⁷

Schwindel. Gefühle.

I prosadebuten *Schwindel. Gefühle*, utgitt 1990, møter man i de fire fortellingene i tide og utide selsomme, krokede eller pukkelryggede skikkelser. Funksjonene de innehar i fortellingene varierer, men blant de viktigste er veilederens. I fortellingen «All'estero» drar fortelleren til Verona, der han på et tidspunkt trår inn på en stor arena: «Beim Betreten der Arena erschien es mir auf einmal, als sei ich in eine dunkle Geschichte verwickelt» (SG: 82).¹¹⁸ Opplevelsen forsterkes umiddelbart av den pukkelryggedes tilsynekomst:

Die Arena war menschenleer bis auf eine Gruppe später Ausflügler, denen ein sicherlich nahezu achtzig Jahre alter, wenn nicht noch älterer Cicerone mit einer dünn und brüchig gewordenen Stimme die Einzigartigkeit des Bauwerks beschrieb. [...] Der alte Mann, der wenig mehr als vier Fuß messen mochte, trug ein ihm um vieles zu großes Jackett, das, da er bucklig war und stark vornübergebeugt ging, mit dem vorderen Saum bis an den Boden reichte. (SG: 82)¹¹⁹

Passasjen kan leses som en kommentar til samtidens ivrige turisme, en kjøp-og-salg-historie Sebald sannsynligvis hadde lite godt å si om.¹²⁰ Møtet mellom nåtid og lagene av fortid blir påtakelig; turistene er i stor grad uinteresserte i guidens fortellinger. Arenaen fungerer som en konkret historisk merkestein, og at guiden er gammel og pukkelrygget gir i kontekst mening; rom som dette er kronotopiske urscener i Sebalds bøker, steder der den sammentrykte tid-rom-konstellasjonen får sitt uttrykk i den pukkelryggedes gestalt, fordreiningen.

Også andre steder i «All'estero» finner vi slike skikkelser, eksempelvis ved ankomst i Venezia, hvor kong Ludwig II av Bayern dukker opp i selskap med en dvergvekst overklassekvinne, eller når fortelleren tar inn på et hotell der resepsjonistene knapt rekker over disken. Kanskje mest pregnant er dog en seanse i et venterom, der fortelleren sitter i

¹¹⁶ «Kasernen i det frankiske Bamberg er stedet der Sebald, etter all sannsynlighet, i løpet av et besøk av moren hos den der stasjonerte faren i 1943, ble unnfanget.»

¹¹⁷ Sebald har selv på smått humoristisk vis bemerket dette: Diktet er datert to ganger, både 1996 og 1997.

¹¹⁸ «Da jeg gikk inn på arenaen, virket det brått som om jeg var viklet inn i en dunkel historie.» (V: 59)

¹¹⁹ «Arenaen var folketom, bortsett fra en gruppe sene turister som fikk seg beskrevet det enestående byggverket av en sikkert nærmere åtti år gammel, om ikke eldre, cicerone med en stemme som var blitt tynn og sprukken. [...] Den gamle mannen, som ikke kan ha målt mye mer enn fire fot, var kledd i en altfor stor jakett som, siden har var pukkelrygget og gikk sterkt foroverbøyd, nådde helt ned til bakken med kanten foran.» (V: 59–60)

¹²⁰ Se bare essayet «J'aurais voulu que ce lac eût l'Océan» fra *Logis in einem Landhaus*, der Sebald harselerer med de besøkendes manglende interesse for de fysiske gjenstandene i Rousseau-museet på St. Peterøya. Vel å merke regnes også dette som et selvironisk innslag, der Sebalds småt pedantiske holdning stilles til skue og humres av i selvframstillingen.

påvente av å få utstedt et midlertidig visum. Her observerer han familien Santini, en teatertruppaktig ansamling som kunne stammet fra 30-tallet, og som er med på å understøtte hele fortellingens forvirrede tids-rom. Vendingen ender brått med at «ein kleiner, ja zwergwüchsiger Konsulatsbeamter sich auf eine Art Barhocker hinter eine enorme Schreibmaschine setzte und begann, die Angaben, die ich zu meiner Person gemacht hatte, in punktierten Buchstaben in einen neuen Paß zu übertragen» (SG: 129).¹²¹ Her er den dvergvekste ikke kun en perifer skikkelse, men en forvaltende; konsulatfunksjonæren står i bokstavelig forstand til forvaltning av fortellerens identitet! Denne funksjonen styrker alle de tidligere opptredenene, og viser hvor tilstedeværende motivet er i «All'estero» samlet sett.¹²²

«Dr. Henry Selwyn» og «Paul Bereyter»

Det er *Die Ausgewanderten* som er hovedfokus for denne oppgaven. Selv om jeg legger tyngden av analysen på «Ambros Adelwarth» og «Max Ferber», der de benjaminske motivene er særs tydelige, er *Männlein*-kretsen også til stede i de to kortere fortellingene, «Dr. Henry Selwyn» og «Paul Bereyter». Her knyttes motivene direkte til eksilet, som åpner for spørsmål om tilhørighet, fortid og identitet. Eksilet defineres av en posisjon mellom steder: Det skaper et spenn i individet mellom 'her' og 'der'. Skal vi følge Santner, kan vi argumentere for at det er *i eksilet at kroppen bøyes*: Det er et politisk påført onde som underlegger kroppen og psyken et trykk som ikke kan bæres. Eksilets terskelposisjon, i spennet mellom identitet og uidentitet, er hva som gjør *Die Ausgewanderten*s karakterer beslektet med *das bucklichte Männlein*. Eksempelvis er det første møtet med Henry Selwyn betegnende:

Obzwar groß gewachsen und breit in den Schultern, wirkte er untersetzt, ja, man hätte sagen können, wie ein ganz kleiner Mensch. Es kam dies vielleicht daher, daß er, wie sich bald erweisen sollte, stets eine goldene Lesebrille mit Halbgläsern trug, über deren Rand er mit gesenktem Kopf hinweg sah, wodurch ihm eine gebeugte, fast bittstellerische Haltung zur Gewohnheit geworden sein mußte. (A: 10)¹²³

¹²¹ «En liten, ja dvergvekst konsulatfunksjonær satte seg opp på en slags barkrakk bak en enorm skrivemaskin og med punkterte bokstaver begynte å overføre de opplysningene jeg hadde gitt om min egen person, til et nytt pass.» (V: 91)

¹²² Av plass- og kronologihensyn (som vel å merke brytes av «In Bamberg») har jeg utelatt å ta med *Die Ringe des Saturn* og *Austerlitz* i denne oppgaven. Også i disse bøkene henviser Sebald på forskjellig vis til Benjamin og hans *Männlein*. I førstnevnte bok får pukkelryggen sin viktigste opptreden i Brussel, der fortelleren bemerker en hel rekke av dem etter en lengre utlegning om Belgias kolonihistorie. I *Austerlitz* er det igjen som veiviser pukkelryggen gjør seg mest bemerket, spesielt i Marienbad, der en «sterkt foroverbøyd» hotellansatt leder Austerlitz og Marie de Verneuil til rommene sine, og i Terezín, der en spøkelsesaktig skikkelse brått gjør en opptreden i de ellers tomme gatene, for så å forsvinne igjen. I boka får den også en slags forklaring, når den synske Evan i Austerlitz' barndom forteller om hvordan de døde skrumper inn, får lyse stemmer, og beveger seg svært langsomt. Karakteren Jacques Austerlitz utviser dessuten en rekke personlighetstrekk som minner sterkt om Walter Benjamin, noe Irwing Wohlfarth gjør godt rede for i «Anachronie»-artikkelen.

¹²³ «Selv om han var storvekst og bred over skuldrene, virket han undersetsig, ja, man kunne nesten si: som et ganske lite menneske. Kanskje kom dette av at han alltid, skulle det snart vise seg, bar gullfargede lesebriller med halvglass som han så over kanten på med senket hode, noe som måtte ha vent ham til en lutrygget, nesten bedende holdning.» (U: 11)

Selwyn er en gammel mann, noe kroppen hans bevitner: Den krøkes slik gamle kropper gjør; men han inntar også en *bedende* holdning. Snart får vi vite at eksilet fortærer ham innvendig. Dets virkning på hans person (han er utvandret fra Litauen) kommenterer han selv: Etter at han som ung i et anfall av hybris endret navn fra «Hersch Seweryn» til «Henry Selwyn» forfalt lærings- og konsentrasjonsevnene hans, og han bemerker deretter nonchalant for telleren at «ich habe es nie fertiggebracht, etwas zu verkaufen, except perhaps, at one point, my soul» (A: 34).¹²⁴ Med navnebyttet, som han hemmeligholdt for kona Hedi i mange år, har Selwyn kuttet båndene til seg selv; bemerkningen hans gir det karakter av et svik. Tar vi Schmuckers anakronibegrep i betraktning, taler kanskje en sekvens under et middagsselskap tydeligst om den temporale og spatiale ubalansen i fortellingen. Under en lysbildeframvisning vises et fotografi av Selwyn fra ti år tilbake i tid:

Seltsamerweise wirkten sowohl Edward als auch Dr. Selwyn auf den Bildern, die sie uns vorführten, geradezu jugendlich, obwohl sie zum Zeitpunkt der Reise, die, von damals aus gesehen, genau zehn Jahre zurücklag, schon hoch in den Sechzigern gewesen waren. (A: 27–28)¹²⁵

Til tross for de ti årene som er gått er Selwyn som uberørt av tiden. Men til sist bryter framviseren sammen. Under betraktningen av et landskapsbilde sprekker linsen, slik at «ein dunkler Riß über die Leinwand lief» (A: 28–29).¹²⁶ Denne revnen, i linsen så vel som i tiden, markerer Selwyns relasjon til sin historie: Han er ufravikelig bortvendt fra den, stadig mer isolert, til den grad at han til sist mener å ha løsnet den siste kontakten med «der sogenannten wirklichen Welt» (A: 35).¹²⁷ Nostalgien brytes; stadig oftere blir han offer for bilder fra sitt tidligere liv, helt til han drives til selvmordet, som framstår like symbolsk som nødvendig for ham. Følger vi Santner er han allerede «u-død». Han er selv blitt en av de pukkelryggede, og i den ufrivillige erindringen av livet står kun smerten igjen som varig.

Fortellingen om Paul Bereyter, fortellerens lærer fra barndommen, bærer lignende trekk. Også her dreier det seg om et selvmord, og om fortidens tvang over nåtiden. Bereyter er dog allerede ved fortellingens start ute av verden, og vi følger dermed fortellerens forsøk på å bli kjent med lærerens liv. Lik Selwyns blir også Bereyters legeme påvirket og endret: Som kvartjødisk er han i krigstiden tvunget til å se familie og venner gå til grunne, mens han selv blir kalt inn og tjener seks år i det tyske militæret. På et bilde ser fortelleren ham avbildet «als ein zum Erschrecken magerer, fast auf dem Punkt der körperlichen Verflüchtigung sich

¹²⁴ «... jeg har aldri kommet meg til å selge noe, except perhaps, at one point, my soul.» (U: 25)

¹²⁵ «Merkelig nok virket både Edward og dr. Selwyn rett og slett ungdommelige på bildene de viste oss, selv om de på tidspunktet for reisen, som den gang lå nøyaktig ti år tilbake i tiden, allerede hadde vært langt opp i sekstiårene.» (U:22)

¹²⁶ «En mørk revne løp over lerretet.» (U: 22)

¹²⁷ «... den såkalt virkelige verden.» (U: 26)

befindender Mensch» (A: 73)¹²⁸, en beskrivelse som på samme tid speiler kroppene til ofrene i konsentrasjonsleirene og den forkvaklede tilstanden pukkelryggene ofte befinner seg i. Tiden som kategori blir for Bereyter oppløst under krigen, under et bilde fra tjenestetiden i et fotoalbum han har notert: «zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo?» (A: 83)¹²⁹, alt mens tid og rom oppløses i abstrakt monotoni. Etter krigsslutt vender han tilbake til hjembygda, der han tar opp lærerarbeidet, men lever fra da av i et sjelelig eksil, fylt av et uformulerbart hat mot bygdas befolkning.

Mot slutten av fortellingen får vi vite at Bereyter i de siste årene av sitt liv aktivt begynte å lese en rekke forfattere «die sich das Leben genommen hatten oder nahe daran waren, es zu tun»: «Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler und Zweig» (A: 86).¹³⁰ Denne passasjen, den eneste i Sebalds litterære verk der Benjamin nevnes ved navn, understreker to ting: Først Bereyters valgslektskap, de eksilerte; deretter, som en avledningsmanøver fra Sebalds side, hans bruk av Benjamin. Etter denne avsløringen forteller Bereyters fortrolige, Lucy Landau, om et siste besøk i hans leilighet i Tyskland. Denne sier mye om Bereyters indre tilstand, og i hvilke forbindelser han står: «Die Wohnung Pauls war kalt und verstaubt und voller Vergangenheit» (A: 89).¹³¹ Leiligheten, en bolig han har tatt avstand fra og kun sporadisk besøkt, er *dekket av støv og full av fortid*. I dette rommet speiles Bereyters indre, en lagringsplass for avfallet, skitten og historiens urett. I fortellingen dukker det ikke opp noen konkrete pukkelrygger, men dens omkransende motiver, støvet og tidsforstyrrelsen, i tillegg til benevnelsen av Benjamin, setter «Paul Bereyter» i relasjon til det øvrige.

Et redningsprosjekt?

Forekomstene av pukler og krokrygger, støv og hauger markerer et gjennomgående mønster i Sebalds litterære univers. Santner vektlegger det biopolitiske elementet ved Sebalds *cringe*, og forbinder bøyningen med menneskets opplevelse av å være kroppsliggjort. Schmuckers begrep om det anakrone er viktig for å forstå pukkelryggens funksjon som terskelmarkør; det dreier seg om Benjamins «svake messianske kraft», som fortiden har krav på, og som det er opp til den oppmerksomme å inngi. Sebalds messianske tendenser vektlegges også av Preuschoff, som forbinder *das bucklichte Männlein* med et mulig redningsmotiv. Imidlertid er det mer som kan og bør sies om motivkretsen: Hvilken funksjon har den i verket, annet enn å

¹²⁸ «... som et skremmende magert menneske som nesten befinner seg på grensen til kroppslig å forsvinne.» (U: 50)

¹²⁹ «Cirka 2000 km borte i luftlinje – men fra hvor?» (U: 56)

¹³⁰ «... som hadde tatt livet av seg, eller som hadde vært nær på å gjøre det.» (U: 58)

¹³¹ «Pauls leilighet var kald og nedstøvet og full av fortid.» (U: 60)

«markere» noe uforløst eller messiansk? Hvordan innvirker skikkelsene og motivene på fortellingene? Finnes det grunnlag for å etablere et redningsmotiv, messiansk eller ei, i *Die Ausgewanderten*? Som jeg har nevnt tidligere, mener jeg boka står i en særstilling i forfatterskapet: Tankearbeidet som kommer til uttrykk i fortellingene, og i fortellerens metode, framviser høyden av Sebalds forsøk på å inngi forløsning i skrivingen.

Kan man altså snakke om et redningsprosjekt? Eller i det minste et forsøk på å rette opp de krokelede ryggene boka er fylt av? Med dette som inngang vil jeg gjøre motivanalyser av «Ambros Adelwarth» og «Max Ferber», de to lengste fortellingene i boka, for å spore hvordan *das bucklichte Männlein* innvirker på karakterene, og hvordan den bidrar til å lede fortellingene. Sebald benytter seg av motivene på forskjellig vis, og ved å følge bruken, og hvilke implikasjoner den gir, vil vi kunne få et overblikk over motivkretsens funksjoner, og i hvilken grad den synes å innvirke også på *fortellerens* prosjekt. Dette, altså fortellerens arbeid, vil bli tema for en tredje og siste analyse. Det er også her det man kunne kalt Sebalds skjulte messianisme kommer best til syne.

VII. Odyssevs i Jerusalem

- Om «Ambros Adelwarth»

*Here are the young men, the weight on their shoulders,
Here are the young men, but where have they been?
We knocked on the doors of Hell's darker chamber,
Pushed to the limit, we dragged ourselves in.*
- Joy Division, "Decades"

Det sentrale motivet i *Die Ausgewanderten* er, som tittelen tilsier, utvandringen. I «Ambros Adelwarth», den tredje fortellingen i boka, kan man forstå både utvandringen og i videre forstand *reisen* som omdreiningspunkter for livene det fortelles om. Fortellingen kretser rundt fortellerens grandonkel, en halvglemt skikkelse blant familiens utvandrede som han forsøker å finne ut mer om.¹³² Gjennom samtaler med andre utvandrede familiemedlemmer avdekkes fragmenter av Ambros Adelwarths livsløp – fra hans lærlingår som hotellansatt i Sveits og England, via reiser til Konstantinopel og Jerusalem, til hans endelikt på psykiatrisk klinikk i USA. Reisen i Midtøsten står som et avgjørende moment i Ambros' liv, men ingen av de som kjente ham vet noe om hva den innebar. Når fortelleren til sist får innblikk i denne, kommer det til syne hvordan reisen preges av *das bucklichte Männlein*, som dukker opp flere steder i Ambros' dagboksnotater. Det skapes en forbindelse mellom grandonkelen og pukkelfigurene som knytter an til spørsmål om eksil og forløsning. Denne forbindelsen vil jeg analysere i det følgende.

Ambros Adelwarth (1886–1953)

Lik de andre fortellingene i *Die Ausgewanderten* består også «Ambros Adelwarth» av fortellerens gjengivelser av samtaler og dokumentasjon han har fått i hende: Fortelleren gjengir en rekke reiser til USA, dessuten drømmer, erindringer, dagboksnotater og refleksjoner. Ved fortellingens begynnelse får vi vite at han knapt nok har noen egen erindring av grandonkelen, annet enn ett eneste minne: Under en familiesamling i 1951, da 'amerikanerne', altså slektas utvandrede, kom på besøk, husker fortelleren hvordan Ambros, som på dette tidspunktet var den eldste gjenlevende av disse, holdt en kort tale. Av denne husker han kun hvordan grandonkelen talte «nach der Schrift»¹³³, og at han brukte ord som fortelleren «allenfalls ahnen konnte, was sie bedeuteten» (A: 98).¹³⁴ Etter dette forsvinner

¹³² I et intervju fra 1997 forteller Sebald i detalj bakgrunnen for historien om Ambros Adelwarth. Motivasjonen og større deler av fortellingen er, skal vi tro forfatteren, fakta. Skrivningens opphav er et fotografi av grandonkelen i arabisk folkedrakt; dette er avbildet i boka på side 137 (89 i den norske utgaven). Se James Wood, «An interview with W. G. Sebald», *Brick Magazine*, 1997/2017.

¹³³ «... som om han leste opp fra en bok [...]» (U: 66)

¹³⁴ «... i beste fall kunne ane hva betydde.» (U: 66)

Ambros ut av fortellerens synsfelt, og vi får kun vite at han dør to år senere, under omstendigheter det ties om.

Når fortelleren så, i 1981, får et fotoalbum fra sin mor med bilder av familie og slekt fra Weimar-tiden, drar han til Amerika for å finne ut mer om sine slektingers liv. Hos morens søsken, Kasimir og Fini, lærer han bakgrunnen for deres utvandring, hvordan den første tiden i USA var, og i hvilken grad tidene har endret seg. De forteller dessuten mye om Ambros, som ved deres ankomst hjalp dem med å finne arbeid og husly. Fini, som det fortelles at ble svært nær onkelen mot slutten av hans liv, fyller inn en del av de biografiske detaljene fortelleren mangler. Hun forteller at Ambros ble født i bygda Gopprechts utenfor Kempten i 1886, og vokste opp i en stor søskenflokk der alle måtte jobbe fra barnsben av. På starten av 1900-tallet fikk han hyre på et hotell i Sveits, og gradvis utmerket han seg som servicearbeider i en rekke etablissementer. Han utvandret altså i ung alder, og levde resten av livet på avstand fra Tyskland. Etter hvert emigrerte Ambros til USA, der han fikk en stilling i New York som butler og personlig assistent for den velstående jødiske familien Solomon, med særlig ansvar for sønnen Cosmo, som etter beskrivelsene å dømme slet med en udefinert psykisk sykdom. Både Fini og Kasimir antyder at de to innleder et forhold: Sistnevnte bemerker at «[e]r ist natürlich, wie jeder leicht sehen konnte, von der anderen Partei gewesen» (A: 129).^{135,136} Ambros og Cosmo dro i årene før krigsutbruddet over Atlanterhavet, til feriebyen Deauville, til kasinoer og hellige steder; en av reisene bar dem via Venezia over Hellas til Midtøsten, hvor de besøkte Konstantinopel og Jerusalem. Denne reisen vet imidlertid verken Fini eller Kasimir noe om, «weil der Adelwarth-Onkel auf diesbezügliche Fragen nie eingegangen ist» (A: 137).¹³⁷ Fini er dog i besittelse av Ambros' reisedagbok, men denne har hun ikke klart å tyde.

Med krigsutbruddet i 1914 begynte tilværelsen å rakne for Ambros. Det påvirket Solomon-familien betraktelig, spesielt Cosmo, som fikk et sammenbrudd og ble sterkt utilregnelig. I løpet av mellomkrigstiden splintret familien opp: Cosmo døde på den psykiatriske anstalten Samaria i Ithaca utenfor New York, men Ambros fortsatte å jobbe for familien. Innen andre verdenskrig var over var de fleste Solomonene døde, og Ambros satt igjen som husholder i en villa så å si tom for mennesker. Villaen solgtes, og han flyttet til et mindre hus han arvet av arbeidsgiveren, hvor han levde et nøkternt liv for seg selv. På dette

¹³⁵ «Han var naturligvis, som alle kan se, av et annet slag [...]» (U: 84)

¹³⁶ Ambros' seksualitet går inn i et større forskningsfelt i Sebald-resepsjonen, nemlig queer-perspektivet. Santner kommer inn på det i *On creaturely life*, men det finnes større studier om samme tema, eksempelvis Helen Finchs *Sebald's Bachelors. Queer resistance and the unconforming life*. (2013)

¹³⁷ «... for onkel Adelwarth gikk aldri inn på spørsmål i tilknytning til den.» (U: 89)

tidspunktet begynte Fini å komme nærmere ham, og han fortalte henne bruddstykker fra livet sitt. Samtidig begynte han imidlertid å vise tegn på fysisk og psykisk utmattelse; han ble langsommere, stillere, tungt deprimert. Etter en tid sjekket han frivillig inn på Samaria, der han undergikk elektroshokkterapi og til sist ble funnet død.

Når fortelleren reiser fra Fini har han mottatt Ambros' dagbok fra Midtøsten-reisen i 1913. Etter å ha avkodet denne i 1984 ser han seg nødt til selv å reise til Ithaca. På leting etter Samaria møter han en krokrygget portier som forteller at anstalten er nedlagt, men at den siste bestyreren, dr. Abramsky, fortsatt lever. Denne forteller om Ambros' tid på anstalten, som sammenfalt med hans egen oppstart. I motsetning til mange andre innlagte, var Ambros frivillig til stede, og møtte elektroshokkterapien – som på dette tidspunktet førtes etter et slags blokkprinsipp, der en lang rekke sjokk utføres over kort tid – med nøktern ro. Til slutt ble det hans ende: Terapien sved ham i stykker, og han døde en morgen etter en særlig intensiv behandlingstime, etter at sjefpsykiater Fahstock erklærte sin optimisme angående pasientens helbred.

Fortelleren drar deretter til feriebyen Deauville, men skuffes gjennomgående av hva han oppdager: Byen har forfalt, og står snarere igjen som en ruin av en forgangen tid enn som et levende feriested. Deauville blir kulisse for en lang drømmeberetning, der fortelleren følger Ambros og Cosmo gjennom byens liv rundt 1913. Til sist presenteres innholdet i Ambros' dagbok fra Midtøsten-reisen. Dagboka, som legges fram av fortelleren uten mer enn marginale kommentarer, avdekker hva som gikk for seg under reisen gjennom Konstantinopel og Jerusalem, inklusive en rekke møter med *Männlein*-aktige skikkelser. Etter fortellerens mange forsøk på å avdekke sin grandonkels liv, blir det først med en nærmest ukommentert framstilling av Ambros' egne refleksjoner at leseren får innblikk i hva som drev ham. Fortellingen ender med et notat fra dagboka om hukommelsens og erindringens problem; det er altså Ambros selv som får det siste ordet.

