

Peter Schmucker
Grenzübertretungen

spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature

Komparatistische Studien /
Comparative Studies

Herausgegeben von / Edited by
Moritz Baßler · Werner Frick · Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat / Editorial Board
Sam-Huan Ahn · Peter-André Alt · Aleida Assmann · Francis Claudon
Marcus Deufert · Wolfgang Matzat · Fritz Paul · Terence James Reed
Herta Schmid · Simone Winko · Bernhard Zimmermann
Theodore Ziolkowski

28

De Gruyter

Peter Schmucker

Grenzübertretungen

Intertextualität im Werk von W. G. Sebald

De Gruyter

ISBN 978-3-11-027835-4
e-ISBN 978-3-11-027849-1
ISSN 1860-210X

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Danksagung

Mein aufrichtiger Dank gilt vor allen anderen Herrn Professor Dr. N. Pethes, FernUniversität Hagen bzw. Ruhr Universität Bochum, für die Überlassung des Themas, die stets verständnisvolle, überaus geduldige und entgegenkommende Betreuung und eine Vielzahl von wertvollsten Hinweisen. Ohne ihn wäre die vorliegende Arbeit nicht einmal begonnen, geschweige denn fertiggestellt worden.

Daneben danke ich meiner Frau Rita für ihre anhaltende Unterstützung und Geduld. Frau Dr. Christine Henschel danke ich für die Durchsicht des Manuskripts und die Erstellung des Registers, Frau Dr. Manuela Gerlof für die redaktionelle Beratung und schließlich Frau Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans für ihre freundliche Unterstützung.

Frau Wilhelmine Schmidt,
geb. Krämer,
in Dankbarkeit zugeeignet

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung.....	1
A.1. Textcorpus und Problemstellung	1
A.2. Forschungsstand	12
A.2.1. Sebalds Poetik und Intertextualität als Kennzeichen seines Werks.....	12
A.2.2. Allgemeine Eigenschaften von Sebalds erzählter Welt.....	15
A.3. Methode.....	17
A.4. Vorgehensweise	18
A.5. Thesen	21
B. Sebalds erzählte Welt: Definitionen und Voraussetzungen	23
B.1. Intertextualität	23
B.2. Fiktionalität und erzählte Welt	28
B.3. „Metaphysik“	35
C. „Ein paar besondere Worte“: Intertextuelle Funde	39
C.1. Die bedrohliche Welt: Adalbert Stifter.....	43
C.1.1. Sebalds literaturwissenschaftliche Arbeiten zu Stifter	43
C.1.1.1. „Helle Bilder und dunkle – Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“	44
C.1.1.2. „Bis an den Rand der Natur – Versuch über Stifter“	56
C.1.2. Stifter im literarischen Werk Sebalds	61
C.1.2.1. „Entropische Kontingenz“: Der Sandsturm und „Aus dem bairischen Walde“	61
C.1.2.2. „Die Kreation eines Irren“: Dekompressionsoperation und „Der Condor“	65
C.1.2.3. Grenzübertretung: „Die Mappe meines Urgroßvaters“ und <i>Schwindel. Gefühle</i>	69
C.2. Wanderer in finsternen Welten: Franz Kafka	79
C.2.1. Sebalds literaturwissenschaftliche Arbeiten zu Kafka	79
C.2.1.1. „Das unentdeckte Land Zur Motivstruktur in Kafkas „Schloß“	80