Til Konstantinopel

Det er ved å gå inn i Ambros' dagbok at vi best kan spore *das bucklichte Männlein*-motivet, men for å komme til disse er det nyttig å først ta for seg den diskontinuerlige tidsforståelsen som, slik jeg vil vise, dominerer reisen. Dagboka gir et innblikk i forfatterens sinnsstemning fortløpende mens han beveger seg østover. Etter besøket i Deuville bærer det mot Konstantinopel for Cosmo og Ambros. Når skipet de reiser med stanser grunnet motorproblemer, går de i land i påvente av reparasjoner. Ambros noterer: «Einen Tag lang

außer der Zeit» (A: 189).¹³⁸ I utgangspunktet en lite bemerkelsesverdig påstand, men denne observasjonen blir et ledemotiv for reisen. Jo lengre østover det bærer, desto mer later Ambros til å påvirkes av en opplevd diskrepans mellom tid og rom. Når de ankommer Konstantinopel har de store problemer med å orientere seg, den ukjente byen framstår som en labyrint:

Eine Straße mit palastartigen Gebäuden endet in einer Schlucht. Du besuchst ein Theater und gelangst durch eine Türe im Vorraum hinaus in ein Wäldchen; ein anderes Mal biegst du in eine dustere, immer enger werdende Gasse, glaubst dich bereits gefangen, machst einen letzten Verzweiflungsschritt um eine Ecke und überblickst unvermittelt vor einer Art Kanzel das ausgedehnteste Panorama. Du steigst ewig einen kahlen Hügel hinan und findest dich wieder in einem beschatteten Tal, trittst in ein Haustor und stehst auf der Straße, läßt dich im Basar etwas treiben und bist plötzlich von Grabsteinen umgeben. Denn wie der Tod selber, so sind die Friedhöfe von Konstantinopel mitten im Leben. (A: 192)¹³⁹

I denne passasjen merker man en ulmende paranoia hos Ambros i møte med et landskap som ikke gir mening, og som tilsynelatende unndrar seg både fysikk og logikk. Det er inne og ute, oppe og nede, øst og vest på samme tid, hvert skritt tilsynelatende en port over i et annet sted.¹⁴⁰ Byen framstår som en labyrint, eller en anakron malstrøm: Tid og rom er ikke lenger adskilt, men sammenfiltret. Samtidig med dette pandemoniske utbruddet finnes imidlertid også en annen verden: Den førmoderne. Ambros gripes av at det ikke finnes nevneverdige transportmidler, knapt nok vogner, og noterer:

Es wundert mich, daß man kaum einen Wagen sieht oder sonst ein Gefährt. Alles ist zu Fuß unterwegs, höchstens mit einem Lasttier. Als wäre das Rad noch nicht erfunden. *Oder sind wir nicht mehr in der Zeit? Was bedeutet der 24. September??* (A: 193–194, min kurs.)¹⁴¹

Ja, hva betyr 24. september? Misforholdet mellom Ambros' egen forståelse av virkeligheten, rotfestet i den amerikanske hverdagen, og hva Konstantinopel framviser, utløser en temporal krise: Tiden som objektiv kategori oppløses. Omformuleringen av den tidligere stadfestelsen (*Einen Tag lang außer der Zeit*) til herværende spørsmål (*Oder sind wir nicht mehr in der Zeit?*) røper en økende usikkerhet rundt tidens vesen. Det spatiale Konstantinopel, som ikke støtter opp om Ambros' tids-romforståelse, kan sies å markere en anakroniterskel han trår over. Men hva ligger til grunns for forstyrrelsen? Dette blir kanskje tydeligere ved to

¹³⁸ «En hel dag utenfor tiden.» (U: 119)

¹³⁹ «En gate med palassaktige bygninger ender i en kløft. Du går for å se et teater og kommer gjennom en dør i forrommet ut i en liten skog; en annen gang svinger du inn i et dystert, stadig trangere smug, tror at du er fanget alt, tar et siste fortvilelsens skritt rundt et hjørne og ser direkte ut over det mest vidstrakte panorama fra en slags prekestol. I en evighet går du oppover en naken bakkekam og befinner deg igjen i en skyggefull dal, går inn en ytterdør og står på gaten, lar deg drive omkring i basaren og er plutselig omgitt av gravsteiner. For som døden selv er gravplassene i Konstantinopel midt i livet.» (U: 121)

¹⁴⁰ Ambros' notater minner for så vidt om Benjamins essay «Erfahrung und Armut», der han beskriver det sterke sjokket overgangen fra landsbygda til krigens mekaniserte virkelighet må ha påført de som deltok. Kanskje spiller nettopp dette også inn i Ambros' forstyrrelser: Han vokste jo selv opp i en liten landsby, og ender opp som jetsetter i USA. Konstantinopel står et sted på terskelen: Metropol og forhistorisk på samme tid.

¹⁴¹ «Det undrer meg at man nesten ikke ser en vogn eller et kjøretøy ellers. Alle går til fots, i høyden med et lastedyr. Som om hjulet ennå ikke var funnet opp. *Eller er vi ikke lenger i tiden? Hva betyr den 24. september??*» (U: 124, min kurs.)

bemerkninger som faller rett etter det forvirrede utbruddet. Ambros skriver om bakgården til huset de bor i, og gjør oss oppmerksom på pukkelryggens tilstedeværelse:

Die Zimmer, kaum ausstaffiert, wirken verlassen und leer. Cosmo behauptet, *wir hätten ein Geisterhaus gemietet*. Eine hölzerne Stiege führt auf die von einem Weinstock überlaubte Dachterrasse hinauf. *Nebenan auf der Galerie des Minarets erscheint ein zwergenhafter Muezzin*. Er ist so nah, daß wir seine Gesichtszüge erkennen können. Vor dem Ausrufen des Gebets grüßt er zu uns herüber. (A: 196, mine kurs.)¹⁴²

To ting står på spill i sitatet: Huset og muezzinen. Cosmo bemerker at det er et 'åndehus'. Som vist leser Schmucker *das bucklichte Männlein* som en skikkelse som forbindes med det 'spøkelsesaktige' i Sebalds verk, og som gjerne viser seg på områder der tid og rom oppløses. Når den dverg vokste så dukker opp, forsterker det inntrykket av at huset kan forstås som en sone merket av en temporal forstyrrelse. Muezzinen er vennlig mot de reisende, men man kan likevel spørre om ikke dens tilstedeværelse i Konstantinopel henviser til den temporale forvrengningen som Ambros reagerer på. Minst like interessant er imidlertid dens framtoning: Som det framkommer er en muezzin den som innkaller til bønn fra minareten. I denne sekvensen er *Männlein*-skikkelsen med andre ord en som retter oppmerksomhet *mot bønnen*, og denne er – om vi tenker med Benjamin – en bønn *om oppmerksomhet*. Muezzinen er altså et klart bilde på de krympede skikkelsenes teologiske sider, deres affinitet med muligheten for forløsning. Den doble funksjonen, som markør for det forvrengte og for bønne, kan leses som et varsel: Muezzinens opptreden markerer den siste etappen av reisen før Ambros og Cosmo drar til Jerusalem – at noe er i urede er altså på forhånd gitt.

I Jerusalem

Etter oppholdet i Konstantinopel bærer reisen videre mot Jerusalem. Inntrykkene av det hellige land er heller nedslående: «Verdunkelung des Himmels. Große Staubwolken rollen durch die Luft. Grauenvolle Verlassenheit und Leere» (A: 202).¹⁴³ De store støvskyene, ørkenens og ødemarkens gestalt, dominerer landskapet. Innen de reisende ankommer hotellet sitt, er de «völlig verstaubten» (A: 202).¹⁴⁴ Hotellrommet markerer nok et tidsforstyrrende moment for Ambros, som noterer: «Die Einrichtung der Zimmer ist äußerst absonderlich. Man weiß nicht, in welcher Zeit oder Weltgegend man sich befindet» (A: 202).¹⁴⁵ Notatet blir

¹⁴² «Rommene, nesten uten innredning, virker forlatt og tomme. Cosmo hevder at vi har leid et spøkelseshus. En smal tretrapp fører opp til takterrassen som er overvokst av en løvkledd vinstokk. På minaretens galleri ved siden av dukker en dvergaktig muezzin opp. Han er så nær at vi kan se ansiktstrekkene hans. Før han roper ut bønne, hilser han over til oss.» (U: 124, mine kurs.)

¹⁴³ «Himmelen formørket. Store støvskyer ruller gjennom luften. Redselsfull forlatthet og tomhet.» (U: 128)

¹⁴⁴ «... fullstendig nedstøvede [...]» (U: 128)

¹⁴⁵ «Innredningen i rommene er ytterst besynderlig. Man vet ikke i hvilken tid eller i hvilket verdenshjørne man befinner seg.» (U: 129)

en videreføring av det tidligere spørsmålet om tiden. Jo lenger østover de reiser, mot sivilisasjonens opphav, desto sterkere blir inntrykket av utidighet.

Den forvrengte tiden blir synlig i byens kjerne. Der Konstantinopel var forvirrende, er Jerusalem forskrekkende. Byen framstår som en kaotisk malstrøm, et opphavssted som er fetisjert og gjennomkommersialisert, dessuten dekket av støv. «Knöcheltief mancherorts der pudrige Kalkstaub. Die wenigen Pflanzen nach der seit Mai andauernden Dürre von diesem Steinmehl überzogen wie von einer bösen Krankheit» (A: 203).¹⁴⁶ Støvet dekker det organiske livet i Jerusalem lik en sykdom, det er et tidløst, sedimenterende forfall. Opphopingsmotivet, og også Ambros' paranoide nedtegnelser, når sitt klimaks i beskrivelsen av mengden gudshus og internasjonale institusjoner som dekker byens sentrum:

Nach Norden zu liegen die russische Kathedrale, das russische Männer- und Frauenhospiz, das französische Hospital de St. Louis, das jüdische Blindenheim, die Kirche und das Hospiz des hl. Augustinus, die deutsche Schule, das deutsche Waisenhaus, das deutsche Taubenstummensyl, the School of the London Mission to the Jews, die Abessinische Kirche, the Anglican Church, College and Bishop's House, das Dominikanerkloster, das Seminar und die Kirche St. Stephan, das Rothschildische Institut für Mädchen [...] (A: 204)¹⁴⁷

Slik fortsetter det over halvannen side med tekst. Jerusalem er gjennomboret av gudshus, utdanningsinstitusjoner og pleiehjem av forskjellige sorter, nasjonaliteter og målsettinger, men de er, grunnet byens status i de monoteistiske religionenes historie, alle plassert på *samme sted*. Den enorme opphopningen, som Ambros noterer ned nesten delirisk, bryter med alle forestillinger om et 'hellig land'; snarere er Jerusalem et imperialistisk og kapitalistisk helvete, en ansamling institusjoner som alle gjør krav på en tro de ikke lenger har kontakt med. Religionen selv forvirrer på rot, dens gjenskinn er gjort til en turistattraksjon. Og det er nettopp her *das bucklichte Männlein* gjør sin opptreden. Til sist i den store oppramsingen av alle Jerusalems imperialistiske utvekster kommer

... die aschkenasischen und sephardischen Synagogen und die Grabeskirche, unter deren Portal ein verwachsenes Männlein mit einer mordsmäßigen Nase sich uns antrug als Führer durch das Gewirr der ineinandergebauten Quer- und Seitenschiffe, Kapellen, Schreine und Altäre. (A: 205)¹⁴⁸

¹⁴⁶ «Det pudderaktige kalkstøvet mange steder ankeldypt. De få plantene etter tørken, som har vart fra mai, er overtrukket av dette steinmelet som av en stygg sykdom.» (U: 129)

¹⁴⁷ «I nord ligger den russiske katedralen, det russiske manns- og kvinnehospitet, den hellige Augustins kirke og hospits, den tyske skolen, det tyske barnehjemmet, det tyske asylet for dövstumme, The School of the London Mission to the Jews, Den abessinske kirken, The Anglican Church, College and Bishop's House, dominikanerklosteret, St. Stefans seminar og kirke, Rothschilds pikeinstitut [...]» (U: 129)

¹⁴⁸ «... de askenasiske og sefardiske synagogene og Gravkirken, hvor det stod en pukkelrygget mannsling med en morderisk nese under portalen og tilbød seg å være veiviser for oss gjennom virvaret av tverr- og sideskip, kapeller, relikvieskrin og altere som var bygd inn i hverandre.» (U: 130–131) [Her må det innvendes at oversetter Geir Pollen har tillagt mannslingen en pukkelrygg. På tysk står det «verwachsenes», altså «tilgrodd». ET.]

Om man virkelig skal lese *das bucklichte Männlein* som et uttrykk for lidelse og urettmessighet, som markør av noe uforløst og gjenhengende, så er det denne opptredenen som i størst grad fyller kravet. Som guide i Jerusalems gravkirke, bygget på det angivelige Golgata, der Jesu' korsfestelse fant sted, er mannslingen Ambros' veileder gjennom den vestlige teologiens ufullendte potensial og bilde på hva som ble av den. Den kan leses som en pervertert inversjon av den vennlige muezzinen i Konstantinopel. Teologien er ikke lenger til stede; snarere finnes turisme og historiefetisjisme. Alle nasjonene ønsker en del av frelseskaken. Alle ønsker å selge den. Som i andre tilfeller hos Sebald kan mannslingen leses som en dørpost, denne gangen inn til den moderne verdens helvete, dens vandel av fortidens lovnad. Om det noensinne fantes en bønn her om å bevares, er den forblitt ubesvart, eller snarere: Destillert og solgt. Mannslingens fysiognomi forteller sitt: «Er hatte eines meines Erachtens weit ins letzte Jahrhundert zurückdatierenden grellgelben Gehrock am Leib, und seine krummen Beine steckten in einer mit himmelblauen Streifen besetzten einstmaligen Dragonerhose» (A: 205).¹⁴⁹ Han er kledd i et sammensurium av utgatte klær, av filler og avfall. De markerer et utidsmessig vesen; han er et produkt av det moderne Jerusalem, og av dets historiske avskrapninger. Han forbindes også med de andre sebaldske pukkelryggene i egenskap av sitt merkverdige språk:

Mit winzigen Schritten tanzte er, halb stets uns zugewandt, vor uns voraus und redete in einem fort in einer von ihm wahrscheinlich für Deutsch oder Englisch gehaltenen, in Wirklichkeit aber von ihm selber erfundenen und mir jedenfalls gänzlich unverständlichen Sprache. (A: 205)¹⁵⁰

Mannslingen i Jerusalem står halvveis mellom betrakter og grav. Men det er talen som er interessant: Språket er fordreid til det meningsløse. Lik Jerusalem selv er mannslingens tale et historieløst virvar av lyder og stavelser, det er en fordreining og en perversjon av den menneskelige evnen til å kommunisere. Det kan minne om pukkelryggens bønn, som lyder som «das Summen des Gasstrumpfs»¹⁵¹, eller om Odradeks latter, «das Rascheln in gefallen Blättern»¹⁵²: I begge tilfeller er det snakk om en distanse fra det virkelige og meningsgivende.

I Ambros' Jerusalem kan det virke som om enhver mulighet for meningsfylt verbalisering eller formulering er oppløst. I notatene veksler han mellom tysk, engelsk og

¹⁴⁹ «På overkroppen hadde han en grellgul bonjour som etter min mening daterte seg til langt tilbake i det forrige århundret, og de krumme beina hans var stukket ned i noe som en gang hadde vært en dragonbukse med himmelblå striper.» (U: 131)

¹⁵⁰ «Med bittesmå skritt danset han foran oss, hele tiden halvt vendt mot oss, og snakket i ett sett på et språk som han selv sannsynligvis holdt for å være tysk eller engelsk, men som i virkeligheten var oppfunnet av ham selv, og som i alle fall var komplett ubegripelig for meg.» (U: 131)

¹⁵¹ «... summingen fra glødelampen [...]» (BK: 157)

¹⁵² «... raslingen i falne blader.» (SU: 328)

fransk, et sammensurium av språk og identiteter. Mannslingen, støvet og den gjentatte tidsforvridningen som definerer Ambros' erfaring peker mot en overordnet forstyrrelse, både i områdene fortellingen skjer i og med dens hovedkarakter. Sebalds plassering av den kortvokste muezzinen og av mannsling-guiden fungerer begge som snublesteiner: De markerer en gradvis forøvelse, en større og større urett i omlandets historie.

En haug av skitt

De benjaminiske motivene når et høydepunkt i Jerusalem-sekvensen. Følelsen av temporal forvrengning er overveldende. Ikke minst kan den lange rekken gudshus, og den tilgodde mannslingen som leder Ambros og Cosmo gjennom Gravkirken, forstås som utfyllende markører: De befinner seg i en kriseartet nåtid. Det er nødvendig å ha med seg Jerusalems historiske betydning. Her har jødedommen sitt sentrum, kristendommen likeså; byen har også i lengre perioder vært under muslimsk styre. På paradoksalt vis blir Jerusalem symbol for to motstridende impulser: På den ene siden en frelsesdiskurs, den monoteistiske religionens lovnad om forløsning; på den andre siden en voldsspiral som ikke har kjent noen ende (og som per dags dato er like presserende som den alltid har vært). Gjennomstrømmingen av kulturer, tro og lidelse merker byen. Posisjonen som knutepunkt blir synlig i Ambros' oppramsing av institusjoner, og den tilføyes en videre dimensjon i de neste setningene: «Gleich, in welche Richtung wir gingen, immer wieder führten die Wege an den Rand einer der vielen die Stadt durchziehenden und gegen die Täler steil abfallenden Schluchten» (A: 205–206).¹⁵³ Jerusalem ligger bokstavelig talt *på en haug*. Byens topografi som allegori: Den kan leses som et bilde av framskrittets gang, dens brutte løfter, en oppsamling – analogt til en pukkel – av det historiske avfallet den er bygget på. Omlandet vitner om dette:

Die Schluchten sind heute größtenteils angefüllt mit dem Abraum eines Millenniums, und überall läuft offen der Odel in sie hinein. Ungenießbar geworden ist infolgedessen das Wasser zahlreicher Brunnen. Die dereinstigen Teiche von Siloam sind nur mehr faule Tümpel und Senkgruben, aus deren Morast das Miasma aufsteigt, die Ursache wahrscheinlich der beinahe jeden Sommer hier ausbrechenden Epidemien. (A: 206)¹⁵⁴

Det tidligere fruktbare omlandet er, skriver Ambros, forødet: Et årtusen med avfall har forgiftet Jerusalem. Pilgrimsferden ender i mørkets hjerte, den hellige byen viser kun de dypeste avgrunnene i historien: Død og imperialisme om hverandre, produkt av framskrittet

¹⁵³ «Uansett i hvilken retning vi gikk, så første veiene hele tiden til kanten av en av de mange kløftene som skjærer gjennom byen og faller bratt ned mot dalene.» (U: 131–132)

¹⁵⁴ «I dag er kløftene for det meste fylt med avfallet fra et millennium, og overalt renner åpen kloakk ut i dem. Som en følge av dette er vannet i tallrike brønner blitt udrikkelig. De tidligere dammene i Siloam er nå bare råtne pøler og avløpsgroper der dunsten stiger opp fra gjørmene på bunnen og sannsynligvis forårsaker de epidemiene som bryter ut her nesten hver sommer.» (U: 132)

og globaliseringer. Det er vanskelig ikke å tenke på den berømte niende tesen i «Über den Begriff der Geschichte», der Benjamin beskriver «historiens engel»:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. (GS I-2: 697)¹⁵⁵

I denne ekfrasen beskriver Benjamin et alternativt blikk på historien: Fortiden, som framstilles som en «kjede av begivenheter», består for engelen av en eneste katastrofe. Bildet er nådeløst: Framskrittet viser sitt janusansikt. Myten om den kontinuerlige, sammenkjedede enheten av begivenheter i fremadskridende bevegelse avslører sitt eget indre: En ruinhaug som uavlatelig vokser, bestående av alt det som ikke kan passe inn i en kronologisk og homogen framstilling av historie. Sebalds Jerusalem kan leses som en materialisering av denne ruinhaugen; i grøftene ligger det forspilte potensialet i en frelseshistorie som ikke ble innfridd. Jo nærmere Ambros og Cosmo kommer sivilisasjonens kjerne, desto grimmere blir utsiktene. De utvandrede hovedstad står igjen som selve sinnbildet på eksilet: En fullstendig ruin. I byens hjerte står *das bucklichte Männlein*, fangen av det forvrengte liv.

40 dager og netter i ørkenen

Det finnes i Ambros' dagbok et siste tilfelle av pukkelrygger, som, lik Benjamins *Männlein* i *Berliner Kindheit*, «oppsummerer» fortellingen. Etter at Ambros og Cosmo har forlatt Jerusalem, legger de ferden mot Dødehavet. 4. desember noterer Ambros at han har en merkverdig drøm: En blind veiviser leder dem gjennom Jordandalen og til landsbyen er-Riha, angivelig et sted i nærheten av det gamle Jeriko: «Beim Näherkommen erweist sich er-Riha als ein von Sand und Staub umwehtes, drekkiges Dorf» (A: 209).¹⁵⁶ Slik motivenes logikk tilsier, innvarsler støvet hva som skal komme:

Die ganze Einwohnerschaft hat sich am Ortsrand, im Schatten einer zerfallenen Zuckermühle versammelt. Man hat den Eindruck, daß sie ausschließlich aus Bettlern und Wegelagerern besteht. Auffallend viele sind von der Gicht gestaucht, bucklig und bresthaft. Andere wieder haben den Aussatz oder riesige Kröpfe. (A: 209–210)¹⁵⁷

¹⁵⁵ «Det finnes et maleri av Paul Klee som heter *Angelus Novus*. Det viser en engel som synes å være i ferd med å fjerne seg fra noe, som den stirrer på. Øynene er oppsperrde, munnen åpen og vingene utspent. Slik må historiens engel se ut. Den har vendt sitt åsyn mot fortiden. Der *vi* ser en rekke hendelser, ser *den* én eneste katastrofe som uopphørlig slynger ruin på ruin for dens føtter.» (SU: 99)

¹⁵⁶ «Da vi kommer nærmere, viser er-Riha seg å være en skitten landsby som sand og støv blåser omkring.» (U: 133)

¹⁵⁷ «Alle innbyggerne har samlet seg i utkanten av stedet, i skyggen av en forfallen sukkermølle. Vi har inntrykk av at de utelukkende består av tiggere og landeveisrøvere. Påfallende mange er krumbøyde, pukkelryggete og skrøpelige av gikt. Andre igjen er spedalske eller har digre struma.» (U: 133)

er-Riha viser seg å være en koloni av pukkelrygger, lute, giktbefengte, spedalske; deformerte skikkelser i alle former og fasonger. Så endrer bildet seg: «Jetzt sehe ich, es sind lauter Leute aus Gopprechts [...] Von bösen Blicken verfolgt, reiten wir vorbei» (A: 210).¹⁵⁸ Kanskje må dette best forstås som en intim avsløring: *Alle er fra Gopprechts*. Ambros' hjemsted, som han som ung forlot og aldri kom tilbake til, viser seg å hjemseke ham i drømmene, i form av *pukkelrygger*. Oppholdet i Jerusalem og dets forskrekkende opplevelser forbindes med hans egen oppvekst og med utvandringen; slik frelsen har forlatt Jerusalem, har Ambros selv forlatt sine røtter, og aldri vendt tilbake. På et tidligere tidspunkt noterer han: «Einen furchtbaren Herzschlag lang glaube ich mich in der Schweiz oder wieder daheim...»¹⁵⁹ (A: 193), og det blir tydelig at relasjonen til egen fortid er betent. Kan vi si at de «onde blikkene» i drømmen korresponderer med blikkene Benjamin ser i drømmen i *Berliner Kindheit*, altså blikket fra *das bucklichte Männlein*? Den paradoksale relasjonen mellom nærhet og avstand til egen fortid later til å skape et spenn i Ambros, en halvbevisst byrde som forsøkes undertrykt. Og i glemselen vokser den, inntil den, slik som her, kommer tilbake i glimt. Ambros' respons er å flykte.

Altså er vi på eksilets grunn. Ambros er jo en utvandret, og drømmen avslører at det tærer på ham. I den forbindelse kan det være nyttig å trekke inn begrepet *Heimat*. I tysk selvforståelse står dette meget sterkt. Det er vanskelig å oversette: Ikke kun å forstå som «hjem» eller «moderland», men som en slags åndelig hjemstavn. Ikke minst er det umulig å forstå *Heimat* uten dets motsetning, eksilet. Som Gisela Ecker påpeker i artikkelen «'Heimat' oder Die Grenzen der Bastelei» (2006): «Versucht man, W. G. Sebalds Begriff von 'Heimat' zu umreißen, wird man von den Texten fast ausnahmslos zum Begriff des Exils geführt» (2006: 77).¹⁶⁰ Eksilet er paradigmat *Die Ausgewanderten* skrives ut fra. Ambros' liv er preget av reiser, fra den første tiden i Sveits til hans utvandring til USA, og deretter de lange reisene i Europa og Midtøsten med Cosmo, før han endelig drar til Ithaca og legger seg inn på Samaria.¹⁶¹ Felles for flere av disse reisene er at de tilsynelatende er foretatt av samme motivasjon, og likeens ender på samme vis: I begynnelsen et håp om forløsning, og med skuffelse og oppløsning som resultat. Drømmen antyder at *das bucklichte Männlein* følger ham på veien.

¹⁵⁸ «Nå ser jeg at det utelukkende er mennesker fra Gopprechts. [...] Forfulgt av onde blikk rir vi forbi.» (U: 133)

¹⁵⁹ «Et fryktelig øyeblikk tror jeg at jeg er i Sveits eller hjemme igjen ...» (U: 121)

¹⁶⁰ «Forsøker man å gi et omriss av W. G. Sebalds begrep om 'Heimat', vil man nesten uten unntak bli ført av tekstene til begrepet eksil.»

¹⁶¹ Som for øvrig er navnet på en av Israels gamle hovedsteder.

Amerika; det lovede land

Skal vi forstå Ambros Adelwarth, kan det være nyttig å bemerke parallellen mellom Jerusalem og USA. Jerusalems historiske betydning kan ikke overvurderes; som nevnt tidligere er byen et av den vestlige verdenshistoriens sentre, med store ringvirkninger for videre religiøse og politiske utviklinger. På mytenes nivå er dessuten byen *de utvandedes hovedstad*. Bibelhistoriene taler sin sak: De utdrevne jødene er alle videre eksilanters forfedre.¹⁶² Eksilet bærer slik i seg en metafysisk, religiøs betoning, det knytter direkte an til frelseshistorien. Når Cosmo og Ambros, jøden og tyskeren, reiser til Jerusalem, kan det ikke tenkes at det er dette som er motivasjonen? Ved ankomst blir imidlertid tidens avgrunn åpenbart for dem: Det lovede land er ikke lenger en hellig valfartsplass, men et moderne sammensurium av kulturer, kapitalisme og avfall; dets sinnbilde er en inngrodd mannsling.

Men det finnes ikke kun ett 'lovet land' i den vestlige verdens historie: Det finnes to. Det andre er USA, landet som påberopte seg å være havnen for de utvandrede og endestasjon for de trengende. Begrepet om den amerikanske drømmen må ha vært enormt forlokkende for store deler av befolkningen i et Europa der moderniseringen gradvis skjøv det manuelle arbeidet ut av markedet, og der fattigdom, sult, sykdom og despoti definerte flertallets hverdag. Ambros' utvandring må forstås innenfor denne rammen: USA, lik Jerusalem, er *håpets hjemstavn*. Så er også lengre passasjer av «Ambros Adelwarth» nettopp utlegninger om USA: Fortelleren røper selv at han som barn næret en sterk beundring for landet, at han studerte kart, lærte seg navn, og ble fortrolig med bildet av de forente nasjoner. Gradvis utvikler han derimot en sterk uvilje i møte med landet:

In der Folge verflüchtigten sich meine amerikanischen Träume allmählich und machten, nachdem die Schwundstufe erreicht worden war, einer bald gegen alles Amerikanische gerichteten Abneigung Platz, die schon im Verlaufe meiner Studienzeit so tief in mir sich festsetzte, daß mir bald nichts absurder erschienen wäre als der Gedanke, ich könnte irgendwann einmal ungezwungenermaßen eine Reise nach Amerika unternehmen. (A: 103)¹⁶³

Årsakene til fortellerens motvilje utdypes ikke. Liksom av refleks blir ideen om Amerika forbundet med noe ubehagelig, uønsket, og, kan man ane, hyklersk. Slik det framkommer i fortellerens bilreise mot Lakehurst, der Fini og Kasimir bor, er USA også snarere et skuffelsens enn et forløsningens land. Ikke minst forekommer det ham øde, fylt av søppel.

¹⁶² Dette motivet, jødernes vandring i ørkenen, er for øvrig blant de som dukker oftest opp i Sebalds verk totalt sett.

¹⁶³ «Etter hvert svant mine amerikanske drømmer gradvis hen og gav, da forsvinningsstadiet var nådd, rom for en motvilje som snart rettet seg mot alt amerikansk, og som allerede i løpet av studietiden var så grunnfestet i meg at nesten ingenting syntes meg mer absurd enn tanken på at jeg en eller annen gang frivillig skulle kunne foreta en reise til Amerika.» (U: 68)

Han kjører forbi et «wahren Riesengebirge aus Müll» (A: 105)^{164,165}, forlatte hytter og hus, og opplevelsen er uvirkelig:

...es kam mir vor, als bewegte ich mich, ferngelenkt mitsamt dem Automobil, in dem ich saß, durch ein überdimensionales Spielzeugland, dessen Ortsnamen von einem unsichtbaren Riesenkind willkürlich unter den Ruinen einer anderen, längst aufgegebenen Welt zusammengesucht und -geklaubt worden waren. (A: 153–154)¹⁶⁶

Det nye lovede landet Amerika er et speilbilde av det gamle lovede landet Jerusalem. Fortelleren opplever altså det hele som fortersket, et leketøysland som, slik han framhever, er reist over ruinene av en annen, langt eldre verden. Ikke kun kan det leses som en kritikk av den kolonialistiske globaliseringen USA er symbol på, men også en kommentar til landets tilblivelse. Landet som sådan er bygget opp av flyktninger, et veldig sammensurium av folkegrupper fra de mest spredte deler av Europa, dessuten urfolk, etterkommere etter slavedriften, etc. USA bærer i seg rester av Europa, og det er disse restene som skjuler seg bak lekelandets fasade. Utvandrerens håp er å få distanse til fortiden. Men kanskje er det en av dets tragedier, at i et land bestående kun av utvandrede vil man *aldri* få et hjem; snarere vil hjemløsheten bli påtrengende og forhistorien enda tydeligere. Og det er nettopp katastrofen i Europa som ødelegger Ambros' tilværelse i USA. Slik reisen til Jerusalem i 1913 ender i angst, forvirring og skuffelse, ender tilværelsen i USA med hans undergang.

Hukommelsens problem

Det er på bakgrunn av Ambros' reiser og skuffelser vi må prøve å forstå hans endelikt. Han later til å være hjemsokt av fortiden. De mange reisene kan leses som prøvelser: Ambros oppsøker Jerusalem og USA, men finner kun forødelse, død, og kapitalinteresser som forråder det opprinnelige håpet. Det er som om han presses til et bristepunkt, inntil han forlater omverdenen og sjekker inn på den psykiatriske anstalten Samaria. At det ligger i Ithaca er bittert ironisk: For Odyssevs er hjemkomsten til Ithaka, etter ti års krigføring og ti videre år med omstreifing, prøvelser og bunnløs sorg, et forløsningens øyeblikk. Når beilerne er drept er han gjenforent med familien, og den episke orden er gjenopprettet. For Ambros framstår derimot Ithaca som en forløsning kun i form av den endelige flukten fra tiden.

Men dette behovet for å flykte, hva funderes det i? Fini forbinder Ambros' undergang med hans usedvanlige hukommelse. Denne ligner et arkiv: Han kan i deres samtaler hente

¹⁶⁴ «... veritabelt kjempefjell av søppel [...]» (U: 69)

¹⁶⁵ Jf. *Nach der Natur*, der søppelfjellet og de dverg vokste settes i umiddelbar relasjon.

¹⁶⁶ «... det var som om jeg beveget meg, fjernstyrt som bilen jeg satt i, gjennom et overdimensjonert leketøysland med stedsnavn som et kjempebarn hadde samlet opp og rasket sammen blant ruinene av en annen verden som var oppgitt for lengst.» (U: 99)

fram det meste og minste fra et liv levd i de fjerneste deler av verden. Likevel er det en hake ved denne evnen:

Da selbst die geringfügigsten der von ihm sehr langsam aus einer offenbar unauslotbaren Tiefe hervorgeholten Reminiszenzen von staunenswerter Genauigkeit waren, gelangte ich beim Zuhören allmählich zu der Überzeugung, daß der Adelwarth-Onkel zwar ein untrügliches Gedächtnis besaß, aber kaum mehr eine mit diesem Gedächtnis ihn verbindende Erinnerungsfähigkeit. (A: 146)¹⁶⁷

Når Ambros i alderdommen langsomt gjenforteller ting fra livet sitt, mener Fini at det er som om det ikke finnes et samsvar mellom hukommelsen, som han henter fortellingene fra, og *erindringen*, som ville bundet ham til hendelsene. Snarere er de to separate størrelser: En mann og en rekke hendelser som på samme tid er del av og fjernet fra ham. Hans hukommelse er en arkivisk oppsamling av hendelser som han kan framkalle, men som ikke lenger står i noen direkte relasjon til hans liv eller erfaringer. Likevel fortsetter Ambros å fortelle. Fini påpeker at «[d]as Erzählen ist darum für ihn eine Qual sowohl als ein Versuch der Selbstbefreiung gewesen, eine Art von Errettung und zugleich ein unbarmherziges Sich-zugrunde-Richten» (A: 146).¹⁶⁸ Hun tolker fortellerhandlingen som et forsøk på å 'reddes' ved å feste til ord hva som har skjedd, man kunne sagt: Som en bekjennelse. Fortellerhandlingen er paradoksal: På samme tid en ødeleggende og reddende handling. Tross den potensielle redningen er det imidlertid ødeleggelsen som later til å vinne. Fini forteller:

Jedenfalls ist der Adelwarth-Onkel, je mehr er erzählte, desto trostloser geworden. In der Nachweihnachtszeit des zweiundfünfziger Jahrs verfiel er dann in eine so abgrundtiefe Depression, daß er, trotz offenbar größtem Bedürfnis, weitererzählen zu können, nichts mehr herausbrachte, keinen Satz, kein Wort, kaum ein Laut. (A: 149)¹⁶⁹

Ambros mister til slutt evnen til å fortelle videre: Jo mer han forteller, desto mer tungsinnnet blir han, inntil talen forstummer. Etter at den dype depresjonen inntreffer, er veien til Samaria kort. Ambros' fortellerarbeid, som Fini hever er et forsøk på å 'reddes', ender altså i en indre selvødeleggelse og i hans opphold på Samaria.

Fini vet ikke mye om dette oppholdet. Etter å ha dekodet reisedagboka drar dermed fortelleren selv til Ithaca, drevet av «der Einsicht [...] daß mein Vorhaben länger nicht hinhausgeschoben werden dürfte» (A: 153).¹⁷⁰ Behovet for å få klarhet i grandonkelens

¹⁶⁷ «Da selv de ubetydeligste av de reminisensene som han svært langsomt hentet opp fra et åpenbart uloddelig dyp, var forbausende nøyaktige, kom jeg etter hvert som jeg hørte på ham til den overbevisningen at onkel Adelwarth riktignok hadde en ufeilbarlig hukommelse, men neppe lenger en erindringsevne som var i samsvar med denne hukommelsen.» (U: 94)

¹⁶⁸ «Å fortelle var således både en plage og et forsøk på selvbefrielse, en slags redning og samtidig en ubarmhjertig selvutsettelse for ham.» (U: 94)

¹⁶⁹ «Onkel Adelwarth ble i alle fall desto mer utrøstelig, jo mer han fortalte. I etterjulstiden -52 sank i sin tur **han** [sic] ned i en så avgrunnsdyp depresjon at han ikke greide å få frem noe mer, ikke en setning, ikke et ord, knapt en lyd, til tross for at han åpenbart hadde et sterkt behov for å kunne fortelle videre.» (U: 96–97)

¹⁷⁰ «... den innsikten at forehavendet mitt ikke kunne utsettes lenger.» (U: 99)

endelikt fører ham mot Samaria, der det kanskje finnes noen spor eller vitner. Ved ankomst i Ithaca sjekker han først inn på et gjestehus for natten. I det nattestille området er det ingen å finne, før en portier endelig viser seg:

Es dauerte eine beträchtliche Zeit, bis aus dem Inneren des offenbar schon schlafenden Hauses ein greiser Portier herbeikam, der so stark vornübergebeugt ging, daß er mit Sicherheit nicht imstand war, von seinem Gegenüber mehr als die Beine oder den Unterleib wahrzunehmen. (A: 156–157)¹⁷¹

Den krokryggede gamlingen kan leses som enda en inkarnasjon av *das bucklichte Männlein*. Gamlingens skikkelse dukker opp flere steder i Sebalds verk, blant annet, som vi har sett, i Piazza Bra-sekvensen i *Schwindel. Gefühle*. Man kan spekulere i om ikke figuren her betrer samme funksjon, altså å markere at vi nærmer oss et område der fortiden i overveiende grad er til stede i nåtiden. Dette blir tydeligere ved fortellerens neste møte med ham:

Als ich das Hotel verließ, um in der Stadt Erkundigungen einzuziehen, traf ich im Vorgarten auf den krummen Portier, der gerade mit einem Kehrbesen in der Hand den Fußweg heraufkam. Mit äußerster Konzentration hörte er sich meine Bitte um Auskunft an und dachte dann, stillschweigend auf den Besen gestützt, bald eine Minute lang nach. Fahnstock, rief er schließlich so laut, als habe er es mit einem Tauben zu tun, Fahnstock died in the fifties. Of a stroke, if I am not mistaken. Und mit wenigen, aus seiner zusammengedrückten Brust rasselnd hervorkommenden Sätzen erklärte er mir noch, daß Fahnstock einen Nachfolger gehabt habe, einen gewissen Dr. Abramsky, der aber seit Ende der sechziger Jahre schon keine Patienten mehr aufnehme. (A: 158–159)¹⁷²

Den krumme portieren gir fortelleren den nødvendige informasjonen for å nærme seg Ambros' skjebne. Skal vi følge lesningen av Benjamins *bucklichte Männlein*, inntar den krokryggede her en oppmerksomhetsskapende funksjon: Han leder fortelleren videre mot avdekkingen av Ambros liv og endelikt. Som de andre *Männlein*-skikkelsene hos Sebald er portieren en langsom, smått eksentrisk figur. Kroppen hans er «sammentrykt», stemmen «raslende»; lik Odradeks latter, «das Rascheln in gefallenen Blättern» (AP: 192)¹⁷³, er den preget av forgjengelighet. Hans redskap, en feiekost, er også verdt å bemerke: Portierens arbeid er å rydde i støv og avfall, han forvalter figurativt talt historiens avfallsprodukter. Det blir her tydelig hvordan de krumbøyde skikkelsene i Sebalds verk kan inneha bestemte funksjoner: Å lede fortelleren til fortellingens omdreiningspunkter, og, lik mannslingen i Jerusalem, å markere anakronien.

¹⁷¹ «Det varte en god stund før en eldgammel portner dukket opp fra det indre av huset som tydeligvis sov allerede, og han gikk så foroverbøyd at han med sikkerhet ikke var i stand til å se mer enn bena eller underlivet til den som stod foran ham.» (U: 100)

¹⁷² «Da jeg forlot hotellet for å innhente opplysninger i byen, traff jeg den krumbøyde portneren i hagen foran huset, der han akkurat kom oppover gangveien med en feiekost i hånden. Ytterst konsentrert hørte han på da jeg bad om opplysninger, og tenkte seg sikkert om et minutt mens han støttet seg taust på kosten. Fahnstock, ropte han til slutt så høyt som om han hadde med en døv å gjøre, Fahnstock died in the fifties. Of a stroke, if I am not mistaken. Og med få setninger, som kom skranglende opp av det sammentrykte brystet hans, forklarte han meg videre at Fahnstock hadde hatt en etterfølger, en viss dr. Abramsky, som imidlertid ikke hadde tatt imot pasienter siden slutten av sekstiårene.» (U: 101–102)

¹⁷³ «... raslingen i falne blader.» (SU: 328)

Når fortelleren ankommer Samaria, finner han til slutt dr. Abramsky ute i bakhagen. Denne utfyller bildet av Ambros, han maler et portrett av en mann som i en viss forstand ikke hørte hjemme på anstalten:

Fahnstocks Diagnose lautete auf schwere Melancholie im Senium, verbunden mit stuporöser Katatonie, doch stand hierzu im Widerspruch die Tatsache, daß Ambrose keinerlei Anzeichen der gemeinhin mit diesem Zustand einhergehenden körperlichen Verwahrlosung zeigte. Ganz im Gegenteil legte er den denkbar größten Wert auf seine äußere Erscheinung. (A: 162)¹⁷⁴

Mannen som beskrives er kanskje tungsinnet, men Fahnstocks diagnose later til å være en enkel forklaring på noe psykiatrien ikke evner å forklare. Det kan umulig ha hjulpet at Ambros selv knapt var i stand til å tale lenger, og at han historisk var plassert i elektrosjokkterapiens tid. Resultatet var at hjernen hans gradvis ble svidd vekk under en lang rekke sjokk. I løpet av oppholdet på Samaria framsto Ambros i større og større grad som en 'Gespenst', i omlandet mellom liv og død. Abramsky er oppmerksom på dette, han noterer at måltidene Ambros spiste «war so wenig wie die symbolische Wegzehrung, die man dereinst zu den Toten auf die Gräber hinaustrug» (A: 163).¹⁷⁵ Som følge av sjokkterapien ble Ambros stadig mer tilstivnet. Abramsky påpeker:

Ihr Großonkel [...] ist gegen das Ende zu von einer progressiven, wahrscheinlich von der Schocktherapie verursachten Erstarrung seiner Gelenke und Glieder befallen worden. Er konnte sich bald nur noch mit der größten Mühe versorgen. Fast den ganzen Tag hat er gebraucht, um seine Kleider anzulegen. (A: 169)¹⁷⁶

Elektrosjokkterapien står i dag som en tilnærmet torturistisk behandling. Metodens resultat er den forkrøplede menneskekroppen, et stivnet og ødelagt legeme som ikke lenger evner å gjennomføre dagligdagse gjøremål. Man kan si at bivirkningene av behandlingen får Ambros til å ligne et 'Gespenst': Kroppen hans forvrir, han inntar *the cringe*, eksisterer i et grenseland mellom liv og død. Etter den siste, terminale behandlingen, når Fahnstock stiller sin prognose og sier seg fornøyd med dagsverket, ser Abramsky noe annet:

Ich aber erkannte am Gesicht von Ambrose, daß er bis auf einen geringen Rest nun vernichtet war. Als er aus der Betäubung zu sich kam, gingen die seltsam starr gewordenen Augen ihm über, und ein für mein Gehör bis heute nicht vergangener Seufzer stieg auf aus seiner Brust. (A: 170)¹⁷⁷

¹⁷⁴ «Fahnstocks diagnose lød på alvorlig melankoli in senium, ledsaget av kataton stupor, men dette stred mot det faktum at Ambrose på ingen måte viste tegn til det kroppslige forfall som vanligvis forbindes med denne tilstanden. Tvert imot la han den størst tenkelige vekt på sin ytre fremtoning.» (U: 103)

¹⁷⁵ «... var like lite som den symbolske ferdematen man en gang bar ut på gravene til de døde.» (U: 104)

¹⁷⁶ «Deres grandonkel [...] ble mot slutten rammet av en fremadskridende tilstivning i ledd og lemmer, som sannsynligvis var forårsaket av sjokkterapien. Snart kunne han bare med den største anstrengelse klare seg selv. Han brukte nesten hele dagen på å iføre seg klærne sine.» (U: 107)

¹⁷⁷ «Men jeg så på ansiktet til Ambrose at han var så godt som tilintetgjort nå. Da han våknet av bedøvelsen, løp øynene hans, som var blitt merkelig stive, fulle av tårer, og et sukk som jeg kan høre den dag i dag, steg opp av brystet hans.» (U: 108)

Det dype sukket er lyden av åndens motstandsevne som knekker. På denne dagen er Ambros tilintetgjort, han er ikke lenger mer enn et skall, et omsvøp for lidelsen alene. Man kan spørre seg hvilket grunnlag han lot seg undergå dette på, og Abramskys svar er nok det beste:

Dementsprechend betrachtete er [Fahnstock] die ihm bis dahin nicht vorgekommene Fügsamkeit des Ambrose, der als einer der ersten Gäste in unserem Haus mit einer über Wochen und Monate sich hinziehenden Serie von Schocks behandelt wurde, als ein Ergebnis des neuen Verfahrens, obgleich diese Fügsamkeit in Wahrheit, wie ich damals bereits zu ahnen begann, auf nichts anderes zurückzuführen war als auf die Sehnsucht Ihres Großonkels nach einer möglichst gründlichen und unwiderrüflichen Auslöschung seiner Denk- und Erinnerungsvermögens. (A: 167)¹⁷⁸

Viljen til å underlegges elektrosjokkbehandlingen tilskriver Abramsky et ønske i Ambros om å utviske tanke- og erindringsevnen, som forbinder ham med fortiden. Ambros' liv, som siden barndommen har vært definert av eksil og hjemløshet, kan forstås som hans lodd: Hjemmet kommer tilbake i drømmene *som pukkelryggede figurer*. Disse forvrengte skikkelsene legger beslag på fortiden hans. Med henblikk på Santner og Schmucker kan vi hevde at Ambros' legeme bærer vitne om hans slektskap til pukkelryggen: Det formes av tiden, av eksilet, og av det uforløste, alle hans livs avbrutte muligheter. Reisen til Jerusalem, de utvandrede hovedstad, framstår i dagboka som traumatisk, som en bekreftelse av Ambros' hjemløshet og den tilsynelatende umuligheten av å oppnå forløsning.

Samtidig er det, som Fini påpeker, i Ambros fortellingsarbeid nettopp et forsøk på å oppnå befrielse, eller forløsning. At samtalen og fortellingen skulle kunne løsne ham fra smerten, kan forstås som et bærende håp for Ambros, men i praksis virker det motsatt: Forløsningen forblir utenfor rekkevidde. Til dette kan tilføyes en finurlighet: Det finnes en etymologisk nærhet mellom «Erlösen» og «Erlöschen». Det ene er å forløse, det andre å slukke; og tross i at denne dobbeltbevegelsen er synlig i Ambros' forsøk på å fortelle, er det snarere den villedede utslettelsen av sin egen tankeevne som vinner gjennom. For Ambros glir forløsning over i oppløsning.

Forløsningens avgrunn

Det kan se ut som om utvandringen skaper en revne i Ambros mellom hans nåtid og hans fortid, noe som blir synlig i dagboka, og i hvordan han hjemsøkes av sin herkomst i drømme. De fordreide skikkelsene han møter på reisen henviser alle til spørsmålet om forløsning: Som bønneinnkallende muezzin, som guide i Jerusalems gravkirke, eller som en undertrykt (og muligens uønsket) herkomst. Håpet om forløsning, eller om frislipp, som ligger som en

¹⁷⁸ «I overensstemmelse med dette betraktet han Ambroses føyelighet, som han ikke hadde opplevd tidligere – Ambrose var en av de første gjestene i vårt hus som ble behandlet med en serie sjokk over uker og måneder – som et resultat av den nye metoden, selv om denne føyeligheten, noe jeg begynte å ane allerede den gang, ikke skyldtes noe annet enn Deres grandonkels lengsel etter å utslette tenke- og erindringsevnen sin så grundig og ugjenkallelig som mulig.» (U: 106)

undertekst i Ambros' reiser, er til stadighet blitt utradert av de faktiske begivenhetene. Jerusalem, *det hellige land*, er en steinrøys og et fortersket bilde på moderniteten. USA er et hjemløshetens hjem,¹⁷⁹ en blankpusset ruin av Europa, på samme tid en påminnelse og en forfalskning. Innerst inne ligger Gopprechts, den støvete pukkelkolonien, som et lodd. Den endelige forløsningen, frislippet fra fortiden, later ikke til å kunne oppfylles, slik frelseshistorien fra Jerusalem aldri ble fullbyrdet, og slik USA aldri innfridde sine løfter.

I lys av dette ligner Ambros' historie til forveksling mye på Sebalds framstilling av forfatteren Jean Améry's liv, som han beskriver i essayet «Mit den Augen des Nachtvogels»:

Insofern war natürlich Améry's Heimweh konkordant mit seinem Wunsch nach einer Revision der Geschichte. Als er die Grenze ins Exil nach Belgien überquerte und das jüdische Laster des *être ailleurs* auf sich nehmen mußte, wußte er noch nicht, wie schwer die Spannung zwischen der fremder stets werdenden Heimat und der immer vertrauter werdenden Fremde letztlich auszuhalten war. (CS: 164)¹⁸⁰

Sebalds essay kretser om eksilets terskelposisjon: Améry's eksil i Belgia ble for ham starten på en tilværelse dratt mellom «det fremmede hjemlandet og det stadig mer fortrolige fremmede»; hans ønske er, skriver Sebald, en «revisjon av historien». Det er noen åpenbare skillelinjer her (utenom det faktum at den ene var en reell person, den andre en – i det minste til en viss grad – oppdiktet figur), ikke minst personenes beskaffenhet: Améry's erfaringer stammer fra tiden rundt verdenskrigen, han var jøde og Auschwitz-overlevende; Ambros' liv i den amerikanske tryggheten betegner en ganske annen tilværelse. Likevel er det nettopp spennet mellom opphav og endepunkt som bestemmer begges videre liv. Dette kan forstås som anakroniens rot, opphavet til *Männlein*-skikkelsene Ambros møter, og som sender ham «onde blikk» i drømme. Sebald skriver om Améry's erfaringer:

Für die Opfer der Verfolgung aber ist der rote Faden der Zeit zerrissen, Hintergrund und Vordergrund verschwimmen ineinander, die logische Absicherung im Dasein ist suspendiert. Die Erfahrung des Terrors bewirkt die Dislokation auch in der Zeit, der abstraktesten Heimat der Menschen. (CS: 153–154)¹⁸¹

Sitatet henviser til *forfølgelsens* ofre, men kan ikke linjen også trekkes til Ambros' traumatiske erfaring av hjemløshet og skuffelse? Utvandringen ligger ifølge Sebald til grunn for en spaltning i subjektet. For Ambros kan vi si at den forskyver tidsforståelsen og gjør livet på terskelen stadig mer uutholdelig. Om Améry's endelikt skriver Sebald til sist: «Der

¹⁷⁹ Et «Unheimliche Heimat», som Sebalds essaysamling anno 1991 heter.