C.2.1.2.	„Das Gesetz der Schande Macht, Messianismus und Exil in Kafkas „Schloß“	89
C.2.1.3.	„Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichten“	94
C.2.1.4.	„Via Schweiz ins Bordell. Zu den Reisetagebüchern Kafkas“	101
C.2.1.5.	„Kafka im Kino“	103
C.2.2.	Kafka im literarischen Werk Sebalds	107
C.2.2.1.	„Ein ewiger Fremdling und Bilgram“: Der Jäger Gracchus als Modell für den Erzähler in <i>Schwindel. Gefühle</i>	108
C.2.2.1.1.	Eine Herzensschmiede: Der jugendliche Erzähler als Analogon zum Jäger Gracchus.	108
C.2.2.1.2.	„Immer in Bewegung“: Die Wanderungen des erwachsenen Erzählers in <i>Schwindel. Gefühle</i>	116
C.2.2.1.3.	„Zwei Würfelspieler hockten am Quai“: Der Jäger Gracchus als Muster für Sebaldsche Figuren	147
C.2.2.2.	Das Schloß als Prätext	150
C.2.2.2.1.	Wirtshäuser „in abyssum“: Herrenhof, Hotel Boston, Engelwirtsstube.	150
C.2.2.2.2.	„Winterreise“: Kreisen ohne Fortschreiten, Labyrinth	152
C.2.2.2.3.	„Der Wind spannte das Tuch“: Die Friedhofsmauer.	154
C.2.2.3.	Andere Kafkasche Prätexte	157
C.2.2.3.1.	Madame la Mort und die Ohnmacht.	157
C.2.2.3.2.	Posthumane Evolution aus der Schutthalde: Automobile, Flugzeuge und (Schutz-)Engel	160
C.2.2.3.3.	„Sowohl durch das Herz als auch durch den Kopf“: „Dr. K.s Badereise nach Riva“	178
C.3.	Hugo von Hofmannsthal	181
C.3.1.	Sebalds literaturwissenschaftliche Arbeiten zu Hofmannsthal	181
C.3.1.1.	„Das Wort unter der Zunge (Zu Hofmannsthal's „Der Turm“)“	181
C.3.1.2.	„Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthal's „Andreas““	186
C.3.2.	Zitate aus <i>Andreas</i> : „Perversion“ und „Häresie“, und aus <i>Der Turm</i>	193
C.3.2.1.	Romana.	193
C.3.2.2.	„Halbmond und Sichel“: Zitat aus Hofmannsthal's <i>Der Turm</i>	198

C.4. „Kinder und Narren“ und Künstler: Ernst Herbeck, Robert Walser, Thomas Bernhards <i>Kindervilla</i>	202
C.4.1. Ernst Herbeck	203
C.4.1.1. Sebalds literaturwissenschaftliche Arbeiten über Ernst Her- beck	203
C.4.1.1.1. „Eine kleine Traverse – Das poetische Werk Ernst Herbecks“	203
C.4.1.1.2. „Des Häschens Kind, der kleine Has. Über das Totemtier des Lyrikers Ernst Herbeck“	209
C.4.1.2. „Genauso wie mein Großvater“: Die Figur Ernst Herbeck in <i>Schwindel. Gefühle</i>	212
C.4.2. „Der [...] immer jungfräulich gebliebene Robert“: Robert Walser	215
C.4.3. Thomas Bernhard und die „Kindervilla“	219
C.5. „Das merckwürdige Faktum der Liebe“: Henry Beyles militärische und sexuelle Initiation als Gegenbild zur „Kindlichkeit“	222
C.6. Zwischenbilanz: Kurze Zusammenfassung der Ergebnisse von Kapitel C	227
D. „Ein schönes Bild“: „poetische Paraphrase“ und (Geschichts-)Philosophie als Subtext	229
D.1. „Poetische Paraphrase“ als Darstellung philosophischer Gedanken in fiktionaler Literatur	229
D.2. Walter Benjamin	240
D.2.1. Stand der Forschung	240
D.2.2. Zeitstrukturen in den Welten von Benjamin und Sebald	251
D.2.2.1. Grundsätzliches zu Benjamins Zeitbegriff	251
D.2.2.2. Kritik der „leeren homogenen Zeit“ bei Benjamin	256
D.2.2.3. „Durchgängigkeit“ des „messianischen Moments“	261
D.2.2.4. Aspekte der Zeit bei Sebald	264
D.2.2.4.1. Kritik der Homogenität der Zeit in der Metapher des Stroms	264
D.2.2.4.2. Weitere „Inseln im Strom der Zeit“ und weitere Diskontinuitäten	272
D.2.2.4.3. Kritik der synchronisierten Zeit im Industrialismus	279
D.2.2.4.4. Deformation und Untote: Bucklicht Männlein, „Gespenster“ und Schriftsteller	283
D.2.2.4.5. Grundkonzept der Zeit bei Sebald: Differenzen zu Benjamins Konzept	301