¹⁸⁰ «For så vidt var Améry's hjemlengsel naturligvis konkordant med hans ønske om en revisjon av historien. Da han krysset den belgiske grensen til eksilet og måtte ta på seg den jødiske børen med *être ailleurs*, visste han ennå ikke hvor tungt det til slutt skulle bli å utholde spenningen mellom det stadig mer fremmede hjemlandet og det stadig mer fortrolige fremmede.» (CaS: 154)

¹⁸¹ «Men for forfølgelsens ofre er den røde tråden i tiden revet over, bakgrunn og forgrunn flyter over i hverandre, den logiske forankringen i eksistensen er suspendert. Opplevelsen av terror skaper også forskyvning i tiden, menneskenes mest abstrakte hjem.» (CaS: 144)

Selbstmord Amérys in Salzburg war [...] die Lösung des unlösbaren Konflikts zwischen Heimat und Exil [...] (CS: 164).¹⁸² Om man kan betegne Ambros' selvpålagte tilintetgjørelse som et selvmord, så er det denne diskrepansen mellom *Heimat* og utvandring, og den påfølgende erfaringen av sammenbrudd i tiden, og av smertesporene som de eneste gjenværende, som må forstås som tiltakets motivasjon. Snarere enn forløsning, som *das bucklichte Männlein* sies å henvise til, finner Ambros oppløsning som sitt endepunkt.

Tar vi i betraktning at *das bucklichte Männlein* i Benjamins tankegang står som et varsel, en figur som, langt fra kun å symbolisere glemselen, også fordrer erindring, gjennom oppmerksomhet, så står det klart at Ambros, når det kommer til stykket, ikke evner å gi sine egne pukkelrygger den oppmerksomheten de krever. Hans forhold til fortiden er problematisk: Som Fini bemerker er han som løsrevet fra sin egen erindring; hans opphav i Gopprechts kommer til ham i drømme i pukkelryggers skikkelse. Den oppmerksomhet han evner å gi ved å fortelle til Fini, virker heller til å bryte ned hans siste motstandsevne enn å gi noen form for forløsning. Som fortellingens avsluttende ord står et postskript Ambros tilføyer i dagboka etter Midtøsten-reisen:

Die Erinnerung, fügt er in einer Nachschrift hinzu, kommt mir oft vor wie eine Art von Dummheit. Sie macht einen schweren, schwindligen Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab von einem jener Türme, die sich im Himmel verlieren. (A: 214)¹⁸³

Ambros forstår ikke erindringen som en bevegelse bakover. Snarere er det en loddrett bevegelse, et blick fra en forsvinnende høyde ned på ruinene; den er spatial, romlig bestemt – og en type dumhet. Eksilets terskelposisjon og opplevelsen av hvordan livet utslettes fortløpende fordrer for Ambros en flukt ut av tiden. Utvandringens traume skaper revner i hans persepsjon; han ser *das bucklichte Männlein* både i Konstantinopel, i Jerusalem og i drømmen. Der figuren, i form av den krokryggede portieren, får en veilederfunksjon for fortelleren, blir den for Ambros snarere en markør av hans hjemløshet, og av håpene som brast. Som «Insasse des entstellten Lebens»¹⁸⁴ figurerer pukkelryggene Ambros møter på reisen som merkesteiner for ødeleggelse og urett, for spennet mellom noe lovet – i form av forløsningen – og dets uforløste potensial. Ved innleggelsen på Samaria i Ithaca blir han mer og mer ødelagt, kroppen stivner og forvris – inntil han selv blir fange av det forvrengte liv.

¹⁸² «Amérys selvmord i Salzburg var [...] løsningen på en uløselig konflikt mellom hjemland og eksil [...]» (CaS: 154)

¹⁸³ «Erindringen, føyer han til i en etterskrift, står ofte for meg som en slags dumhet. Den gjør en svimmel og tung i hodet, som om man ikke så tilbake gjennom tiden som flykter, men stod i et av disse tårnene som fortaper seg i himmelen, og så ned på jorden fra stor høyde.» (U: 136)

¹⁸⁴ «... fange av det forvrengte liv.» (SU: 328)

VIII. Et ødeleggelsesstudium

- Om «Max Ferber»

*Scatched away at the walls for years
All we've got to show is the dust on the floor
- The Sound, "New Dark Age"*

Die Ausgewanderten består av fire fortellinger; man må tro at de i første omgang uttrykker variasjon og ikke likhet. Hvis så er «Max Ferber», den siste fortellingen, det nærmeste boka kommer en historie der noen grad av faktiske forløsningsmuligheter kan formuleres. «Max Ferber» tar for seg fortellerens forsøk på å skrive tittelkarakterens historie. Eksiljøden Ferber har levd store deler av livet i Manchester, hvor tiden går med til et omfattende og anstrengende malearbeid som i sitt vesen forbindes til både eksilet, malerens traumer, og et eksplisitt forsøk på å oppnå forløsning. I fortellingen tilkjennegis støvet og asken en tungtveiende betydning som forbindes både med Benjamins *Männlein* og med byen Manchesters historie. Her kommer motivene imidlertid til syne på en til dels annen måte enn tidligere, og det er først her, vil jeg argumentere for, at det blir mulig å løfte blikket mot de *åpningene* som ligger i motivbruken og dens implikasjoner.

Max Ferber

Fortellingen om Max Ferber skiller seg fra de tre andre i *Die Ausgewanderten* på to grunnleggende måter: For det første er Ferbers det eneste av bokas fortalte liv hvis endepunkt ikke er selvmordet; ved fortellingens slutt er han enda i live, om enn så vidt. For det andre er Ferber den eneste av eksilantene som fortelleren jevnlig har kontakt med, også under skrivingen. På samme vis som «Ambros Adelwarth» består fortellingen på flere temporale plan, strukturert rundt fortellerens reiser og samtaler: Den åpner med at han som ung mann i 1966 flytter fra Tyskland til Manchester, og forflytter seg deretter til hans første møte med maleren Max Ferber, som har sitt atelier i et nedlagt havneområde sydvest i byen. I løpet av de tre årene fortelleren bor i byen besøker han maleren jevnlig. Ferbers arbeidsmetode er spesielt interessant: Etter å ha påført maling på lerretet, går han aggressivt til verks med å skrape den av igjen, for deretter å dekke det på nytt, i en prosess som knapt kjenner noen ende. På spørsmål om sin bakgrunn svarer Ferber til å begynne med ugjerne og mangelfullt: Han «war erstmals im Herbst 1943, im Alter von achtzehn Jahren, als Kunststudent nach Manchester gekommen, war aber bereits nach ein paar Monaten, zu Beginn des Jahres 1944, in die Armee einberufen worden» (A: 244).¹⁸⁵ Hans opphold i hæren blir kortvarig, og han

¹⁸⁵ «... kom til Manchester første gang høsten 1943 som atten år gammel kunststudent, men ble innkalt til hæren allerede etter et par måneder, i begynnelsen av 1944.» (U: 155)

drar tilbake til Manchester i 1945 for å gjenoppta kunststudiene sine. Gradvis kommer også familien inn i bildet. Om ikke etternavnet bevitner det, så avslører Ferber selv sin tyske avstamning, men uten videre kommentarer enn at faren var kunsthandler anno 1936.¹⁸⁶

Først i neste fortellingssegment får fortelleren flere opplysninger. Etter tre år har han flyttet vekk fra Manchester, men i 1989 kommer han ved en tilfeldighet over et av Ferbers malerier på en utstilling i London, og dessuten et portrettintervju, som forteller mer enn det kunstneren selv gjorde. Friedrich Maximilian Ferber er sønn av tysk-jødiske foreldre fra München som, i månedene før krigsutbruddet i 1939, rakk å sende den da femten år gamle gutten ut av landet og til England, der han fikk husly hos en allerede emigrert onkel; foreldrene ble på sin side deportert til Riga, og, som det heter i fortellingen, «in der dortigen Gegend ermordet» (A: 262).¹⁸⁷ Denne tilfeldige oppdagelsen får fortelleren til igjen å oppsøke Ferber i Manchester.

Ved gjensynet ledes fortellingen over mot Ferbers forhold til Tyskland. Han forteller om sin oppvekst: Om foreldrene, utvandringen, og hvordan familien ble marginalisert. Onkelen Leo ble avsatt fra sin lærerstilling, mormoren Lily begikk selvmord, farens kunstforretning ble overskrevet til en arisk samarbeidspartner. Ferbers far ble, kort etter *Kristallnacht*, internert i Dachau i seks uker, og kom tilbake som en endret mann. Etter dette fikk de skaffet sønnen et visum og sendt ham av gårde til England. Her gikk Ferber på privatskole, og han mistet etterhvert kontakten med foreldrene, hvis korrespondanse endte i 1941. Da muligheten til å bli med Leo til New York kom, blet Ferber heller i Manchester, hvor han har fortsatt å leve siden. Før de igjen skiller lag mottar fortelleren en konvolutt som inneholder en rekke opptegnelser Ferbers mor gjorde i sine siste leveår, og som var ment å sendes til sønnen i 1941, men som først ankom etter krigens slutt.

Moren Luisa Lanzbergs opptegnelser gjengis i utdrag av fortelleren: På samme vis som Ambros' dagbok utgjør disse et lengre strekk av fortellingen. I stedet for å berette om den stadig mer håpløse situasjonen i München rundt 1940, skriver Luisa om sin oppvekst, ungdom og tidlige voksenhet som tysk jøde i den wilhelminske keiserperioden i Tyskland, nærmere bestemt Steinach og Bad Kissingen. Etter å ha lest opptegnelsene drar fortelleren selv til Kissingen, i den hensikt å finne spor etter Ferbers familie. Byens forhold til fortiden er

¹⁸⁶ Originalt het karakteren «Max Aurach». Max Ferber/Aurach er for øvrig modellert på maleren Frank Auerbach, i det minste delvis (Schütte, 2011: 110). I de tidligere utgavene av *Die Ausgewanderten* er et av Auerbachs bilder inkorporert i teksten; dette er fjernet i min tyske utgave, men beholdt i den norske, sammen med det opprinnelige navnet. En direkte henvisning til ham finnes likevel i boka, der fortelleren ramser opp en rekke navn på gravsteinene på en gravlund, inklusive «... Frank, Auerbach...» (A: 330).

¹⁸⁷ «... blitt myrdet i det området.» (U: 166)

imidlertid preget av glemsel, forfall og mangel på vedlikehold. Den jødiske gravlunden er gjengrodd, vanskjøttet, og i det hele preges byen av historieløshet og villet hukommelsestap.

Mot slutten tar fortelleren med seg sine daværende opptegnelser om malerens historie til ham, men i mellomtiden har Ferber blitt hospitalisert. Her er han redusert til et skall, plassert på «*einem Männersaal mit weit über zwanzig Betten, in dem viel gemurmelt, geklagt und wahrscheinlich auch gestorben wurde*» (A: 340).¹⁸⁸ Etter en kort visitt tar fortelleren inn på *Hotel Midland*, der *das bucklichte Männlein* spøker i kulissene når han mener å høre en dvergvokst tenor fra hans tid i Manchester på 60-tallet syngte Wagner-arianer i de tomme salene. Fortelleren bemerker at hotellet minner om en polsk by, og ender også fortellingen med denne assosiasjonen: Han minnes en utstilling av en rekke bilder fra den jødiske ghettoen i Łódź, tatt av en tysk byråkrat rundt 1940. Spesielt erindrer han et bilde av tre unge kvinner ved en veveramme – med dette bildet ender *Die Ausgewanderten*.

Fra avgrunn til avgrunn

Das bucklichte Männlein-figuren har kun én enkelt konkret opptreden i fortellingen om Max Ferber, men foruten denne finnes flere henvisninger til den øvrige motivkretsen, i form av støv, aske og ruiner. Spesielt støvet får en helt sentral betydning via dets tilknytning til Ferbers arbeidsmetode. Både *Männlein*-figuren og denne metoden skal jeg gå inn på senere; først vil jeg spore hvordan fortellingen bygges opp rundt et spesielt sterkt ruinmotiv.

«Max Ferber» tar til med fortellerens reise til Manchester i 1966. Som vist i utlegningen av *Nach der Natur* står denne byen i en særstilling i Sebalds forfatterskap: Manchester kan leses som et potent bilde på moderniteten og industrialiseringens forfall. I fortellingen blir dette inntrykket forsterket allerede i løpet av de første sidene. I flyet over England kikker fortelleren ned på landejorden, der han mener å skulle se storbyen og industrimetropolen Manchester:

Spätestens jetzt hätte man Manchester in seiner ganzen Ausdehnung erkennen müssen. Es war aber nichts zu sehen als ein schwaches, wie von Asche nahezu schon ersticktes Glosen. Eine Nebeldecke, aufgestiegen aus den sumpfigen, bis an die Irische See hinausreichenden Ebenen von Lancashire, hatte sich ausgebreitet über die ein Gebiet von tausend Quadratkilometern überziehende, aus unzähligen Ziegeln erbaute und von Millionen von toten und lebendigen Seelen bewohnte Stadt. (A: 218–219)¹⁸⁹

Allerede i det første møtet med Manchester finnes antydninger om hva fortelleren vil møte videre. Mørket og tåken gir byen et ulmende, foruroligende preg, men det er *asken* som

¹⁸⁸ «... en mannssal med langt over tjue senger, hvor det ble mumlet, klaget og sannsynligvis også dødd mye.» (U: 214)

¹⁸⁹ «Nå, i det minste, skulle man kunne se Manchester i hele dens utstrekning. Men det var ingenting annet å se enn en svak ulming som likesom var kvalt av aske allerede. Et tåketeppe var steget opp fra Lancshires myrlendte sletter, som strekker seg helt til Irskesjøen, og hadde bredt seg over byen som dekket et område på tusen kilometer, var bygd av talløse teglsteiner og bebodd av millioner av døde og levende sjeler.» (U: 140)

dominerer bildet. Manchester ligger innhyllet i aske, rester av ødeleggelse og av industriproduksjon. At fortelleren umiddelbart trekker tråden mot de «døde og levende sjeler» som bebor byen, bereder grunnen for den videre fortellingen, som kretser inn på nettopp askens, industriens og modernitetens innvirkning på livet i Europa på 1900-tallet.

Det er som spøkelsesby Manchester framstilles. Alle de «døde sjelene», som i *Nach der Natur* er arvinger etter en «dvergslekt», «sinnbildet på katastrofen», som lever på byens søppelfyllinger, speiles i det forlatte landskapet fortelleren i starten av oppholdet vandrer gjennom. Byen framstilles som en ruin, en rest av en historisk utvikling som har gått i stå. Spor etter Manchesters storhetstid på slutten av 1800-tallet finnes i forlatte husrader og tomme avriss etter boligområder, gater, bedrifter og geskjefter som vitner om «daß hier einmal Tausende von Menschen ihr Leben gehabt hatten» (A: 231).¹⁹⁰ I disse gudsforlatte områdene, som en gang huset større deler av Manchesters jødiske innvandrere og arbeiderklasse, finnes det dog tegn til liv, og nettopp dette livet setter i spill ruin- og samlingsmotivene fra Benjamin:

Überhaupt begegnete man auf dem kahlen Gelände, das gleich einem Glacis um die innere Stadt sich erstreckte, immer wieder nur Kindern, die in kleinen Gruppen, scharenweise oder aber für sich allein dort umherzogen, als hätten sie nirgendwo sonst eine Wohnung. (A: 231)¹⁹¹

Barna som flakker rundt i området framstår som foreldreløse, som etterlevninger etter en katastrofe, eller, lik Brechts askebarn, som elementer samfunnet ikke evner eller ønsker å finne bruk for. Fortellerens møte med et av ruinbarna belyser deres forbindelse til avfallet:

So erinnere ich mich, daß ich einmal [...] auf einen kleinen Knaben gestoßen bin, der in einem Wägelchen eine aus ausgestopften alten Sachen gemachte Gestalt bei sich hatte und der mich, also wohl den einzigen Menschen, der damals in dieser Umgegend unterwegs gewesen ist, um einen Penny bat für seinen stummen Gesellen. (A: 231)¹⁹²

Gutten trekker med seg en vogn, i denne sitter en figur «stoppet ut av gamle ting»: En avfallssamling. Barnet leker i ruinene; dets erfaringsverden er fundert i avfallet. Vi kan trekke en parallell mellom disse ruinøse områdene i utkanten av Manchester og Odradeks loft: De er glemte steder der tingene ligger og venter. Men barnet evner å *benytte* disse fillene, å sette dem sammen til noe livaktig. Figuren i vogna, en dukke lagd av utgåtte ting, er områdets gestalt, en fillesamling forsøkt sammensatt til en menneskeskikkelse. Møtet med gutten er i

¹⁹⁰ «...at tusenvis av mennesker en gang hadde hatt livet sitt her.» (U: 146 – 147)

¹⁹¹ «I det hele tatt møtte man i dette nakne strøket som strakte seg lik en glacis rundt den indre bydelen, hele tiden kun barn, som i små grupper, flokkevis eller hver for seg, streifet omkring som om de ikke hadde noe annet sted å bo.» (U: 147)

¹⁹² «En gang [...] husker jeg således [...] at jeg støtte på en liten gutt som hadde med seg en skikkelse stoppet ut av gamle ting i en liten vogn, og som ba meg, sikkert det eneste mennesket som var på farten i disse omgivelsene, om en penny til den stumme kameraten sin.» (U: 147)

teksten det siste momentet før fortelleren beretter om sitt første møte med Max Ferber, og man kunne mene at det i deres metoder er noe av den samme tilbøyeligheten: Et arbeid med og i ruiner i forsøket på å skape menneskebilder. De må også begge sees i kontekst av Manchesters rolle som skueplass for moderniteten og industrialderens forfall, som, slik jeg nå vil vise, blir tydelig i fortellingens eneste konkrete *Männlein*-figur.

Manchester – Jerusalem – Łódź

Om det i «Ambros Adelwarth» skapes en konstellasjon av forløsningsmuligheter i form av steder, henholdsvis Jerusalem og USA, blir Manchester i «Max Ferber» til et tredje forbindelsesledd der de foregående håpene finner sin endelige negasjon. For Ambros er håpet om forløsning fra eksilet og hukommelsen det som bærer ham gjennom reisene: Til Jerusalem, til USA; begge steder bærer med seg en lovnad om befrielse og sjelefred, men viser seg å kun åpne for ødeleggelse. Men ideen om en topografisk betinget forløsning bæres videre av Sebald, om enn ironisk. Manchester settes i «Max Ferber» i direkte kobling til Jerusalem, som en videreføring av den hellige byens lovnad. Slik det påpekes i *Nach der Natur* er byen etter Disraeli «ein himmlisches Jerusalem»¹⁹³ (NN: 83), et industriens og imperialismens hellige utgangspunkt. Formuleringen gjentas når Ferber forteller om byens historie:

Manchester, das damals [1887] in allen Ländern als ein an Unternehmergeist und Fortschrittlichkeit nicht zu überbietendes Industriejerusalem galt, sei, so sagte Ferber, durch die Vollendung des gigantischen Kanalprojekts überdies zum größten Binnenhafen der Welt aufgestiegen und es hätten an den Docks unweit des Zentrums der Stadt 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. (A: 242)¹⁹⁴

På vandring gjennom 60-tallets spøkelsesby kommer restene etter industrimetropolen Manchester til syne. Ferbers utlegninger dreier seg om byens historie, dens rolle som knutepunkt for industrialisering og globalisering. Men begrepet «Industrijerusalem» bærer med seg en perversjon, en fordreining. I kjølvannet av moderniseringen og opplysningen forfalt blikket for det metafysiske ved tilværelsen; tilbake lå handel, produksjon, effektivitet, akkumulasjon, prestasjon, et evinnelig sug etter å stadig stige høyere, å legge til rette for et kontinuerlig framskritt i menneskehetens tjeneste, på basis av målrettet arbeid og teknologisk nyvinning. Resultatet av denne positivistiske målrettetheten er dog, som Sebald skriver i

¹⁹³ «Et himmelsk Jerusalem.»

¹⁹⁴ «Manchester, som i alle land den gang gikk for å være et industrijerusalem som var uovertruffet hva etableringsånd og framskrittstro angikk, ble dessuten verdens største innlandshavn da det gigantiske kanalprosjektet stod ferdig, sa Aurach, og i dokkene nær byens sentrum lå det tett i tett med dampere fra Canada & Newfoundland Steamship Company, China Mutual Line, Manchester Bombay General Navigation Company og tallrike andre rederier.» (U: 154)

Luftkrieg und Literatur, «die ruinierte Stadt» (LL: 72).¹⁹⁵ Det nye Jerusalem er bygget på materielle verdier, det er kapitalisme som religion, og det speiler det gamle Jerusalem som skrives fram i «Ambros Adelwarth»: En ruinhaug. Her står til sist også tiden stille. Når fortelleren returnerer til Manchester på slutten av 80-tallet, er byen som uforandret:

Wider Erwarten hatte ich keine Schwierigkeiten, mich zurechtzufinden, denn es war in Manchester im Grunde alles so geblieben, wie es vor fast einem Vierteljahrhundert gewesen war. Was man gebaut hatte, um den allgemeinen Zerfallsprozeß aufzuhalten, war selbst schon vom Zerfall bedroht, ja, sogar die sogenannten *development zones*, die in den letztvergangenen Jahren zur Wiederbelebung des fortwährend berufenen Unternehmergeists am Rand der Innenstadt und entlang des Schifffahrtskanals eingerichtet worden waren, schienen schon wieder halb aufgegeben. (A: 264)¹⁹⁶

Det tidløse forfallet er altså loven i Manchester. Byen, som ved fortellerens ankomst er innhyllt i og kvalt av aske, er en eneste stor ruin, en rekke påbegynte – altså lovede – og ikke fullførte prosjekter, en lang rekke skuffelser.

Denne ruinen er scenen *das bucklichte Männlein* opptrer på. Etter et siste besøk hos Ferber, som har havnet på sykehus som følge av et lungeemfysem, vandrer fortelleren en siste gang gjennom Manchester mot *Hotel Midlands*, hvor han skal tilbringe natten. Hotellet, en tidligere luksusresort og sinnbilde på *fin de siècle*-kulturen, råtner på rot. Fortelleren nevner ved ankomst at han får «das Gefühl, ich sei abgestiegen in einer polnischen Stadt» (A: 345)¹⁹⁷, en bemerkning som i første omgang ikke vies videre oppmerksomhet. Men i det tomme hotellet slår hans erindring inn, og det er som om han hører fortiden gå igjen i interiøret:

Ein beständiges Rauschen drang von dort drunten bis zu meinem Fensterplatz herauf, aber zwischenhinein gab es auch längere Pausen vollkommener Stille, und in einem solchen Intervall war es mir, als hörte ich, obschon das ganz und gar unmöglich war, nebenan in der Free Trade Hall das dort ansässige Symphonieorchester unter dem üblichen Geräusper und Gescharre die Instrumente ausprobieren, und ich hörte auch, weit, sehr weit in der Ferne, den kleinen Opersänger, der in den sechziger Jahren immer in Liston's Music Hall aufgetreten war und in deutsche Sprache lange Passagen aus dem *Parsifal* gesungen hatte. (A: 345–346)¹⁹⁸

I det forlatte, halvt ruinerte hotellet hører fortelleren en kortvokst operasanger trenge gjennom stillheten. Hinsides *schmalz*-visene som spiltes i Liston's Music Hall i Manchester på 60-tallet

¹⁹⁵ «... den ødelagte by [...]» (LoL: 73)

¹⁹⁶ «I motsetning til det jeg hadde regnet med, hadde jeg ingen vanskeligheter med å finne frem, for alt var i grunnen forblitt slik i Manchester som det hadde vært for nesten et kvart århundre siden. Det som var blitt bygd for å stanse den alminnelige forfallsprosessen, var selv allerede truet av forfall, ja, til og med de såkalte *development zones*, som var opprettet i utkanten av bykjernen og langs skipsfartskanalen i de senere årene for å gjenopplive den fortsatt berømte etablererånden, syntes allerede å være halvveis gitt opp.» (U: 166–167)

¹⁹⁷ «... følelsen av å være kommet til en polsk by.» (U: 217)

¹⁹⁸ «Et vedvarende brus trengte opp til plassen min foran vinduet, men innimellom var det også lengre pauser med fullstendig stillhet, og i et slikt intervall var det som om jeg hørte, selv om det var helt umulig, symfoniorkesteret som holdt til i Free Trade Hall ved siden av, stemme instrumentene sine under den vanlige kremtingen og skrapingen, og jeg hørte også, langt, svært langt borte, den lille operasangeren som alltid hadde opptrådt på Liston's Music Hall i sekstiårene, og som hadde sunget lange passasjer fra *Parsifal* på tysk.» (U: 217)

kommer han i hu heltetenoren Siegfried¹⁹⁹, som ikke var «mehr als fünf Fuß groß», en krympet skikkelse fra fortiden (A: 346).²⁰⁰ Denne, som med store gester og dyp innlevelse synger arier og resitativer av Wagner, blir som enda en inkarnasjon av *das bucklichte Männlein* fortellingens tydeligste bilde på den forvirrede tidsforståelsen som finnes i *Die Ausgewanderten*. I sin egen samtid er Siegfried en anakroni: Han er rundt de femti – og med det oppvokst i nazitiden, noe som kan forklare sider av hans vesen, for ikke å si hans navn –, kledd i «einen fast bis auf den Boden reichenden Fischgratmantel» (A: 347)²⁰¹ og malplassert i et lokale som i første omgang er en slagerbar og prostitusjonsleir. Men Siegfrieds viktigste funksjon er å påvirke fortellerens erindring:

So sehr aus der Entfernung kam sein Ton, daß es war, als irre er hinter den Seitenprospekten einer in die unendliche Tiefe sich fortsetzenden Bühne herum. Auf diesen in Wahrheit gar nicht vorhandenen Seitenprospekten aber erschien eines ums andere die Bilder einer Ausstellung, die ich im Vorjahr in Frankfurt gesehen hatte. Es waren grünblau- beziehungsweise rotbraunstichige Farbaufnahmen aus dem Ghetto Litzmannstadt, das 1940 eingerichtet worden war in der polnischen Industriemetropole Lodz, die einmal *polски Manchester* geheißen hat. (A: 347)²⁰²

Minnet om den kortvokste operasangeren Siegfried vekker assosiasjoner til en fotoutstilling med bilder fra ghettoen i Łódź, noe som leder til en sammenføring av åsteder i framskrittets (og frelsens) historie. Ruinbyen Manchester er som vist allerede satt i kontakt med ruinbyen Jerusalem. Fra det hellige lands lovnad om frelse – som, slik vi vet, er fortersket og solgt på tilbud – til Manchesters lovnad om framskritt, opplysning og industri – som endte i ruiner, forfall og atter ruiner – går linjen til sist til Łódź, *det polske Manchester*, og i videre forstand *det polske Jerusalem*, hvor en av de største og mest virksomme jødiske ghettoene i det tredje riket ble innrettet. Det er i troen på moderniteten og framskrittet, den andektige tilbøyeligheten til utvikling, forbedring, effektivisering og kommersialisering at den fullstendige ruineringen av det gamle Europa, og med det livene og kulturen til en ubegripelig mengde mennesker, ble mulig. Ettervirkningene blir synlig i «Max Ferber» i form av fordreining, krøkelse, støv og avfall. Manchester, hvis arbeideres fysiognomi i *Nach der Natur* er den innskrunpede, forarmede og ødelagte, blir i denne sekvensen en representasjon av modernitetens katastrofe, som fikk sitt ekstreme endepunkt i Litzmannstadt, der 204 000

¹⁹⁹ Med høy sannsynlighet er navnet et dobbeltspill: På den ene siden en referanse til den erketyske kulturen, Wagners egen «Siegfried» og ideen om den ariske helten *par excellence*; på den andre siden til Elias Canettis *Der Blendung*, der en pukkelrygget dverg ved navn Siegfried Fischerle opptre som gangster og drømmer.

²⁰⁰ «... mer enn fem fot høy [...]» (U: 217–218)

²⁰¹ «... en frakk med fiskebensmønster som rakk nesten ned til gulvet [...]» (U: 218)

²⁰² «Stemmen hans kom så langt borte fra at det var som om den flakket omkring bak sideprospektene til en scene som fortsatte bakover i det uendelige. Men på disse sideprospektene, som i virkeligheten slett ikke eksisterte, dukket det ene bildet etter det andre opp fra en utstilling jeg hadde sett i Frankfurt om våren. Det var grønnblå, henholdsvis rødbrunlige fargebilder fra ghettoen Litzmannstadt, som ble opprettet i den polske industrimetropolen Łódź, en gang kalt *polски Manchester*, i 1940.» (U: 218)

jøder på forskjellige tidspunkter arbeidet som slaver, inntil de før eller siden ble skipet, kjørt eller også tvunget til å gå videre til Auschwitz eller Chełmno for å dø. At det er den kortvokste heltetenoren som åpner fortellerens erindringer og assosiasjoner, er ikke tilfeldig – det er nemlig han, fangen av «det forvrengte liv», som i fortellingens logikk muliggjør erindringen overhodet.

Boka ender med fotoutstillingen fra Litzmannstadt. Fortelleren husker hvordan han betraktet et bilde av tre unge kvinner ved en spinnemaskin, og det var som om øyeblikket overmannet ham:

Wer die jungen Frauen sind, das weiß ich nicht. Wegen des Gegenlichts, das einfällt durch das Fenster im Hintergrund, kann ich ihre Augen genau nicht erkennen, aber ich spüre, daß sie alle drei herschauen zu mir, denn ich stehe ja an der Stelle, an der Genewein, der Rechnungsführer, mit seinem Fotoapparat gestanden hat. (A: 350)²⁰³

Bildet av tre unge, ukjente jødiske kvinner er fotografert av byråkraten Walter Genewein, en østerriksk regnskapsfører som jobbet for naziregimet. Når fortelleren betrakter det inntar han selv Geneweins posisjon, og det er, som han bemerker, som om kvinnene ser *mot ham*. Jo flere ganger jeg leser denne passasjen, desto mer grotesk forekommer den meg å være. Ikke kun kvinnenes utsatte stilling, ikke kun fotografens arbeid som regnskapsfører, ikke kun fortellerens inntreden i byråkratens posisjon, men også den tynne linjen mellom uvisshet og visshet. Hvem er de? Hva visste de? Hvor mange måneder, uker, dager eller timer tok det før også disse kvinnene ble myrdet? Som tysker er Sebalds forteller skjebnebestemt av disse tre, noe han uttrykker eksplisitt ved å tilskrive dem skjebnegudinnenes navn: «Roza, Lusja und Lea oder Nona, Decuma und Morta» (A: 350). Om vi husker Benjamins andre tese, om at fortiden har krav på den svake messianske kraften vi er gitt, så kan vi se at noe liknende visualiseres i det avsluttende bildet:

Die mittlere der drei jungen Frauen hat hellblondes Haar und gleicht irgendwie einer Braut. Die Weberin zu ihrer Linken hält den Kopf ein wenig seitwärts geneigt, während die auf der rechten Seite so unverwandt und unerbittlich mich ansieht, daß ich es nicht lange auszuhalten vermag. (A: 350)²⁰⁴

I tablået mobiliseres det voldsomme spennet mellom fotografiets og nåtidens øyeblikk; og ikke kun som *moment*, men som *øye-blikk* – for er det ikke blikket, menneskets mest intime kontaktpunkt, som møter fortelleren? Vi husker hvordan Ambros i drømmen om er-Riha ser

²⁰³ «Hvem de unge kvinnene er, vet jeg ikke. På grunn av motlyset som faller inn gjennom vinduet i bakgrunnen, kan jeg ikke se øynene deres tydelig, men jeg kjenner at alle tre ser mot meg, for jeg står jo på samme sted som Genewein, regnskapsføreren, stod med fotoapparatet sitt.» (U: 219)

²⁰⁴ «Den midterste av de tre unge kvinnene har lyseblondt hår og ligner på en eller annen måte en brud. Veveren på hennes venstre side bøyer hodet litt til siden, mens hun til høyre ser så ufravendt og urokkelig på meg at jeg ikke holder det ut lenge.» (U: 219–220)

en skare med pukkelryggede skikkelser fra hans fødested Gopprechts, og han bemerker: «Von bösen Blicken verfolgt, reiten wir vorbei» (A: 210).²⁰⁵ Blikkene som følger Ambros i drømmen kan leses analogt med blikket *das bucklichte Männlein* sender fra kjellerlukene; men han holder det ikke ut og rir forbi. Også under fotoutstillingen er det blikket fra fortiden og glemselen som mobiliseres: De anonyme kvinnene på fotografiet har krav på å huskes, eller å forløses.

I øyeblikket holder ikke fortelleren det ut lenge, avgrunnen mellom dem er for stor. Sebalds forteller er tynget av en historisk gitt skyld han er mer eller mindre bevisst. Den ligger på ryggen, som en pukkel. Det at den kortvokste Siegfried åpner for en utforskning av det historiske ansvaret som ligger på nåtidens levende kan sees som et eksempel på hvordan Sebalds bruk av *Männlein*-figuren former det historiske prosjektet i bøkene. Å innfri fortidens krav er ikke lett, skriver Benjamin. Sebald er bevisst dette. Men i fortellingen finnes, som jeg vil vise i det følgende, modellen for en mulig forløsning, i form av Max Ferbers arbeidsmetode.

Gjør arbeid fri?

Fortellingen «Max Ferber» gjennomløpes av ruiner og ødeleggelse. Disse henviser som vist til den industrielle ødeleggelsen framskrittet brakte med seg på 1900-tallet; men på samme tid spiller motivene også inn i en annen retning, nemlig *kunstens*. Max Ferber er maleren som har funnet sin plass i Manchester, den langsomme katastrofens sentrum. Og det er nettopp Ferbers arbeid, og hans øvrige person, jeg vil gå inn på videre.

Som enhver som har prøvd å skape noe vet, består arbeidet i hovedsak av utkast, av *forsøk*. Så også for Max Ferber, hvis arbeidsmetode består i en tilsynelatende smertelig prosess av forstudier, maling og avskrapning, men uten på noe tidspunkt å kunne si seg fornøyd, eller å bedømme verket som ferdig. Arbeidet beskrives slik:

Es wunderte mich immer wieder, wie Ferber gegen Ende eines Arbeitstages aus den wenigen der Vernichtung entgangenen Linien und Schatten ein Bildnis von großer Unmittelbarkeit zusammenbrachte, und noch weitaus mehr wunderte mich, daß er dieses Bildnis unfehlbar am darauffolgenden Morgen, sobald nur das Modell seinen Platz eingenommen und er einen ersten Blick auf es geworfen hatte, wieder auslöschte, um aus dem durch die fortgesetzten Zerstörungen bereits stark beeinträchtigten Hintergrund von neuem die für ihn, wie er sagte, letztlich unbegreiflichen Gesichtszüge und Augen seines von diesem Arbeitsprozeß oft nicht wenig in Mitleidenschaft gezogenen Gegenübers herauszugraben. (A: 236–237)²⁰⁶

²⁰⁵ «Forfulgt av onde blikk rir vi forbi.» (U: 133)

²⁰⁶ «Det forundret meg igjen og igjen hvordan Aurach når arbeidsdagen var slutt, hadde fått frem et svært umiddelbart portrett av de linjene og skyggene som hadde unnsliuppet tilintetgjørelsen, og enda mer forundret det meg at han den påfølgende morgenen, straks modellen hadde inntatt plassen sin og han hadde kastet et første blikk på ham, med usvikelig sikkerhet visket ut portrettet igjen, for deretter på nytt å grave frem fra bakgrunnen, som var sterkt redusert etter de

Etter en arbeidsdag bestående av en rekke forsøk på å avbilde et motiv, og like mange forsøk på å utslette forsøkene, samles et motiv av linjer og merker på lerretet. Når arbeidet skal fortsette forkastes det hele igjen: Selv den siste avbildningen må på nytt skrapes av i forsøket på å avbilde. Det hele kan virke som et gedigent sisyfosarbeid, men likevel fortsetter Ferber, ute av stand til å opphøre. Til tross for det paradoksale i denne arbeidsmetoden – for hvordan skal noe kunne ferdigstilles om det aldri er godt nok? – evner han å gi fra seg enkelte verk. I beskrivelsen av denne prosessen kommer en særlig mystisk strømning i bildene til syne:

Entschloß sich Ferber, nachdem er vielleicht vierzig Varianten verworfen beziehungsweise in das Papier zurückgerieben und durch weitere Entwürfe überdeckt hatte, das Bild, weniger in der Überzeugung, es fertiggestellt zu haben, als aus einem Gefühl der Ermattung, endlich aus der Hand zu geben, so hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langer Ahnenreihe grauer, eingeäschterter, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter. (A: 237)²⁰⁷

Som fortelleren påpeker, er det heller grunnet utmattelse enn fullendelse at Ferber gir fra seg maleriene. Resultatet er at ansiktet på lerretet står som ett av mange, en spøkelsesaktig slektning av alle de ansiktene som tidligere har dekket det, brakt sammen av utslettelsen og kullet. Prosessen får spesiell betydning når man tar i betraktning dens resultat, nemlig *støvet*. Ferber har nemlig et spesielt sterkt forhold til avfallsproduktene av sin virksomhet:

Der Staub, sagte er, sei ihm viel näher als das Licht, die Luft und das Wasser. Nichts sei ihm so unerträglich wie ein Haus, in dem abgestaubt wird, und nirgends befinde er sich wohler als dort, wo die Dinge ungestört und gedämpft daliegen dürfen unter dem grausamtenen Sinter, der entsteht, wenn die Materie, Hauch um Hauch, sich auflöst in nichts. (A: 236)²⁰⁸

Det er dette, produksjonen av støv, som ifølge fortelleren er Ferbers egentlige intensjon med portrettmaleriene. En slik opptatthet av støv og avfallsprodukter virker meningsløs og uhensiktsmessig, men i Ferbers øyne tjener avskrapningsprosessen hans kunstneriske virke. Det første fortelleren registrerer om atelieret, er nemlig en merkverdighet ved dets framtoning: Rommet, omtrent tolv ganger tolv meter, er mørkt, støvete, klaustrofobisk beskrevet, og med et staffeli omtrent i midten, der lyset fra «das hohe, mit dem Staub von Jahrzehnten überzogene Nordfenster» faller inn i rommet (A: 235).²⁰⁹ Man kan tenke støvet som forsøkets, og i videre forstand historiens avfall. Disse 'forløste materialene' har, som vi

vedvarende ødeleggelsene, de til syvende og sist, som han sa, ubegripelige ansiktstrekkene og øynene til den som satt overfor ham, og som ofte heller ikke var lite redusert av denne arbeidsprosessen.» (U: 150)

²⁰⁷ «Hvis Aurach, etter å ha forkastet eller rettere sagt gnidd inn i papiret kanskje førti varianter og dekket dem med nye utkast igjen, bestemte seg for å gi slipp på bildet, mindre av overbevisning om at det var ferdig enn av en følelse av utmattelse, så virket det for betrakteren som om bildet var utgått fra en lang anerekke med grå, kremerte ansikter som fortsatt gikk igjen i det istykkerskrapte papiret.» (U: 150–151)

²⁰⁸ «Støvet stod ham mye nærmere enn lyset, luften og vannet, sa han. Ingenting var mer uutholdelig enn et hus hvor det blir tørket støv, syntes han, og han følte seg aldri mer vel enn der hvor tingene fikk ligge uforstyrret og mildnet under det fløyelsgrå slagget som oppstår når materien, grann for grann, løser seg opp i ingenting.» (U: 150)

²⁰⁹ «... det høye nordvinduet dekket av et flere årtier gammelt støvlag.» (U: 149)

så i kapittel V, en særposisjon i Sebalds forfatterskap: De forbindes med fortellingsarbeidet. Til dette kan vi med Santner tilføye at Sebalds prosjekt i sin helhet kan forstås som «an effort to tease out the testimony of dust and ash [...]» (2006: 102). Dette blir synlig under og rundt staffeliet, der Ferbers arbeid viser sitt virkelige ansikt:

Da er die Farben in großen Mengen aufträgt und sie im Fortgang der Arbeit immer wieder von der Leinwand herunterkratzt, ist der Bodenbelag bedeckt von einer im Zentrum mehrere Zoll dicken, nach außen allmählich flacher werdenden, mit Kohlestaub untermischten, weitgehend bereits verhärteten und verkrusteten Masse, die stellenweise einem Lavaausfluß gleich von der Ferber behauptet, daß sie das wahre Ergebnis darstelle seiner fortwährenden Bemühung und den offenkundigsten Beweis für sein Scheitern. (A: 235)²¹⁰

Avskrapningene har over tid blitt til en størknet oppsamling på ateliergulvet. Det er her, i den sakte voksende haugen som han anser som det *egentlige* produktet av sin kunst at arbeidets interesse for oss ligger. For er ikke dette forløste materialet i sin tur utgangspunkt for et historisk arbeid? Når Ferber i 1989 har blitt en anerkjent kunstner, har arbeidet likevel ikke endrer seg, og det blir lett å knytte det, og hans forkjærlighet for støvet, til hans herkomst. Ferber er jødisk emigrant, foreldrene og store deler av familien ble myrdet under krigen. Dette må forstås som et traume Ferber bærer på, og som motiverer arbeidet; den evinnelige avskrapingen og oppsamlingen av støv kan leses som et tvangsmessig forsøk på å avbilde den utslettede fortiden. Og i forlengelse av dette: Er ikke avfallshaugen på gulvet å sammenligne med en pukkel, en opphoping av Ferbers fortid, hans skyldfølelse og hans forsøk på å befri seg fra byrden? Slik det trekkes en fysiognomisk linje i «Ambros Adelwarth» mellom mannslingen i Jerusalem og byen selv, som et globalisert helvete plassert på en enorm avfallshaug, kan tanken følges også her. Oppsamlingen av avskrapninger kan sees i forlengelse av de ruinene og fragmentene *das bucklichte Männlein* bringer med seg, og i videre forstand til ruin- og emigrantbyen Manchester. Forbindelsen skapes av eksilet, som definerer Ferbers livsverden.

Tid og utid

Ferber forbindes med *das bucklichte Männlein*-motivkretsen gjennom arbeidsmetoden han benytter, men han er også, på samme vis som Ambros, i besittelse av en anakron tidsforståelse, som har sitt opphav i eksilet. Måten Ferber skrives fram røper sitt: Fortelleren bemerker at maleren på samme vis som Henry Selwyn «im Wirklichkeit nicht im geringsten

²¹⁰ «Siden han påfører fargene i store mengder og hele tiden skraper dem av lerretet under arbeidets gang, er gulvbelegget dekket av en masse som for en stor del er blitt hard og skorpete allerede, og som er oppblandet med kullstøv, flere tommer tykk i midten, men gradvis flatere ut mot sidene. Enkelte steder ligner den en lavastrøm, og Aurach hevder at den representerer det egentlige resultatet av hans ustanselige anstrengelser, og det mest åpenlyse beviset på hans mislykkethet.» (U: 149–150)

gealtert schien» til tross for at 25 år har gått siden de sist møttes (A: 265).²¹¹ Og for Ferber, som med ett eneste unntak aldri har forlatt Manchester siden 1945, er det som om tiden til sist har opphørt å eksistere:

... aber die Zeit [...] ist ein unzuverlässiger Maßstab, ja, sie ist nichts als das Rumoren der Seele. Es gibt weder eine Vergangenheit noch eine Zukunft. Jedenfalls nicht für mich. Die bruchstückhaften Erinnerungsbilder, von denen ich heimgesucht werde, haben den Charakter von Zwangsvorstellungen. (A: 266)²¹²

For Ferber er tiden som kategori oppløst, snarere er det tvangsforestillinger og bruddstykker som bestemmer hans forhold til historien; vi er altså inne på traumets og eksilets grunn. De tvangsforestillingene erindringen inngir ham bærer direkte til Tyskland, som han på samme tid er et produkt av og uendelig langt fjernet fra. Tyskland forekommer ham å være «ein zurückgebliebenes, zerstörtes, irgendwie extraterritoriales Land, bevölkert von Menschen, deren Gesichter wunderschön sowohl als furchtbar verbacken sind» (A: 267).²¹³ For Ferber er Tyskland en ruin – ikke ulikt det Manchester han selv bor i – befolket av forstilte mennesker. Klærne deres er anakronistiske: «Sämtlich tragen sie Kleider aus den dreißiger Jahren oder noch ältere Moden und außerdem zu ihren Kostümen völlig unpassende Kopfbedeckungen» (A: 267).²¹⁴ Det forvridde bildet av hjemlandet minner om den temporale forvirringen i Ambros' Jerusalem: Tyskernes utidsmessighet knytter an til hvordan mannslingen opptrer der, kledd i filler som markerer hvordan de forskjelligste tider går igjen i det samme rommet.

Anakronien, mangelen på fortid og framtid, åpner for at den glimtvis erindringen blir det bestemmende historiske blikket, mens nåtiden låses i et tidløst rom. Slik Bereyters leilighet er «kald, støvete og full av fortid» er også Ferbers atelier fullstendig nedstøvet, og det er slik han vil ha det. Tiden står stille: Fortelleren ser ingen endring ved Ferber etter 25 år. I dette u-tidige rommet er *arbeidet* den dominerende handlingen: Et forsøk på utslettelse, og å skape i ødeleggelsen, lik Ambros' fortellerarbeid. De tvangsmessige erindringsfragmentene kan sees som en parallell til det tvangsmessige malerarbeidet. Dette understøttes når Ferber forteller om erfaringen av å lese morens oppvekstskildringer, som han først mottok etter hennes død. Ferber har kun lest brevene to ganger: Først overfladisk, og så, etter mange år,

²¹¹ «... i virkeligheten ikke virket det spor eldre [...]» (U: 168)

²¹² «... men tiden, fortsatte han, er en upålitelig målestokk, ja, den er ingenting annet enn sjelens larm. Det finnes verken en fortid eller en fremtid. I alle fall ikke for meg. De bruddstykkeaktige erindringsbildene som jeg blir hjemsokt av, har karakter av tvangsforestillinger.» (U: 168–169)

²¹³ «... et tilbakeliggende, ødelagt, ekstraterritorielt land, befolket av mennesker med ansikter som både er vidunderlige og fryktelig stive.» (U: 169)

²¹⁴ «Alle går med klær fra trettiårene eller enda eldre moter, og dessuten hodeplagg som overhodet ikke passer til kostymene deres [...]» (U: 169)

enormt nøye. Og det er ved den andre lesningen at hans tidsforståelse, og dens forbindelse til kunsten, kommer sterkest til uttrykk:

Bei dieser zweiten Lektüre seien die stellenweise wirklich wunderbaren Aufzeichnungen ihm vorgekommen wie eines jener bösen deutschen Märchen, in denen man, einmal in den Bann geschlagen, mit einer angefangenen Arbeit, in diesem Fall also mit dem Erinnern, dem Schreiben und dem Lesen, fortfahren muß, bis einem das Herz bricht. (A: 285)²¹⁵

Under den andre lesningen opplever Ferber brevene som noe forhekset, noe som tvinger ham inn i et mønster: Han *må* arbeide, erindre, skrive, lese, male. Lesingen av morens erindringer er ikke noe kjærlig, ikke nostalgisk, ikke befriende; brevene låser ham i en tidløs nåtid. Forhekselsen forbindes med arbeidet, en slags produksjonstvang. Tvangsmessigheten som ligger i erindringen er lik pukkelen hos Benjamin: Det er en byrde, noe ulmende som tynger. Men i Ferbers reaksjon på tvangen kan vi også ane et motsvar til den skjebnen Ambros frivillig går i møte: Der sistnevnte velger å utslette seg selv når fortidens og hukommelsens byrde blir for tung, velger Ferber, i isolasjon og omringet av støv, avfall, og en pukkellaktig klump på ateliergulvet, å *arbeide*. I stedet for å flykte, forsøker han å bearbeide traumene og erindringen ved å male – inntil hjertet brister.

Max Ferbers legeme

Den traumatiske erfaringen ligger til grunns for Ferbers eksil i Manchester. Men det er ikke kun traumene som forbinder ham med pukkelryggen; slektskapet uttrykkes også helt konkret i hans fysiske legeme. Når fortelleren for siste gang besøker maleren er han innlagt på sykehus, betydelig svekket av sykdom. I beskrivelsen gis vi et hint om hvilken relasjon han er i:

Da es ihm offenbar nahezu unmöglich war, so etwas wie eine Stimme in sich zu finden, reagierte er auf meine Worte nur in größeren Abständen mit einem andeutungsweisen Sprechen, *das sich anhörte wie das Geraschel vertrockneter Blätter im Wind*. (A: 340, min kurs.)²¹⁶

I sykdommen sliter Ferber med å snakke: Stemmen hans kommer til lyd som «raslingen i tørkede blader», altså nesten nøyaktig som Odradeks latter. Som nevnt tidligere ser Benjamin Odradek som «die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt» (AP: 191).²¹⁷ Urbildet av denne forvrengningen er nettopp *das bucklichte Männlein*, som med sin bør på ryggen venter på frelse. Hva forteller da denne referansen om Ferber?