D.2.2.5.	Fortschrittskritik und Endzeitvision in Sebalds literarischem Werk.	305
D.2.2.5.1.	Fortschrittskritik und Feuerbrand	305
D.2.2.5.2.	Die Endzeitvision zum Abschluß von „Il ritorno in patria“.	308
D.2.2.5.3.	Vulkanismus	316
D.2.3.	„Naturgeschichte“ bei Benjamin und Sebald.	320
D.2.3.1.	Verschiedene Ausprägungen des Begriffs „Naturgeschichte“ bei Benjamin	321
D.2.3.2.	„Naturgeschichte“ bei Sebald.	326
D.2.3.3.	„Sediment“ und der melancholische Blick des Engels	330
E.	Sebalds Poetik	355
E.1.	Anspruch der Vergangenheit und persönliche Verstrickung in die Geschichte.	355
E.1.1.	Persönliche Verstrickung: Familie, Geschichte, Natur.	356
E.1.2.	Pathozentrische Ethik und Kritik der Jagd	363
E.2.	Literaturwissenschaftliche Äußerungen Sebalds zur Poetik	376
E.2.1.	Die Züricher Vorlesungen: Das kollektive Gedächtnis als ein Amt der Poeten	376
E.2.2.	Wie man es nicht machen sollte: Poetik am Beispiel <i>ex negativo</i>	384
E.2.2.1.	„Between the Devil and the Deep Blue Sea. Zu Alfred Andersch“: Das Hindernis der ethischen Vorbelastung	385
E.2.2.2.	„Ich möchte zu ihnen hinabsteigen und finde den Weg nicht. Zu den Romanen Jurek Beckers“: Das Verfehlen von Erinnerung und Empathie	391
E.2.3.	Was nachahmenswert ist: Exemplarische Dichter und ihre Weisen	396
E.2.3.1.	„Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry“	397
E.2.3.2.	„Jean Améry und Primo Levi“	400
E.2.3.3.	„Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiß“	405
E.2.3.4.	„Das Geheimnis des rotbraunen Fells. Annäherung an Bruce Chatwin aus Anlaß von Nicholas Shakespeares Biographie“ ..	408
E.2.3.5.	„Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps“ ..	414
E.2.3.6.	„Traumtexturen. Kleine Anmerkung zu Nabokov“	422
E.2.3.7.	„Zerstreute Reminiszenzen. Gedanken zur Eröffnung eines Stuttgarter Hauses“	430
E.2.4.	Noch einmal Walter Benjamin: „Rettung“	437