²¹⁵ «Den andre gangen han leste dem, hadde opptegnelsene, som enkelte steder var virkelig vidunderlige, stått for ham som et av disse onde tyske eventyrene hvor man, en gang trollbundet, må fortsette et påbegynt arbeid, i dette tilfellet altså erindringen, skrivingen og lesingen, til hjertet brister i en.» (U: 179)

²¹⁶ «Siden det åpenbart var bortimot umulig for ham å finne noe som lignet en stemme i seg, reagerte han bare på ordene mine med lange mellomrom og en antydningvis tale som hørtes ut som raslingen av tørre blader i vinden.» (U: 214)

²¹⁷ «... den form tingene antar i glemselen. De er forvrengte.» (SU: 327)

Sebalds bruk av Odradeks latter kan her leses som en henvisning til «das entstellte Leben», den forkvaklede fortiden som har krav på oppretting. Denne settes via maleren Max Ferber i direkte forbindelse med kunstens og arbeidets verden. Ikke bare har vi den sakte voksende skittoppsamlingen på ateliergulvet, et dokument over et arbeid som forsøker å trenge gjennom traumenes tvangsforestillinger; også Ferber selv påvirkes av krøkelsen. Etter at han, for nært sagt første gang i sitt liv, har besluttet å reise ut av England, til Colmar i Frankrike, og der ser Matthias Grünewalds Isenheim-altertavle, ihukommer han en skiveutglidning som gjorde ham fullstendig immobil:

Ich hatte mich bloß nach der Katze gebückt, und indem ich mich aufrichtete, riß das Gewebe und drängte sich der *nucleus pulposus* in die Nerven hinein. [...] Ich wußte zu jenem Zeitpunkt nur, daß ich mich keinen Zentimeterbruchteil mehr weiterbewegen durfte, daß mein Leben reduziert war auf diesen einzigen, ausdehnungslosen Punkt des äußersten Schmerzes und daß es mir schon beim Einatmen schwarz wurde vor den Augen. Bis gegen Abend verharrete ich in meiner halbaufgerichteten Haltung mitten im Raum. (A: 251)²¹⁸

Ferber låses bokstavelig talt i en krokett stilling. Santner bruker denne sekvensen som paradeeksempel på *the cringe*, all den tid Ferbers liv er bestemt av maktens og historiens gang: Hans eksil er produkt av tysk storpolitikk. Foran et maleri hvis motiver uttrykker den rene historiske lidelse ihukommer Ferber, den moderne kunstneren og kronikøren av den samme lidelsen, nettopp sin egen krøkelse; kroppslig, ja vel, men uten tvil forbundet med den øvrige tvangsmessige bøyningen som den ufullendte historien påtvinger individene. Hvilken skuffelse er større enn den forårsaket av det lovede som uteble? Som for å forsterke krøkelsesmotivet ender minnerekken også i en videre krøkelse, i form av Ferbers bilde av seg selv som barn, bøyd over et skolearbeid. Skiveutglidningen leder dessuten til et kommunikativt og tankemessig sammenbrudd:

Ich erinnere mich nur noch, daß ich, die Stirn gegen den feuchtmodrigen Verputz gepreßt, die ganze Nacht hindurch vor dieser Wand gestanden bin, daß es immer kälter wurde, daß mir die Tränen herabrannen über das Gesicht, daß ich unsinnige Dinge zu murmeln begann und daß ich dabei doch spürte, wie der furchtbare Zustand einer vollkommenen Schmerzlähmung der inneren Verfassung, die über die Jahre die meine geworden war, auf die denkbar akkurateste Weise entsprach. (A: 251– 252)²¹⁹

To ting er avgjørende her: Først at Ferber begynte «å mumle vanvittige ting». Språkløsheten går som en rød tråd gjennom boka: Vi har sett hvordan Ambros mister evnen til å fortelle,

²¹⁸ «Jeg hadde bare bøyd meg ned mot katten, og da jeg rettet meg opp, oppstod det en brist i vevet, og *nucleus pulposus* trengte inn i nervene. [...] Akkurat da visste jeg bare at jeg ikke kunne bevege meg en brøkdel av en centimeter lenger, at livet mitt var redusert til dette ene utstrekningssløse punktet av den meste [sic] intense smerte, og at det svartnet for øynene mine bare jeg trakk pusten. Jeg ble stående i min halvt oppreiste stilling midt i rommet til det nærmet seg kveld.» (U: 159)

²¹⁹ «Jeg husker bare at jeg ble stående foran denne veggen hele natten, med pannen mot den fuktugne murpussen, at det ble kaldere og kaldere, at tårene rant nedover ansiktet mitt, at jeg begynte å mumle vanvittige ting, og at jeg samtidig likevel følte hvordan den fryktelige tilstanden det er å være fullstendig lammet av smerte, helt presist svarte til den indre forfatningen som gjennom årene var blitt min egen.» (U: 159)

hvordan Jerusalem forstyrrer tale- og tankeevnen hans, og hvordan den inngrodde mannslingguiden snakker et språk som ikke gir mening. Det samme gjelder altså for Ferber, som i låsningen begynner å bable «vanvittige ting». Deretter er det av betydning at den krokede stillingen han låses i *gjenspeiler hans indre tilstand*. Dette kan vi forstå som traumets og eksilets ettervirkninger: Ferber opplever sitt eget indre som smerte, og, kan man anta, som tomhet, ensomhet, mangel, en opplevelse som samsvarer med den fysiske krøkelsen. I dette øyeblikket blir han en legemliggjøring av det uforløste «forvrenget livet» som hans eget arbeid er et forsøk på å imøtekomme. At han på sykesengen viser slektskap til Odradek, og til pukkelryggen, hvis rolle han selv har inntatt, vitner om hans plass i den anakrone tidsforståelsen, og hans krav på forløsning.

Til dette kan jeg tilføye en merkverdighet i fortellingen, som viser i hvilken grad *Männlein*, støv og arbeid kretser om hverandre i Ferbers person. Han nevner selv hvordan morens beretning fordrer et arbeid i ham som vil pågå «inntil hjertet brister». Dette tvangsarbeidet trekker tanken i retning av Ambros Adelwarths behov for å fortelle, som på samme tid er «eine Art von errettung und zugleich ein unbarmherziges Sich-zugrunde-Richten» (A: 146). Arbeidet er så nært knyttet til livet at det går på bekostning av det – men det dreier seg altså om redning. Og derfor ble jeg overrasket da jeg oppdaget en kobling mellom Ferbers egne utsagn og hans legeme. På den lugubre restauranten *Wadi Halfa* (som for øvrig er full av tegn på forvridning og forstillelse) forteller han en merkelig anekdote om et historisk tilfelle av sølvforgiftning:

Im Archiv der Britischen Medizinischen Gesellschaft werde [...] die Beschreibung eines extremen Falls einer solchen Vergiftung aufbewahrt, derzufolge es in den dreißiger Jahren in Manchester einen Fotolaboranten gegeben haben soll, dessen Körper im Verlauf seiner langjährigen Berufspraxis derart viel Silber assimiliert hatte, daß er zu einer Art fotografischer Platte geworden war, was sich, wie Ferber mir vollen Ernstes auseinandersetzte, daran zeigte, daß das Gesicht und die Hände dieses Laboranten bei starkem Lichteinfall blau anliefen, sich also sozusagen entwickelten. (A: 241)²²⁰

Anekdoten kan leses som et av de humoristiske innslagene i boka, men den bærer også i seg et bilde av spenningen mellom menneske og arbeid. Mannen i anekdoten tas over av sitt arbeid, han *blir* til en fotoplate. Altså kan man forstå, som Ferber sier, at han *framstilles i* arbeidet. For Ferber selv kan tilfellet ligne. Som vi har sett opplever han å være «forhekset», arbeidet antar tvangskarakter. Foranledningen for anekdoten er hans egen kropp, som «der pudrig feine Staub» etter en lang dag i atelieret «seine Haut mit einem metallischen Glanz

²²⁰ «I arkivet til Det britiske medisinske selskap [...] ble for eksempel beskrivelsen av et ekstremt tilfelle av en slik forgiftning oppbevart, og ifølge den skulle det ha levd en fotolaborant i Manchester i trettiårene, hvis kropp hadde assimilert så mye sølv i løpet av den mangeårige yrkespraksisen hans at den var blitt til en slags fotografisk plate, noe som viste seg, forklarte Aurach meg i fullt alvor, ved at ansiktet og hendene til denne laboranten ble blå når de ble utsatt for sterkt lys, altså så å si ble fremkalt.» (U: 153–154)

imprägniert hatte» (A: 240).²²¹ Kullstøvet dekker ham fra topp til tå, han er selv en del av arbeidet, innhyllet i støv og aske. Det bærer over i hans produksjon av og kjærlighet til avfallet, bildenes ruinerte uttrykk, Manchester, og hans indre følelsesliv, *som får sitt sinnbilde i krøkelsen*. Også eksilet, som har blitt hans normaltilstand, bemerkes her: «Ferber bemerkte selbst einmal, indem er den Graphitschimmer auf dem Rücken seiner Hände studierte, daß er in seinen Tag- und Nachtträumen durch sämtliche Stein- und Sandwüsten der Erde bereits gezogen sei» (A: 240–241).²²² Men han fortsetter å arbeide videre. Kan det ikke forstås som et forsøk på selvfrekkalling, å vinne erkjennelse eller forløsning? Å frigis fra et forvrengt liv?

I en drøm avsløres Ferbers mål. Han er i foreldrenes stue, en mann sitter vendt skrått mot ham, og foran på gulvet står en miniatyr av Salomos tempel i Jerusalem. Mannen i drømmen sier: «Sehen Sie, [...] man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Ferber, beugte mich über das Tempelchen und wußte zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht» (A: 259).²²³ I praksis kan ikke dette kunstverket ferdigstilles. Men detaljrikdommen, nøysomheten, fromheten, dedikasjonen: Det er alt et fordreid speilbilde av Ferbers metode, og det bærer med seg forløsningens bilde, og håpet om å innfri den, om ikke hjertet brister først. Det jeg forsøker å si er: *I det estetiske arbeidet finnes hos Sebald kimen til en mulig forløsning*. Hvordan? Det dreier seg om hvordan man ser på verden, og på historien. Modellen av Salomos tempel bærer med seg hver minste detalj. Ferbers arbeid kan forstås som en subjektiv bearbeidelse, et forsøk på å bryte traumenes tvangsforestillinger; hans avskrapningsteknikk som en inversjon av tempelminiaturens detaljrikdom.

Ferbers arbeid er et personlig erkjennelsesforsøk, han skraper glemsel av lerretene for å minnes, det blir liggende igjen som avfall på ateliergulvet. Følger vi Benjamins tankegang er det nettopp avfallet som er historikerens materiale, det er her grunnlaget ligger for å snu om på historieforståelsen. Ferber produserer dette avfallet, han føler slektskap til støvet, men han er samtidig fanget i et tvangsmessig arbeidsmønster; når han hospitaliseres er stemmen hans som Odradeks latter, han er nok et offer for eksilets terskelposisjon. Men Ferbers subjektive arbeid stilles i motsetning til fortellerens skrivning. Sebalds forteller plukker avfallet opp, i den hensikt å få det i tale. Er det ikke her, i forsøket på å anvende fillene, å, som Santner skriver, «tease out the testimony of dust and ash», at muligheten for forløsning i Sebalds litterære verk

²²¹ «... det pudderaktige fine støvet hadde impregnert huden hans med en metallisk glans [...]» (U: 153)

²²² «Aurach bemerket selv en gang, mens han studerte grafittskimmeret på håndbakene, at han allerede hadde dratt gjennom samtlige stein- og sandørkner på jorden i dag- og nattdrømmene sine.» (U: 153)

²²³ «Ser dere, man kjenner igjen hver eneste tårntagg, hvert forheng, hver terskel, hvert hellige redskap. Og jeg, sa Aurach, bøyde meg over tempelet og visste for første gang i mitt liv hvordan et virkelig kunstverk ser ut.» (U: 164)

ligger? Det dreier seg ikke kun om en 'rettferdig' framstilling av historisk urett, men om et aktivt prosjekt som motarbeider nyttetenkningens historieskriving, og som, i forsøket på å ta i bruk historiens eget avfall, dypest sett på lang sikt kan foranledige en forskyvning i det historiske blikket. Slik Benjamin med *das bucklichte Männlein* som veileder postulerer nødvendigheten av å tenke historie annerledes, slik finnes det også i Sebalds estetiske bearbeidelse av det historiske materialet et forsøk på forløsning, i form av arbeidet. Hvis historisk forløsning er en reell kategori, må den finne sin basis i en endring av historieforståelse.

IX. Erindrings etiske imperativ

- Om fortellerarbeidet

Rip it up and start again
- Orange Juice, "Rip it up"

I møte med håpløsheten og vanskjebnene som befolker *Die Ausgewanderten* er det lett å glemme et enkelt faktum: At fortellingene fortelles. De fire emigrantlivene bindes sammen av en forteller som fortløpende beretter om arbeidet med å grave fram historiene; som lesere er vi vitne til en rekke henvisninger til materialet for hånden, til muntlige vitnesbyrd, og til en frustrerende mangel på kjennskap til vesentlige momenter i personenes liv. I kapittel II og IV så vi hvordan *das bucklichte Männlein* i tillegg til å være en markør for anakroni stiller et krav til den som ser ham: «*Bet' für's bucklicht Männlein mit!*». Dette kan forstås som en bønn om å vie det glemte oppmerksomhet, og den inngår i spørsmålet om hva det vil si å skrive historie. I de foregående analysene har jeg vist hvordan *das bucklichte Männlein* gjennomløper fortellingene i *Die Ausgewanderten*, og hvordan figuren forbindes med traumer, med anakroni, og med forskjellige former for forløsningsforsøk. Men hva med historieskrivingen?

Vi skal i dette kapitlet vende tilbake til Sebalds forteller. Som en motsetning til Ambros' og Ferbers mer eller mindre mislykkede forsøk på å oppnå forløsning står fortelleren, som snarere enn å flykte fra fortiden eller å isolere seg i nåtiden vender oppmerksomheten mot det forgangne i den hensikt å samle sammen historienes rester. Det er disse, husker vi fra Benjamin, som er historikerens materiale. Dersom Santner har rett i at Sebalds arbeid er et forsøk på å «tease out the testimony of dust and ash», og at disse elementene er «forløste substanser» – da står vi kanskje ved kjernen av Sebalds virksomhet som skrivende. Ved å fokusere på restene kan fortelleren åpne historier som inntil nå har vært lukket. Det knytter an til et erindringsarbeid som er langt unna den tyske offentlighetens minnekultur. Schütte påpeker:

Erinnerungskultur, wie sie Sebald vorschwebt, hat wenig zu tun mit dem, was die Geschichtsschreibung betreibt in ihrer Deutung und Archivierung der Vergangenheit als etwas Abgeschlossenem. Entsprechend arbeitet er gerne mit privaten Quellen: Tagebücher, autobiografische Aufzeichnungen, Briefe, Familienfotoalben, Diasammlungen, etc. – allesamt persönliche, familiäre Medien einer nicht-öffentlichen Konservierung von Vergangenheit und individuellen Schicksalen. (2011: 89–90)²²⁴

²²⁴ «Erindringskultur, slik den forekommer Sebald, har lite å gjøre med hva historieskrivingen bedriver i sin tyding og arkivering av fortiden som noe avsluttet. Derfor arbeider han gjerne med private kilder: Dagbøker, selvbiografiske opptegnelser, brev, familiefotoalbum, lysbildesamlinger, etc. – altså personlige, familiære medier for en ikke-offentlig konservering av fortid og individuelle skjebner.»

Som jeg har antydnet i de foregående analysene er det de uoffisielle kildene som er Sebalds materiale. Fortellingene rekonstrueres med utgangspunkt i øyenvitneskildringer, beretninger, dagbøker og brev, fotografier, etc. – altså ting som har falt utenfor «Historien». Fortiden kan ikke i det anakrone blikket forstås som avsluttet; den er åsted for fortsatt relevans og ubrukt potensial. Slik Benjamins teologiske pukkelrygg i «Über den Begriff der Geschichte» henviser til arbeidet for å aktualisere fortiden, slik arbeider Sebalds forteller, påvirket av de korte og pukkelryggede skikkelsene han kommer i kontakt med, for å åpne de utvandrede historier. Foranledningen er eksilet, hans materiale er de fysiske etterlatenskapene, tingene og støvet. For å sirkle inn dette arbeidet vil jeg i det følgende diskutere relasjonen mellom eksil, studie og skriving, som utgjør det jeg vil kalle de tre hovedelementene i fortellerens arbeid.

Fortelleren og de fortalte

I analysene av «Ambros Adelwarth» og «Max Ferber» har vi sett hvordan eksilet er fortellingenes dominerende erfaringshorisont. Begge forsøker å oppnå forløsning, Ambros i form av reising og gjenfortelling, Ferber i form av malearbeidet. Ambros' liv består, foruten livet i innvandrersbyen New York, av en rekke reiser som alle later til å motiveres av muligheten for frislipp. Eksilmotivet aksentueres spesielt i Jerusalem-sekvensen, der minnene om barndommen i Gopprechts glimter til i situasjoner som nærmer seg det traumatiske – drømmer og mareritt – i det som historisk og mytisk er 'utvandreneres hovedstad'. Max Ferbers liv viser seg likeså å være et permanent eksil: Han er flyktet fra Tyskland som tenåring, og bosetter seg i Manchester, «eine Einwandererstadt, und eineinhalb Jahrhunderte lang sind die Einwanderer, wenn man einmal absieht von den armen Irländern, in der Hauptsache Deutsche und Juden gewesen» (A: 282).²²⁵ Byen blir et Jerusalem *ex negativo*, et samlingssted for de utvandrede i storindustriens og jødeutryddelsens ruinlandskap. Ferbers bilde av Tyskland peker på sin side tydelig mot et traume: Landet beskrives som «etwas Wahnsinniges»²²⁶, noe han sliter med å snakke om.

For dem begge, som for Henry Selwyn og Paul Bereyter, kan man forstå at det er spennet mellom *Heimat* og eksil som setter livet på spill. Om Bereyter, trefjerdedelsarieren som tjenestegjør seks år i Wehrmacht, heter det at «[w]as den Paul 1939 und 1945 zur Rückkehr bewegte, wenn nicht gar zwang, das war die Tatsache, daß er von Grund auf ein Deutscher gewesen ist, gebunden an dieses heimatliche Voralpenland und and dieses elende

²²⁵ «... en innvandrersby, og gjennom et og et halvt århundre har innvandrene, hvis man ser bort fra de fattige irlenderne, i hovedsak vært tyskere og jøder [...]» (U: 178)

²²⁶ «Noe vanvittig.» (U: 169)

S. [...]» (A: 84).²²⁷ Det paradoksale forholdet til hjemmet, definert både av temporal og spatial avstand og en metafysisk nærhet, antar traumekarakter. Analogt med bruddet *das bucklichte Männlein* forårsaker, åpner eksilet for det anakrone blikket; de utvandrede «deler deformiteten» med gjenferdene.

Det er eksilet som forbinder den sebaldske fortelleren med karakterene han skriver om. Boka gir drypp av hans omflakkende liv. Første setning lyder som følger: «Ende September 1970, kurz vor Antritt meiner Stellung in der ostenglischen Stadt Norwich, fuhr ich mit Clara auf Wohnungssuche nach Hingham hinaus» (A: 7).²²⁸ Det som kunne vært en hvilkensomhelst flyttereise formes til en utvandring, både av det tyske språket det fortelles i, og av at den aldrende litauiske jøden Selwyn senere spør fortelleren «ob ich nie Heimweh verspüre» (A: 30).²²⁹ Spørsmålet blir foranledningen for Selwyns utlegning om sin egen herkomst, men det beror på det faktum at fortelleren selv er utvandret, noe som ellers ikke sies eksplisitt. I «Paul Bereyter» og «Ambros Adelwarth» refereres det til hjembygda S., og det kommer i åpningen av førstnevnte fram at fortelleren ikke lenger bor der. En antydning til hvorfor kommer i «Max Ferber», hvor fortelleren under besøket i Bad Kissingen kommer i snakk med en fergekaptein. Hun er tyrker, og hennes utsagn om tyskerne står, så mye er klart, som fortellerens egne: «die Leute in Deutschland, sagte sie, sind genauso dumm wie die Türken, ja vielleicht noch dümmer» (A: 335).²³⁰ Møtet inntreffer rett etter fortellerens egne refleksjoner om den tyske effektiviteten, «das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte», noe som «mir Kopf und Nerven anzugreifen begann» (A: 333).²³¹ Glimtvis viser årsaken til ubehaget seg å være en moralsk indignasjon over den tyske nasjonens kollektive amnesi etter krigen. Responsen er utvandringen, som fortelleren deler med de han forteller om.

Men det stopper ikke ved holdninger: Det traumatiske kommer også til uttrykk i landskapene fortelleren befinner seg i. I «Paul Bereyter» forteller han om sine første inntrykk av 'storbyen', da de flyttet fra bygda W. til byen S.:

Besonders vielversprechend aber schien mir die Tatsache, daß die Häuserzeilen hie und da von Ruinengrundstücken unterbrochen waren, denn nichts war für mich, seit ich einmal in München

²²⁷ «Det som beveget, om ikke ganske enkelt tvang Paul til å komme tilbake i 1939 og 1945, var det faktum at han i bunn og grunn var tysker, bundet til det hjemlige Foralpelandet og dette jammerlige S. [...]» (U: 57)

²²⁸ «I slutten av september 1970, kort tid før jeg tiltrådte min stilling i den østengelske byen Norwich, dro jeg på boligjakt ut til Hingham sammen med Clara.» (U: 9)

²²⁹ «...om jeg aldri følte hjemlengsel.» (U: 23)

²³⁰ «... menneskene i Tyskland er akkurat lite dumme som tyrkerne, ja, kanskje enda dummere [...]» (U: 210)

²³¹ «... den dyktigheten som man hadde ordnet alt med, begynte å svekke hodet og nervene mine.» (U: 208)

gewesen war, so eindeutig mit dem Wort *Stadt* verbunden wie Schutthalden, Brandmauern und Fensterlöcher, durch die man die leere Luft sehen konnte. (A: 46)²³²

Disse barndommens løfterike ruiner er en spire til fortellerens videre livsløp, for som vi husker er det ruinbyen Manchester som er destinasjon for hans første utenlandsreise.²³³ Nesten patologisk finner fortelleren seg vandrende blant ruinene, uten å kunne forklare hvorfor, inntil han støter på Ferbers atelier langs havnelageret. Katja Garloff påpeker i artikkelen «The Emigrant as Witness» (2004) at «the narrator's feelings of desolation result less from existential loneliness than from a historical trauma that has not been worked through» (2004: 80), noe som stemmer godt overens med det øvrige traumbildet. De tyske ruinene – resultat av den «ikke nærmere identifiserte katastrofen» fra *Nach der Natur* – ligger lagret i fortelleren, og bringer ham i kontakt med andre hvis liv ligner hans eget. Derfor er også den verden Sebald beskriver i ulike stadier av forfall: Forødelelsen er hva blikket ser i eksil, preget av traumer og med øye for anakroni.²³⁴

Til tross for at karakterenes traumer arter seg forskjellig, er de alle rotfestet i eksilet; det blir et forbindelsesledd mellom mennesker med ulike erfaringer av brudd og separasjon. Den beskadigede posisjonen foranlediger en anakron tidsforståelse: Fortellerens «besondere Rezeptivität»²³⁵ åpner for erkjennelsen av *das bucklichte Männlein*. Schmucker tilføyer at forfatterne «mit einem Teil ihres Wesens der Geisterwelt angehören und nur so, mit dem Blick über die Grenzen von Leben und Tod hinweg, zu "einem Versuch der Restitution" befähigt sind» (2012: 301).²³⁶ Tidsforståelsen går på tvers av telos. Den messianske kraften som ligger i oppmerksomheten er i *Die Ausgewanderten* henvist til de utvandrede liv. Disse, som selv i så mange tilfeller er omkranset av eller vesenslike med *das bucklichte Männlein*, har sine krav på oppretting. Kan man si at det er dette Sebalds forteller setter seg fore å inngi? De utvandrede er spredd, slik også restene av deres liv er det. Og dersom eksil defineres som spredning, så kan det tenkes at forløsningen avhenger av innsamling.

²³² «Men særlig løfterikt forekom det faktum meg at husrekkene her og der ble avbrutt av ruintomter, for etter å ha vært i München en gang, var det ingenting jeg forbandt så entydig med ordet *by* som grushauger, brannmurer og vindushull man kunne se den tomme luften gjennom.» (U: 34)

²³³ Skildringen av denne reisen, som åpner «Max Ferber», speiler for øvrig det siste kapitlet i Stig Dagermans litterære reportasjebok *Tysk höst* (1947), der journalisten, i luftrummet over ruinene av Hamburg, reflekterer over relasjonen mellom litteratur og menneskelig lidelse. Sebald befattet seg med denne boka: Den utgjør en viktig del av resonnementet i *Luftkrieg und Literatur*, som bevis på at det tross alt var mulig å skrive om ødeleggelsene i Tyskland, men at det beror på fremmedheten, utenforskapet – eller eksilet.

²³⁴ Noe som ligner Benjamins allegoriserende melankoliker, jf. *Trauerspiel*-boka, der allegorien framstilles som ruin.

²³⁵ «Spesielle mottakelighet.»

²³⁶ «... med en del av deres vesen tilhører ånde verdenen og kun slik, med blikket over grensen mellom liv og død, er i stand til å inngi et "forsøk på restitusjon.»

Den legemliggjorte oppmerksomhet

Sebalds forteller arbeider ved å samle. I Benjamins *Passagen-Werk* står det mye om samling, blant annet dette fragmentet: «Das Sammeln ist ein Urphänomen des Studiums: der Student sammelt Wissen» (*PW*: 278).²³⁷ Det finnes i samlerens arbeid en vesenslikhet til den studerendes, og i videre forstand den sebaldske fortellerens skrivearbeid. Skrivearbeidet forutsetter en voldsom oppsamling av ting, steder, navn, begivenheter, livsløp og skitt, det er en vending mot historiens materielle etterlatenskaper. Disse «forløste substansene» bærer i seg fragmenter av historie, og det er ved å studere dem at muligheten for å åpne historien finnes. I oppmerksomheten, «die Gebet der Seele», finnes et messiansk potensial, eller: Et forsøk på å inngi forløsning, i form av studiet.

Et studium er jo en oppmerksomhetsøvelse. Og nettopp studentene, slik de framtrer hos Kafka, vier Benjamin mye oppmerksomhet. De framstår som sendebud fra en verden utenfor den forvrengte. Grunnen til dette synes å være nettopp deres evner til å være oppmerksomme for detaljene. Benjamin sammenligner dem med barn:

Man muß an die Kinder denken: wie ungern gehen sie zu Bett! während sie schlafen, könnte doch etwas vorkommen, was sie beansprucht. «Vergiß das Beste nicht!», lautet eine Bemerkung, «die uns aus einer unklaren Fülle alter Erzählungen geläufig ist, trotzdem sie vielleicht in keiner vorkommt.» *Aber das Vergessen betrifft immer das Beste, denn es betrifft die Möglichkeit der Erlösung.* (*AP*: 194, min kurs.)²³⁸

Benjamin stiller her glemselen i direkte forbindelse med muligheten for forløsning. Dette avhenger av oppmerksomheten, evnen til ikke å forbigå 'det beste'. 'Oppmerksomhet' kan forstås som en nøkkel til Benjamins *Männlein*-tekster; i den ligger muligheten for forløsning, all den tid den kan fungere som frelse fra glemselen. Her finnes en etisk-politisk bevissthet: Ved å rette oppmerksomheten mot fortiden og det glemte stiller man seg i opposisjon til tanken om framskrittet som en fremadskridende bevegelse av historisk nødvendighet; det er et brudd med konformiteten og den resignerte aksepten av tingenes tilstand. Og skal vi tro Benjamin er dette bruddet fundert i fortidens krav på oppretting. La oss igjen kalle det et *erindringens etiske imperativ*.

Hos Sebald billedliggjøres oppmerksomheten i fortellerens arbeid med å samle inn de utvandrede historier. På bakgrunn av deres felles erfaringer som utvandrede tar han på seg

²³⁷ «Å samle er studiets urform: Studenten samler viten.» (*SU*: 42)

²³⁸ «Man må tenke på barna: hvor motvillig de går til sengs! Mens de sover kunne det jo skje noe de må være med på. "Glem ikke det beste!" lyder en bemerkning "som vi kjenner fra en hel mengde gamle fortellinger, selv om det kanskje ikke forekommer i noen av dem". *Men glemselen angår alltid det beste, for den angår muligheten for forløsning.*» (*SU*: 330, min kurs.)

oppgaven å løfte deres liv opp fra glemselen. Santner forbinder den sebaldske oppmerksomheten med *nestekjærlighet*, og knytter det opp mot vitnesbyrdet:

Sebald's multiple portrayals of acts of testimony and transmission [...] leave us, I think, rather more open to the possibility of an encounter and engagement with the creaturely dimension of our neighbor. This is [...] an ambitious and exemplary performance of the specific sorts of *labour* – of *study* – involved in sustaining fidelity to such encounters. If I might put it that way, love of neighbor is, for Sebald, among other things, a kind of ongoing research project. (2006: 140–141)

Nestekjærligheten, omsorgen for fortidens forvrengte liv, kan forstås som et arbeid, eller et studium. Fortellingene springer ut av innsamlingen: Av materiale, i form av brev, dagbøker, bilder, vitnesbyrd og samtaler som monteres til en fragmentarisk narrativ. I fortellingen om Ambros Adelwarth ser vi for eksempel hvordan hele arbeidet foranlediges av «ein mir [...] in die Hände gefallenes Fotoalbum der Mutter [...] welches eine Reihe mir gänzlich unbekannter Aufnahmen unserer in der Weimarer Zeit ausgewanderten Verwandten enthielt» (A: 103).²³⁹ Påskyndet av fotoalbumet reiser fortelleren til USA, hvor han prater med tanten og onkelen, og gradvis blir kjent med Ambros' historie. Konsekvent understrekes det i hvilken grad fortellingen er ufullstendig, hvor mye som ikke er kjent; underveis gis bemerkninger om skrivearbeidet («fing ich mit meinen Aufzeichnungen an [...]» (A: 152)²⁴⁰, «ein paar Worte zu Papier bringend [...]» (A: 156))²⁴¹; under samtalene med Fini blir fortelleren gjennom et fotoalbum, og bilder fra dette inkorporeres i den løpende teksten. Til sist står Ambros' reisedagbok: Denne boka, som Fini ikke evnet å dekode skriften i, har fortelleren uten videre problemer kunnet lese.²⁴² Fortellingens siste strekk innledes med en konkret henvisning til det faktiske objektet:

Vor mir auf dem Schreibtisch liegt das Agenda-büchlein des Ambros, das mir die Tante Fini bei meinem Winterbesuch in Cedar Glen West ausgehändigt hat. Es ist ein in weiches, weinrotes Leder gebundener, etwa zwölf auf acht Zentimeter großer Taschenkalender für das Jahr 1913, den der Ambros in Mailand gekauft haben muß [...] (A: 186)²⁴³

Den rapporterende framleggelsen av dokumentasjon understøttes av fotografiene som følger: På side 187 er notatboka avbildet, vel å merke i svarthvitt; under utlegningen av Ambros'

²³⁹ «... et av mors fotoalbum som hadde havnet i mine hender [...] og som inneholdt en rekke for meg helt ukjente bilder av slektninger som hadde utvandret i Weimar-tiden.» (U: 68)

²⁴⁰ «... begynte jeg på optegnelsene mine [...]» (U: 98)

²⁴¹ «... noterte et par ord på papiret [...]» (U: 100)

²⁴² Noe som er svært festlig, all den tid skriften, slik den er å se i de innlemmede fotografiene, er Sebalds egen (Sheppard, 2009: 113). Dette gjør selvsagt det «dokumentariske» voldsomt problematisk i enkelte henseende. Imidlertid forsøker jeg ikke å påvise at *Die Ausgewanderten* er en faktabok, men at metoden Sebald arbeider med er en innrettet mot etisk historieskriving – innenfor en litterær ramme.

²⁴³ «Foran meg på skrivebordet ligger Ambros' lille notisbok som tante Fini overlot meg under vinterbesøket mitt i Cedar Glen West. Det er en ca. tolv ganger åtte centimeter stor lommealmanakk for året 1913, innbundet i mykt, vinrødt skinn, som Ambros må ha kjøpt i Milano [...]» (U: 117)

notater følger fotografier av boksider, der en sirlig, ugjennomtrengelig håndskrift kretser over papiret. I «Max Ferber» er presentasjonen av morens brev gjort på samme vis:

Die von Ferber an jenem Morgen in Manchester mir übergebenen nachgelassenen Blätter seiner Mutter liegen nun vor mir, und ich will versuchen, auszugsweise wiederzugeben, was die Schreiberin, die mit ihrem Mädchennamen Luisa Lanzberg geheißten hat, in ihnen von ihrem früheren Leben erzählt. (A: 285)²⁴⁴

Her belyser fortelleren sin oppgave: Å *forsøke* å gjengi. Den nøkterne framleggelsen av materialet kan minne om en form for bevisføring som demonstrerer fortellerens åpne hånd. Og nøkkelen til passasjer som denne er kanskje nettopp åpenheten: Som Preuschoff påpeker er Sebalds anliggende å framvise historiens sammenføyning, å trekke seg unna den episke totaliteten for snarere å vise i hvilken grad historiene er ufullendbare:

Dabei versucht Sebald, das Montierte gegeneinanderzustellen, die Grenzen sichtbar zu halten oder zumindest nicht ganz zu verwischen und die Erzählungen relativ plötzlich einsetzen und abbrechen zu lassen. So wird der Text nach außen hin *offen* gehalten und verdeutlicht, dass das Verhandelte nur fragmentarisch ist und fortzuentwickeln wäre, weil es bis in die historische Realität des Lesers hineinreicht. (2015: 384)²⁴⁵

Det er her Sebald kommer til syne som historieskriver. Som Preuschoff noterer er gjengivelsen *fragmentarisk*. Vi har sett hvordan fortelleren til enhver tid er klar til å bemerke hvor materialet kommer fra, hvor begrenset det er, og i hvilken grad historiene i virkeligheten kun er fragmenter. I forsøket på å skrive 'den andres' historie, og med den en hel periodes historie, faller de standardiserte skrivestrategiene bort, til fordel for det Sebald selv, med et begrep hentet fra Claude Lévi-Strauss, kaller *bricolage* (AE: 84). Dette dreier seg om å føye sammen ulike elementer for å avdekke noe nytt; *bricoleuren* er en som «aus bereits gebrauchten Materialien etwas Neues formt» (Seitz, 2011: 67).²⁴⁶ Om denne metoden påpeker Espen Ingebrigtsen i intertekstualitetsstudien *Bisse ins Sacktuch* (2016), med henvisning til Sebalds tale «Ein Versuch der Restitution»²⁴⁷: «In seinem "Versuch der Restitution" kommt ästhetischen Zitaten eine Schlüsselrolle zu, indem sie dem Vergessenen und Verdrängten ein Andenken setzen können. Erst die *bricolage* ermöglicht diese Art des ethischen Andenkens

²⁴⁴ «Morens etterlatte papirer, som Aurach overlot til meg den morgenen i Manchester, ligger foran meg nå, og jeg vil forsøke å gjengi utdrag av det forfatterinnen, som bar pikenavnet Luisa Lanzberg, her forteller om sitt tidligere liv.» (U: 179)

²⁴⁵ «Så forsøker Sebald å sette de monterte bestanddelene mot hverandre, å holde grensene synlige eller i det minste å ikke viske dem helt ut, og å la fortellingene starte og bryte av relativt plutselig. Slik blir teksten holdt åpen mot utsiden og tydeliggjør at det gjengitte kun er fragmentarisk og bør videreutvikles siden det rekker helt inn i leserens historiske realitet.»

²⁴⁶ «... former noe nytt av allerede benyttede materialer.»

²⁴⁷ Denne talen tas så ofte i bruk i tekster om Sebald, gjerne som et avrundende poeng (det dreier seg tross alt om en slags poetikk), at jeg rett som det er velger å la den ligge. Det oppleves billig å skulle avslutte ved å sveipe innom Sebalds «forsøk på restitusjon», og dessuten feil, når det jeg argumenterer for ikke kun er en restitusjon, men en videre endring – altså et litteraturens potensial utenfor det rent minnesmerkeaktige.

durch Montage heterogener Elemente» (Ingebrigtsen, 2016: 50).²⁴⁸ Ingebrigtsen henviser til forfatteren Sebalds arbeid, men kan man ikke si at det samme gjelder for fortelleren? Framgangsmåten, som låner så mangt fra Benjamins utlegninger i *Das Passagen-Werk*, er fundert i behovet for å se historien annerledes, å gjøre konstruksjonen gjennomskinnelig. Fortelleren arbeider med å endevende det historiske materialet, han lar det lede framstillingen, og åpner på den måten for at historiene kan fortelles i sprang, elliptisk, anakront, eller også: *Fragmentarisk*. I dette arbeidet ligger muligheten for endring: Av persepsjonen og av historiens konstruksjon. Ingebrigtsen bemerker:

Durch die selbstreflexive Erkenntnisleistung des Geschichtsbetrachters werde das historisch Vergessene somit intellektuell relevant und durch Kontemplation über den Prozess der Überlieferung von Vergangenheit könnte das «Eingedenken» des Geschichtsbetrachters die Gegenwart verändern. (Ibid.: 53–54)²⁴⁹

Gjennom erkjennesarbeidet, sorteringen og sammenføyingen av de historiske fragmentene, kan man, antyder Ingebrigtsen, påvirke samtiden. I hvilken grad kan dette tenkes realisert? For subjektet som arbeider med historiens avfall vil kanskje de glemte fillene kunne påvirke persepsjonen, slik at samtiden framstår i nye gevanter. Men hva med overgangen fra det erkjennende subjektet og til en mulig *kollektiv* endring? Det er jo engang slik at Benjamins *Männlein*-tekster, og spesielt «Über den Begriff der Geschichte», som Sebald jobbet aktivt med, setter seg inn på å endre historieforståelsen i kollektiv forstand. Det er ikke til å overse at skriften er avgjørende i formingen av virkeligheten, og at hvilke fragmenter man vektlegger fra fortiden, er med på å bestemme hvordan nåtiden forstås. Benjamin visste nok godt at han var en minoritet; hans tankeunivers er forbeholdt de få, men ment for de mange. For fortelleren i *Die Ausgewanderten* kan situasjonen forstås likt: I arbeidet med å samle inn og å skrive de utvandrede historier formuleres et historisk blikk som neppe kan eies av alle, men som i sin ytterste instans er henvist til forløsning – ikke alene, men kollektivt. Det er kanskje et famlende håp at litteraturen skal kunne ha et slikt politisk potensial, men samtidig er det nettopp dette Sebalds metode setter seg fore: Ved å framvise det anakrone blikket og dets arbeidsmetode synliggjør *Die Ausgewanderten* hvordan framstillingen av fortiden er bestemmende for nåtiden, og at 'historien' er en ustabil og ufullstendig enhet. Kan ikke da fortellerens historiske blikk leses som et politisk argument i diskusjonen om historiens

²⁴⁸ «I hans "forsøk på restitusjon" gis estetiske sitater en nøkkelrolle, idet de kan gi det fortregte og glemte et minnesmerke. Først *bricolagen* muliggjør denne typen etiske minner gjennom montasje av heterogene elementer.»

²⁴⁹ «Gjennom historiebetrakterens selvrefleksive erkjennesarbeid blir det historisk glemte intellektuelt relevant, og gjennom kontemplasjon over overleveringsprosessen fra fortiden kunne historiebetrakterens "ihukommelse" forandre samtiden.»

relasjon til samtiden, eller omvent, samtidens relasjon til historien? Og er ikke metodens ytterste mulighet å endre historieforståelsen?

Det handler om tingene, menneskelivets materielle avtrykk i virkeligheten, og om oppmerksomheten. Fortellerens arbeid er nettopp å føye de forløste, meningsløse materialene sammen. Narrasjonen av de andres liv er strukturert ut fra fortellerens person; med unntak av «Dr. Henry Selwyn» er ikke fortellingene fortalt kronologisk, men diskontinuerlig; de følger materialetilgangens krumspring. Og av tingene, av støvet, kan man, som Sebald påpeker, spinne tråder. Dette skyldes deres materialitet, at «Dinge sind Bewahrer der Vergangenheit, aber als solche auch Teil der Gegenwart und – weil unmenschlich langlebig – der Zukunft; sie sind Träger von Geschichten und also von Geschichte» (Banki, 2016: 171).²⁵⁰ I tingenes permanens ligger grunnlaget for skrivningen som sådan. Løsrevet fra – og likevel uløselig forbundet med – livene de opprinnelig tilhørte, ligger fotoalbummer, notatbøker, brev, og venter på å bli plukket opp.

I lys av dette inntar avskrapningshaugen på Max Ferbers ateliergulv en større betydning. For den historisk bevisste skittsamleren er denne studieobjektet *par excellence*. Man kan trekke parallellen til den «skårhaugen» den uoppmerksomme i *Berliner Kindheit* står foran, eller den niende tesen av «Über den Begriff der Geschichte», hvor fortiden vokser mot himmelen som en ruinhaug. Men det er den paradisiske vinden som er avgjørende:

... ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. (GS I-2: 697–698)²⁵¹

Likheten til en passasje i «Franz Kafka» er slående: «Er würde sich verstehen, aber wie riesenhaft wäre die Anstrengung! *Denn es ist ja ein Sturm, der aus dem Vergessen herweht. Und das Studium ein Ritt, der dagegen angeht*» (AP: 196, min kurs.).²⁵² Stormen, som i «Über den Begriff der Geschichte» gis navnet «framskritt», er i Kafka-essayet en storm som blåser *fra glemselen*. Og mot denne glemselen streber studiet. Det kan med Benjamin forstås som en kamp *om* det glemte, et forsøk på å holde fast ved det som står i fare for å forsvinne i en målrettet og framskrittstro historieskriving.

²⁵⁰ «Ting er fortidens bevarere, men som sådan også del av samtiden og – fordi de lever umenneskelig lenge – framtiden; de er bærere av historier og altså av historie.»

²⁵¹ «... en storm blåser fra Paradis, den har tatt tak i vingene og er så sterk at engelen ikke lenger kan folde dem. Denne stormen driver den ustanselig inn i den framtiden den har vendt ryggen, mens vrakhaugen foran ham vokser inn i himmelen.» (SU: 99–100)

²⁵² «Han ville forstå seg selv. Men hvilken enorm anstrengelse det ville være! *For det blåser en storm fra glemselen. Og studiet er et ritt mot den.*» (SU: 332, min kurs.)

I dette ligger det vesentlige i arbeidet slik det skrives fram i *Die Ausgewanderten*: Studiet av fortiden er et anstrengende arbeid som innbitt gir seg ut på å forstå, ikke bare sitt objekt, men seg selv, og med det hele den omfattende konstellasjonen av historiske tråder og samtid som binder subjekt og historie sammen. Slik *das bucklichte Männlein* innhenter glemselens halvdel, er det den studerendes oppgave å innhente erindringens. Schuller og Schmidt påpeker om pukkelryggen at den er til stede når noe kan «tilegnes» etter et brudd. Dette gjelder det glemte, fragmentene, tingene som er kastet av. Og slik Benjamin påpeker: «Das Vergessene [...] ist niemals ein nur individuelles» (AP: 189).²⁵³ Det glemte forstås som del av et kollektivt erkjennelsesgrunnlag, og det kan innlemmes i samtiden. Kan vi ikke dermed forstå fortellerens studie av støv og etterlatte notater som et historisk-epistemologisk erkjennelsesarbeid? Tolket vi det dithen kan det også forklare mangelen på psykologisering; den samlende, skrivende og fortellende stemmen blir et prisme gjennom hvilket vi presenteres fragmenter av historier, de glemte bitene han føyer sammen til ufullstendige livsberetninger. Arbeidet støter både mot glemselen og de sosiopolitiske strukturene som foranlediger den. Det anakrone blikket, som er forårsaket av traumat og eksilet, og som setter fortelleren i forbindelse med *das bucklichte Männlein*, lar ham vie de glemte historiene, tingene, livene oppmerksomhet. Disse har på sin side *krav* på oppmerksomheten, og det er historieskriverens oppgave å innfri kravet.

²⁵³ «Det glemte er aldri bare individuelt.» (SU: 325)

X. Å skrive med aske

- Om Sebalds historieskriving

Give me your eyes that I might see
- The Cure, "A Strange Day"

Hva vil det altså si å skrive historie? I det foregående har jeg forsøkt å belyse hvordan Sebalds bruk av *das bucklichte Männlein* i *Die Ausgewanderten* som gir en indikator på hans historieforståelse og hans prosjekt som skrivende. Ved å være en figur som på samme tid henviser til den forvrengte verden og til håpet om forløsning kan man se at den spiller en vesentlig rolle i fortellerens arbeid med å lete, sortere og organisere støvet og fillene han finner. Slik *das bucklichte Männlein* hos Benjamin er en avbrytelsens figur, en skikkelse som kan åpne for brudd med teleologien og nytten, slik innvirker den også på Sebalds forteller i form av blikket for det fragmentariske: Historien er brudd. Dette framvises også i fortellerens skrivepraksis. For å videre understøtte dette momentet vil jeg undersøke et siste element i boka, nemlig hvordan fortellerens skrivearbeid i «Max Ferber» lar seg påvirke av malerens avskrapningsteknikk. Etter at han har besøkt den utslettede familien Ferbers hjemsted Bad Kissingen, har forsøket på å skrive malerens historie blitt vanskelig:

Es war ein äußerst mühevolleres, oft stunden- und tagelang nicht vom Fleck kommendes und nicht selten sogar rückläufiges Unternehmen, bei dem ich fortwährend geplagt wurde von einem immer nachhaltiger sich bemerkbar machenden und mehr und mehr mich lähmenden Skrupulantismus. Dieser Skrupulantismus bezog sich sowohl auf den Gegenstand meiner Erzählung, dem ich, wie ich es auch anstellte, nicht gerecht zu werden glaubte, als auch auf die Fragwürdigkeit der Schriftstellerei überhaupt. (A: 339)²⁵⁴

Skrivearbeidet har blitt tyngre, spennet mellom liv og tekst betent. På samme måte som Ferber er altså fortelleren selv blitt fylt av skrupler: Det er som om forsøket på å framstille malerens liv, *rittet mot stormen*, er lammende, og, som han påpeker, stiller spørsmål ved forfatteriets forsvarlighet overhodet. Framstillingen antar kjente former:

Hunderte von Seiten hatte ich bedeckt mit meinem Bleistift- und Kugelschreibergekritzel. Weitaus das meiste davon war durchgestrichen, verworfen oder bis zur Unleserlichkeit mit Zusätzen überschmiert. Selbst das, was ich schließlich für die «endgültige» Fassung retten konnte, erschien mir als ein mißratenes Stückwerk. (A: 340)²⁵⁵

Forsøket på å skrive historie ender etter fortellerens mening i et «mislykket lappverk». Som med Ferbers avskrapningsmetode har fortellerens forsøk på å skrive fram malerens liv endt i

²⁵⁴ «Det var et ytterst møysommelig foretak som ofte ikke kom av flekken på timer og dager, og ikke sjelden til og med skred bakover, og som hele tiden plaget meg med skrupler som gjorde seg stadig mer hardnakket gjeldende og lammet meg mer og mer. Disse skruplene angikk både gjenstanden for fortellingen min, som jeg ikke ytte rettferdighet, uansett hva jeg foretok meg, og også det tvilsomme ved forfattervirksomheten overhodet.» (U: 213)

²⁵⁵ «Hundrevis av sider hadde jeg fylt med blyant- eller kulepennskriblingen min. Langt det meste var strøket, forkastet eller overrablet til det uleselige med tilføyelser. Selv det jeg til slutt kunne la passere som den "endelige" versjonen, forekom meg å være et mislykket lappverk.» (U: 213)

en rekke studier, forsøk og utkast som han selv har ødelagt, utvisket, kastet, eller gjort uleselige med tilføyelser. Denne mimesisbevegelsen tydeliggjør et bånd mellom mennene: Man kunne sagt at deres arbeid til dels består i det samme, nemlig å «framtvinge askens og støvets vitnesbyrd», og videre å rette opp den historiske forvrengningen som pukkelryggen er bilde på. I framstillingen, i studiet og det evinnelige arbeidet framvises Sebalds metode, det vi kan kalle en *forsøkets estetikk* – den er et studium, en «samling av viten» om livene til mennesker som på ulike vis er ofre for historiens og modernitetens gang, «fanger av det forvrengte liv». I *bricolage*-begrepet finnes fortellerens metode for å føye materialet – for ikke å si de fire historiene, som samles i samme bok og forbindes av tittelen *Die Ausgewanderten* – sammen, å skape nye bilder med de fillene som er tilgjengelige.

Her kan det være nyttig å returnere til Schmucker, som mener å se et nært slektskap mellom pukkelryggen og forfatteren. *Das bucklichte Männlein* er hos Sebald forbundet med historiens ofre, til det som ble lovet, men ikke holdt: Det *uffullendte*. I kraft av dette er *Männlein*-motivene inkorporert i en anakron, messiansk tidsstruktur, og gitt et krav på oppretting. Schmucker skriver: «Die Figur des Bucklichten Männleins verkörpert [...] die erlösungsbedürftige Seite der Geschichte, sie ist quasi ein Messias *ex negativo* und deshalb eng mit Benjamins Theologie verknüpft» (2012: 296).²⁵⁶ Den pukkelryggede mannslingen kan altså forstås som en ‘omvendt messias’, en skikkelse som ved sin blotte eksistens varsler om muligheten for en messiansk vending, men som selv ikke kan gjøre annet enn å varsle. Vendingen er det derimot, som jeg har antydnet, skrivingen som kan iverksette. Men hvordan kan man forstå denne muligheten?

Slik vi så i kapittel II, forbinder Benjamin de glemte tingene med *retten*, og med en form for erindringens oppretting. I så tilfelle gjelder Schmuckers kommentar til en passasje fra *Austerlitz* vel så godt for *Die Ausgewanderten*. I *Austerlitz* dreier det seg om protagonistens besøk i Marienbad med sin kompanjong Marie de Verneuil.²⁵⁷

Diese Ordnung der gespenstischen Koinzidenzen wird im literarischen Schreiben hergestellt. Deshalb ist Maries Frage, ob der nicht abgestaubte «Schreibtisch vielleicht der Platz der Gespenster» sei, zu bejahen. [...] In dieses «Sediment» sind in gewisser Weise auch die mit Austerlitz persönlich verbundenen Opfer der seit seinem ersten Besuch vergangenen Geschichte, seine «Gespenster», eingegangen und warten in dieser Gestalt auf die «Rettung» in der Literatur. (Ibid.: 298)²⁵⁸

²⁵⁶ «Den pukkelryggede mannslingens figur manifesterer [...] den siden av historien som har krav på forløsning, den er liksom en messias *ex negativo* og dermed tett knyttet til Benjamins teologi.»

²⁵⁷ En sekvens som for øvrig er sterkt preget av *Männlein*-motivet. En god utlegning av dette finnes i Selma Stoltz' masteroppgave «Erindringens poetikk» (NTNU, 2014).

²⁵⁸ «Denne ordningen av spøkelsesaktige koinzidenser blir framstilt i den litterære skrivingen. Derfor må man svare ja til Maries spørsmål, om det støvete ”skrivebordet kanskje er gjenferdenes plass”. [...] I dette ”sedimentet” har på sett og vis også de med Austerlitz personlig forbundne ofrene fra historien siden hans forrige besøk, hans ”gjenferd”, blitt tatt opp, og de venter i denne gestalten på ”redning” i litteraturen.»

Det nedstøvede skrivebordet skaper en forbindelse mellom forfatterarbeid og støv – de knytter begge an til forløsning. Som jeg har vist i analysene er nettopp støvet, det mest meningsløse materialet, blant de sterkeste motivene i *Die Ausgewanderten*. Når Schmucker her forbinder det direkte med «gjenferdene», og i videre forstand med *das bucklichte Männlein*, tilkjennes det et metafysisk, messiansk potensial: Det er den sebaldske historieskrivingens grunnmateriale. Oppmerksomheten for dette avhenger av det anakrone blikket. Den sebaldske anakronien er et tegn på fortellerens og karakterenes varhet for tids-rom: De ser «gjenferd», forvrengte skikkelser fra fortiden og glemselen. Varheten kommer av slektskapet til de fortidige. Igjen er vi henvist til Benjamins andre tese:

Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummt? haben die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. (*GS I-2*: 693–694)²⁵⁹

Vi lever i fortidens tegn. Kan man ikke forstå Benjamins tenkte avtale som et pålagt ansvar, en bønn fra fortiden om ikke å glemmes? Hvis så bærer nåtiden i seg fortiden som et uforløst element: Det kommer til uttrykk i *das bucklichte Männlein*, fangen av det forvrengte liv. Slik vi har sett er det dette livet Sebalds forteller forsøker å forløse: Hans arbeid er et ritt inn i glemselen. Og kanskje finnes rittets motivasjon i håpet om å endre samtiden.

Det skriftlige arbeidet er, som Schmucker og Ingebrigsten påpeker, en mulig vei mot redning: Gjenferdene, og også tingene – i vid forstand den uforløste fortiden – *venter på å reddes i skrift*. I tese II ser man den samme tanken formulert: Det er den historiske materialist som skal «gjøre opp kravet» som fortiden har på nåtidens messianske kraft. Vi kan trekke en linje fra dette kravet til fortellerens arbeid. I studiet av Max Ferber, Ambros Adelwarth, Paul Bereyter og Henry Selwyn, og av sin egen posisjon i det svimlende temporale spillet mellom datid og nåtid, går fortelleren til verks med penn og papir, i et forsøk på å stykke for stykke skrive de historiene som konformismen og framskrittet utelot. Benjamin skriver: «Umkehr ist die Richtung des Studiums, die das Dasein in Schrift verwandelt» (*AP*: 197).²⁶⁰ Studiet er vendt bakover – og det er slik bildet av tilværelsen kan formes. Skriften er også samfunnets hukommelse, og Sebalds prosjekt, langt mer enn et rent ‘minneskrift’, kan forstås som et bidrag i en større diskusjon: Hvordan tenker man om historie? Hvilke sider av fortiden løftes fram? Og, ikke minst: *Finnes det en etisk forsvarlig måte å behandle fortiden på?*

²⁵⁹ «For streifes vi ikke selv av et drag av den samme luften som omga tidligere mennesker? Er det ikke i stemmene som fyller ørene våre et ekko av de som nå har forstummet? Har ikke kvinnene vi omsvermer søstre de aldri har kjent? Om det er slik, da finnes en hemmelig avtale mellom tidligere generasjoner og vår egen. Da var vi ventet her på jorden.» (*SU*: 96)

²⁶⁰ «Det er studiets tilbakevendende retning som forvandler tilværelsen til skrift.» (*SU*: 333)

Benjamin skriver annetsteds, som for å oppklare:

...das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig. So schnell wie man ein paar Seiten zurückblättert ist sie vom nächsten Dorfe an die Stelle gelangt, an der der Reiter den Entschluß zum Aufbruch faßte. Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen. Nur so begegnen sie sich selbst und nur so – auf der Flucht vor der Gegenwart – können sie es verstehen. (*GS VI: 529–530*)²⁶¹

Sitatet henviser til en diskusjon Benjamin hadde med Bertolt Brecht om Kafkas forfatterskap. I tolkningen av Kafkas fortelling «Das nächste Dorf» tillegger Benjamin *erindringen* å være livets målestokk, og forbinder den eksplisitt med *skriften*. Kan man ikke forstå dette som en pendant til Sebalds prosjekt? Vi står i fare for å miste ham til resignasjonen dersom vi utelukkende ser hans arbeid som en tilbakeskuende og introvert virksomhet. Men å *forandre livet til skrift*, og ikke kun sitt eget, men *de andres*, der finnes – kanskje – en åpning mot forløsning. I et brev til vennen Gershom Scholem bemerket Benjamin om Kafka at hans «messianic category is the “reversal” or the “studying”» (Benjamin i Eiland & Jennings, 2014: 457), altså at vendingen mot og studiet av fortiden er en messiansk kategori, hvis hensikt er å inngi forløsning. Det Benjamin omtaler som «flukten fra nåtiden» må ikke forstås som resignasjon, men som en vending mot fortiden for å forstå, og i videre forstand å *endre* samtiden, ved å utvide hvordan den sees.

Fortellingene i *Die Ausgewanderten* kretser rundt fire enkeltindivider, men i vel så stor grad som å fortelle deres individuelle liv, i den grad det lar seg gjøre, er fortellerens arbeid også rettet mot tiden de levde i, samfunnet de kom fra, og de økonomiske og politiske strukturene som bestemte deres livsløp, og som – slik man tydelig ser på den siste siden i boka, der fortelleren står øye til øye med de tre jødiske kvinnene på fotografiet fra Litzmannstadt – også innvirker på hans eget liv. Fragmentene av eksilenes liv kan aldri fullføres: Dette er kjensgjerningen som ligger til grunn for fortellerens arbeid som skrivende. Hvorfor bruke tid på dette, hvis ikke for også å belyse samtiden? Benjamin skriver i *Das Passagen-Werk* at alle fortidige epoker for historikeren kun er materiale i hans undersøkelse av sin egen tid. Man kunne hevde at det er i mobiliseringen av fortiden, av de forgangne emigrantlivene, av den politiske og sosiale historien, og alle *mulighetene* som aldri ble realisert, at vi finner Sebalds politikk, og hans etikk. Derfor presenteres Ambros' reisedagbok tilsynelatende uredigert; derfor får vi lese Luisa Lanzbergs barndomserindringer i «Max Ferber» ukommentert; derfor den kontinuerlige henvisningen til materialet for hånden; og

²⁶¹ «Livets sanne mål er erindringen. Den gjennomgår, tilbakeskuende, livet i lynglimt. Like raskt som man blir tilbake et par sider er det i forhold til den nærmeste landsbyen kommet til det stedet der rytteren bestemte seg for å bryte opp. Den som har forandret livet sitt i skrift, liker, som de gamle, bare å lese denne skriften baklengs. Bare da møter de seg selv og bare slik – på flukt fra nåtiden – kan de forstå det.» (*SU: 341*)

derfor bemerker fortelleren at forsøket på å gjenerindre læreren Paul Bereyter med hukommelsen alene er moralsk forkastelig:

Solche Versuche der Vergegenwärtigung brachten mich jedoch, wie ich mir eingestehen mußte, dem Paul nicht näher, höchstens augenblicksweise, in gewissen Ausuferungen des Gefühls, wie sie mir unzulässig erscheinen und zu deren Vermeidung ich jetzt aufgeschrieben habe, was ich von Paul Bereyter weiß und im Verlauf meiner Erkundungen über ihn in Erfahrung bringen konnte. (A: 45)²⁶²

Fortelleren beskriver hvordan innfølingsmetoden, den Benjamin harselerer med i tese VII (som Sebald markerte eksplisitt i sitt arbeid med teksten), kun leder ham til glimtvis erkjennelser av Paul Bereyter, og at disse følelsesladde bildene for ham står som «utillatelige». Forbeholdet betoner i hvilken grad det dreier seg om å skape et etisk forsvarlig bilde av et liv. Det hele kan knyttes an til eksilet, som er det felles erfaringsrommet for alle menneskene i *Die Ausgewanderten*. I essayet om Jean Améry skriver Sebald: «Das Unglück des Exils läßt sich für den, der mit der Sprache umgeht, nur in der Sprache überwinden» (CS: 164–165).²⁶³ *Språket* tillegges forløsningens kvaliteter. For Ambros og Ferber er henholdsvis fortellings- og malearbeidet *på samme tid* en selvdestruksjon og et forsøk på forløsning. Men for fortelleren, som selv er i eksil og som – i egenskap av mellommann – bearbeider *deres* historier i skriften, oppheves det selvdestruktive elementet. Eksilet åpner det historiske blikket for diskontinuitet, anakroni – og forløsning. Men det krever arbeid, studier, gjentatte ødeleggelser og nye forsøk – *rip it up and start again!* Og det er denne prosessen som definerer Sebalds historieforståelse: Arbeidet kan aldri fullendes, *men det kan sprengre det gitte*. Kan man kalle det en skrivingens dialektikk? Hvis så er skrivearbeidet ikke kun til for å minnes de døde, det er til for å sprengre nåtidens konsensusbaserte historiesyn. Erindringen er ikke passiv, men aktiv, et grep. Ingebrigtsen kan tilføye:

Sebalds Hinterfragung fachgeschichtlicher, literarischer und künstlerischer Darstellungskonventionen und seine rätselhaften Zitate und Korrespondenzen können als eine ethische Aufbrechung des «Kontinuums» der Geschichte betrachtet werden, die als produktive «Leerstellen» den Leserblickpunkt und die Perspektive des Lesers ändern. (2016: 57)²⁶⁴

Igjen med Benjamin: Å sprengre historiens kontinuum, eller også *forståelsens* kontinuum. Derfor var Sebald opptatt av å understreke at han ikke skrev romaner, men ‘prosa’.²⁶⁵ Det er

²⁶² «Slike forsøk på å anskueliggjøre det brakte likevel ikke Paul nærmere, måtte jeg innrømme for meg selv, i beste fall bare i enkelte øyeblikk når følelsene strømmet over, noe som forekommer meg utillatelig, og som jeg har villet unngå ved å skrive ned det jeg vet, og det jeg fikk vite om Paul Bereyter da jeg spurte meg for.» (U: 33)

²⁶³ «For den som har å gjøre med språket, lar eksilets ulykke seg bare overvinne i språket.» (CaS: 154)

²⁶⁴ «Sebalds granskning av faghistoriske, litterære og kunstneriske framstillingskonvensjoner og hans gåtefulle sitater og korrespondenser kan betraktes som en etisk oppbrytning av historiens «kontinuum», som i egenskap av produktive «tomrom» endrer både leserens blikkpunkt og perspektiv.»

²⁶⁵ «Ich habe einen Horror vor allen billigen Formen der Fiktionalisierung. Mein Medium ist die Prosa, nicht der Roman.» (AE: 85) [Jeg frykter alle billige former for fiksjonalisering. Mitt medium er prosaen, ikke romanen.]

like mye 'historie' i *Die Ausgewanderten* som det er 'fiksjon'. Å betrakte Sebalds verk som introverte, melankolske sorgarbeider over tapte liv er å overse de messianske splintene som gjennomsyrer bøkene, i form av troen på skrivearbeidet, på at skrivningen og litteraturen på et eller annet vis kan innvirke på menneskers forståelse av sin samtid. Sorgarbeidet vil innebære resignasjon, men Sebalds forteller er ikke resignert. Han har ikke forlatt verden. Han skriver.

Messias' forgård

Das bucklichte Männlein, den pukkelryggede mannslingen som hjemsøker Sebalds verk, er ikke en kulisse. Motivet bærer i seg en messianisme som Sebald, slik vi vet fra arbeidsbiblioteket i Marbach, befattet seg sterkt med. Det dreier seg imidlertid ikke om muligheten for en religiøs forløsning, men om potensialet til å endre samtidens historieforståelse. Som vi har sett i de foregående kapitlene, er figuren i *Die Ausgewanderten* blant annet en veileder som viser fortelleren videre, som skaper oppmerksomhet, fører tanken og pennen, og som lader arbeidet med politisk sprengkraft, hvor skjult det enn er. Figuren får en dobbeltrolle: For Ambros Adelwarth og Max Ferber er den en markør for lidelse og for det ufullendte, deres bånd til det forvrenget liv, som de selv til dels tilhører; for fortelleren er figuren en påminnelse om å vende oppmerksomheten mot det glemte, de forrevne og beskadigede livene, og å forsøke å rette opp igjen det som har vært bøyd. *Das bucklichte Männlein* er et gjennomløpende element i *Die Ausgewanderten*, en skjult indeks som, slik det heter i Benjamins andre tese, «henviser til frelsen». Nøyaktig hva denne frelsen skulle bestå i er vanskelig å si, men som en antydning kan vi trekke inn en fabel fortalt mellom Benjamin og Gershom Scholem, nedtegnet av Ernst Bloch og gjengitt av Giorgio Agamben:

«En rabbiner, en sann kabbalist, sa en gang: For å innstifte paradiset er det ikke nødvendig å ødelegge alt og begynne på en helt ny verden; det holder å flytte litt på denne koppen eller denne busken eller dette treet, og tilsvarende med alle ting. Men dette lille er så vanskelig å virkeliggjøre og den rette målestokken så vanskelig å finne at når det gjelder verden kan ikke menneskene gjennomføre det, og det er nødvendig at messias kommer.» I Benjamins utgave avsluttes den slik: «Blant hasidierne fortelles det en historie om verden som skal komme, som sier: der vil alt være slik det er her. Slik rommet vårt er i dag, slik skal det også være i den verden som skal komme; der våre barn sover nå, skal de også sove i den andre verden. Og det som vi har på oss i denne, bærer vi også der. Alt vil være som nå, bare en smule annerledes.» (2017: 63–64)

Forestillingen om den 'store vendingen' får sin antitese i denne framstillingen av verden som skal komme. Bildet er klart: Den er som vår egen verden – *men annerledes*. Jeg kan vanskelig forstå det som annet enn at endringen som Messias skal iverksette ikke dreier seg om materielle vilkår, men om persepsjon: Slik verden ser ut i dag, vil den også se ut i morgen, men den vil *bli sett* annerledes.

Sebalds fortellerarbeid framviser en mulig metode for å endre det historiske blikket: Ved å la tingene tale, å framstille historien som fragment, brudd, filler, bearbeidet og organisert i skrift, imøtekommes den framskridende tiden av et arbeid som orienterer seg mot fortiden, men med henblikk på å endre nåtiden. Blant skikkelsene som muliggjør dette arbeidet er *das bucklichte Männlein* og dens ulike manifestasjoner, som i *Die Ausgewanderten* leder fortelleren på vei, markerer de ulike tids-rommene som fortellingene beveger seg gjennom, og henviser til den forvrengte og glemte fortiden som har krav på å innlemmes i historien. I arbeidet med å sortere materialene, å skrive livene ut av glemselen for slik å rette opp det som har vært bøyd, finner Sebalds prosjekt sin historiefilosofiske grunntone: Skrivningen er et erindringsarbeid – og *erindringen er politisk*. At det å dedikere seg til skrivningen er forbeholdt de få, endrer ikke arbeidets betydning, eller dets potensielle sprengkraft. Men da må øyne og ører være åpne for *das bucklichte Männleins* bønn:

Liebes Kindlein, ach ich bitt,
Bet' für's bucklicht Männlein mit!

Litteraturliste

Primærverk

- Sebald, W. G. (1992) *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. [15. opplag, 2015]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Sebald, W. G. (2001) *De utvandrede. Fire lange fortellinger*. Overs. Geir Pollen. Gyldendal Norsk Forlag.

Øvrige verk av Sebald

- Sebald, W.G. (1988) *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*. [2015]. München: Carl Hanser Verlag.
- Sebald, W.G. (1990) *Schwindel. Gefühle*. [8. opplag, 2013]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Sebald, W. G. (1998) *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. [6. opplag, 2015]. Frankfurt av Main: Fischer Taschenbuch.
- Sebald, W.G. (1999) *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. [6. opplag 2013]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Sebald, W.G. (2001) *Austerlitz*. [6. opplag, 2013]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Sebald, W.G. (2002) *Saturns ringer. En engelsk valfart*. Overs. Geir Pollen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Sebald, W.G. (2003) *Campo Santo*. Utgitt av Sven Meyer. München: Carl Hanser Verlag.
- Sebald, W.G. (2005) *Vertigo*. Overs. Geir Pollen. Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Sebald, W.G. (2008) *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964–2001*. Utgitt av Sven Meyer. Frankfurt av Main: Fischer Taschenbuch.
- Sebald, W.G. (2011) »Auf ungeheuer dünnem Eis«. *Gespräche 1971 bis 2001*. Utgitt av Torsten Hoffmann. [4. opplag, 2015]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Sebald, W.G. (2014) *Campo Santo*. Overs. Geir Pollen. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Sebald, W.G. (2014) *Luftkrieg og litteratur*. Overs. Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad. København: Tiderne Skifter Forlag.

Sekundærlitteratur

- Agamben, G. (2002) *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. Overs. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
- Agamben, G. (2017) *Fellesskapet som skal komme*. Overs. Espen Grønlie. Moss: H//O//F.
- Andersson, D. T. (1992) *Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi*. Oslo: Solum Forlag.
- Andersson, D. T. (2017) «Erindringens billedverden» [upublisert manuskript]. Gjengitt med tillatelse fra forfatteren, s. 61–153.
- Atze, M. & Loquai, F. red. (2005) *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele.
- Banki, L. (2016) *Post-Katastrophische Poetik. Zu W. G. Sebald und Walter Benjamin*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Benjamin, W. (1974) *Gesammelte Schriften. Bind I–2*. Utgitt av Rolf Tiedemann og Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Benjamin, W. (1977) *Gesammelte Schriften. Bind II–2*. Utgitt av Rolf Tiedemann og Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1982) *Das Passagen-Werk*. Utgitt av Rolf Tiedemann. [9. opplag, 2015]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1985) *Gesammelte Schriften. Bind VI*. Utgitt av Rolf Tiedemann og Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1987) *Berliner Kindheit um 1900*. [4. opplag, 2013]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (2012) *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Utgitt av Sven Kramer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- Benjamin, W. (2014) *Skrifter i utvalg I*. Linneberg, A. red. Overs. Arild Linneberg et. al. De norske bokklubbene AS.
- Benjamin, W. (2014) *Enveiskjørt Gate : Barndom i Berlin – rundt 1900*, overs. Henning Hagerup og Bjørn Aagenæs. Oslo: Kolon forlag.
- Benjamin, W. (2018) *Passasjeverket*. Overs. Arild Linneberg og Janne Sund. Oslo: Vidarforlaget.
- Buck-Morss, S. (1989) *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. London & Cambridge: The MIT Press.
- Colbjørnsen, T. (2005) *Fotografi, narrativitet, hukommelse og holocaust i W.G. Sebalds Austerlitz* [masteroppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Dagerman, S. (2009) *Tysk høst*. Overs. Aksel Akselson. Oslo: Arneberg Forlag.
- Denham, S. (2006) Die englischsprachige Sebald-Rezeption. I: Niehaus, M. og Öhlschläger, C. red. *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelein*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., s. 259–268.
- Ecker, G. (2006) ‚Heimat‘ oder Die Grenzen der Bastelei. I: Niehaus, M. og Öhlschläger, C. red. *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., s. 77–88.
- Eiland, H & Jennings, M. W. (2014) *Walter Benjamin. A Critical Life*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Eriksen, F. (2007) *A quoi bon la littérature ? : W.G. Sebalds erindringskonstruksjon Austerlitz : litteratur som forsøk på restitusjon* [masteroppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Finch, H. (2013) *Sebald's bachelors. Queer Resistance and the Unconforming Life*. New York: Legenda/Routledge.
- Garloff, K. (2004) The Emigrant as Witness: W.G. Sebald's "Die Ausgewanderten". *The German Quarterly* [Internett], vol. 77, no. 1. (Vinter, 2004). Wiley, s. 76–93. Tilgjengelig fra: http://www.jstor.org/stable/3252150?seq=1#page_scan_tab_contents [Lest 20. mars 2017].
- Gold, J. R. (2006) The Dwarf in the Machine: A Theological Figure and its Sources. *MLN* [Internett], vol 121, no. 5. John Hopkins University Press, s. 1220–1236. Tilgjengelig fra: <https://muse.jhu.edu/article/212782> [Lest 20. mars. 2017].

- Haagensen, O. (2008) *Mer enn et hjerte eller et øye kan holde ut : en lesning av W.G. Sebalds fortelling "Paul Bereyter"* [masteroppgave]. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Hansen, U. (2001) Das bucklichte Männlein. Om „Den pukkelryggede dværg“. I: Barlyng, M og Reeh, H. red. *Walter Benjamins Berlin. 33 læsninger i Barndom i Berlin omkring år 1900*. Hellerup: Forlaget Spring, s. 181–185.
- Ingebrigtsen, E. (2016) *Bisse ins Sacktuch. Zur mehrfachkodierten Intertextualität bei W.G. Sebald*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Jeffries, S. (2016) *Grand Hotel Abyss. The Lives of the Frankfurt School* [E-bok]. London: Verso.
- Kafka, F. (1965) *Fortellinger*. Overs. Waldemar Brøgger. Oslo: J. W. Cappelens Forlag A/S.
- Kafka, F. (1995) *Erzählungen*. Ditzingen: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- Kaufmann, D. (2008) Angels Visit the Scene of Disgrace: Melancholy and Trauma from Sebald to Benjamin and Back. *Cultural Critique* [Internett], vol. 70 (H 2008). University of Minnesota Press, s. 94–119. Tilgjengelig fra: <https://muse.jhu.edu/article/252756> [Lest 15. mars 2017].
- Linneberg, A. & Sund, J. (2014) «Å lese det som aldri er skrevet». Om å lese Walter Benjamin baklengs. I: Linneberg, A. red. *Skrifter i utvalg I. De norske bokklubbene AS*, s. XI–LXXI.
- Long, J. J. (2007) *W. G. Sebald. Image – Archive – Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lothe, J, Refsum, C. & Solberg, U. (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Löwy, M. (2016) *Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'*. [E-bok]. Overs. Chris Turner. London: Verso.
- Nabben, R. (2013) *Om samspillet mellom det det essayistiske og det fortellende i Austerlitz av W.G. Sebald* [masteroppgave]. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Palmier, J.-M. (2009) *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. Utgitt av Florent Perrier. Overs. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp.
- Pollen, G. (2016) Seks ganger Sebald (og tre fotnoter). *Vinduet*, 70 (3), s. 6–19.
- Preuschoff, N. J. (2015) *Mit Walter Benjamin. Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W.G. Sebald*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER.
- Qvale, M. (2009) *The world according to W. G. Sebald : eller verden sett gjennom W. G. Sebalds øyne* [masteroppgave]. Oslo: Universitet i Oslo.
- Reinton, R (2017) Å tenke dikterisk. I: Bugge, L. og Rønning, G. O. red. *Agora nr 2–3. Walter Benjamin*. Oslo: Aschehoug & Co, s. 35–63.
- Santner, E. L. (2006) *On Creaturely Life. Rilke – Benjamin – Sebald*. Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Schmidt, G. & Schuller, M. (2003) *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleines*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Schmucker, P. (2012) *Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.

- Schütte, U. (2011) *W.G. Sebald. Einführung in Leben und Werk*. Göttingen: Vandenhoech & Ruprecht GmbH & Co.
- Schütte, U. (2014) *Figurationen. Zum lyrischen Werk von W. G. Sebald*. Eggingen: Edition Isele.
- Seitz, S. (2011) *Geschichte als bricolage – W.G. Sebald und die Poetik des Bastelns*. Göttingen: V&R Unipress.
- Sheppard, R. (2005) Dexter – Sinister. Some observations on decrypting the mors code in the work of W. G. Sebald. *Journal of European Studies* [Internett], vol. 35, s. 419–463. Tilgjengelig fra: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0047244105059168>> [Lest 15. november 2017].
- Sheppard, R. (2009) 'Woods, trees and the spaces in between' : A report on work published on W. G. Sebald 2005 – 2008. *Journal of European Studies* [Internett], vol. 39. s. 79–128. Tilgjengelig fra: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0047244108100808>> [Lest 15. november 2017].
- Sontag, S. (2000) A mind in mourning. *The Times Literary Supplement*. [Internett], 25. februar. Tilgjengelig fra <https://www.the-tls.co.uk/articles/private/a-mind-in-mourning/> [Lest 18. april 2018].
- Stoltz, S. (2014) *Erindringens poetikk : En lesning av W.G. Sebalds Austerlitz* [masteroppgave]. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Tiedemann, R. (1982) Einleitung des Herausgebers. I: Benjamin, W. *Das Passagen-Werk*. [9. opplag 2015]. Utgitt av Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s. 9–41.
- Vinger, A. red. (2010) *Vinduet*. 64 (1). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Wohlfarth, I. (1988) Märchen für Dialektiker. Walter Benjamin und sein „bucklicht Männlein“. I: Doderer, K. red. *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*. Weinheim og München: Juventa Verlag, s. 121–176.
- Wohlfarth, I. (2009) Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W. G. Sebald. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* [Internett], vol. 33, 2. utgave, s. 184–242. Tilgjengelig fra: <<https://www.degruyter.com/view/j/iasl.2009.33.issue-2/iasl.2008.020/iasl.2008.020.xml>> [Lest 24. februar 2017].
- Wood, J. (2017) *An Interview with W. G. Sebald* [Internett]. Brick. A literary journal. Tilgjengelig fra: <<https://brickmag.com/an-interview-with-w-g-sebald/>> [Lest 28. april 2018].