E.2.5.	Zusammengefaßt: Sebalds literaturwissenschaftliche Äußerungen zur Poetik	446
E.3.	Retter und Rettungen in Sebalds literarischem Werk	448
E.3.1.	„Aufgehoben“: Beispiele der „Rettung im Artefakt“	448
E.3.1.1.	Der rettende Reiter	448
E.3.1.2.	„Das ganze unergründliche Unglück des Lebens aufgehoben“	451
E.3.1.3.	Gerettet in der Allegorie	454
E.3.2.	„Luftmenschen“: Künstler und Heilige	459
E.3.3.	Der Ruf der Fragmente nach Integration: Intertextuelle und andere Rätsel	467
E.3.3.1.	Das Konzept der Verrätselung	468
E.3.3.2.	Erstes Beispiel: Die Reise durch die Alpen in „All estero“	471
E.3.3.3.	Zweites Beispiel: Austerlitz Reise mit Marie de Verneuil nach Marienbad	479
E.3.3.4.	Austerlitz und Penelope Peacefuls gelöste und Michael Hamburgers ungelöstes Rätsel	495
F.	Franz von Baader und Sebalds gnostisches Weltbild	504
F.1.	Sebalds religiöser Horizont	505
F.2.	Allgemeine Kennzeichen gnostischer Philosophie	509
F.3.	Baaders Philosophie	523
F.4.	Die Frage von Sebalds gnostizistischem Denken	530
F.4.1.	Wörtliche Baader-Zitate bei Sebald	530
F.4.2.	„Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard“	533
F.4.3.	<i>Metaphysica specialis</i> und Merkmale des Gnostizismus in Sebalds erzählter Welt	542
G.	Zusammenfassung	552
H.	Literaturverzeichnis	554
H.1.	Primärliteratur	555
H.1.1.	Werke von W. G. Sebald	555
H.1.2.	Werke anderer Autoren	557
H.2.	Forschungsliteratur	567
H.3.	Filme und Tondokumente	579
I.	Register	581

A. Einleitung

A.1. Textcorpus und Problemstellung

Der viele Jahre als Literaturwissenschaftler an der University of East Anglia in Norwich tätige Autor W. G. Sebald, Jahrgang 1944, hat nach der Publikation von einigen Gedichten¹ und kurzen Prosastücken erst vergleichsweise spät begonnen, umfangreichere literarische Texte zu veröffentlichen; entsprechend scheint sein Werk eher überschaubar zu sein. 1988 erschien *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*,² 1990 *Schwindel. Gefühle*,³ 1992 *Die Ausgewanderten*,⁴ 1995 *Die Ringe des Saturn*⁵ und schließlich als letzter größerer Text zu Lebzeiten 2001 *Austerlitz*.⁶ Dem steht eine anhaltende literaturwissenschaftliche Publikationstätigkeit gegenüber, die ihren Niederschlag neben einer Reihe von Artikeln in einschlägigen Fachjournalen seit 1972⁷ auch in mehreren Sammelbänden gefunden hat: 1985 erschien *Die Beschreibung des Unglücks*,⁸ 1991 *Unheimliche Heimat*,⁹ 1998 *Logis in einem Landhaus*,¹⁰ 1999 *Luftkrieg und Literatur*¹¹ und schließlich 2003 postum unter dem Titel *Campo Santo*¹² eine Zusammenstellung von weiteren literaturwissenschaftlichen Essays mit einigen nachgelassenen Fragmenten literarischer Texte aus dem Umfeld eines geplanten, aber nicht realisierten Projektes zum Thema „Korsika“. Umfangreichere Fragmente zum gleichen Thema sind im Katalog zur Ausstellung in Marbach 2008/09 mit dem Titel *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt*¹³ publiziert.

1 Hier zitiert als Sebald 2008a.

2 W. G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Nördlingen: Greno, 1988 (künftig zitiert als Sebald 2004b).

3 W. G. Sebald, *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt/M.: Eichborn, 1990 (künftig zitiert als Sebald 2005a).

4 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt/M.: Eichborn, 1992 (künftig zitiert als Sebald 2003b).

5 W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M.: Eichborn, 1995 (künftig zitiert als Sebald 2004a).

6 W. G. Sebald, *Austerlitz*, München: Hanser, 2001 (künftig zitiert als Sebald 2003a).

7 Vgl. Atze 2005b, bes. S. 267ff.

8 W. G. Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Salzburg: Residenz-Verlag, 1985 (künftig zitiert als Sebald 2003b).

9 W. G. Sebald, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Salzburg: Residenz-Verlag, 1991 (künftig zitiert als Sebald 2004c).

10 W. G. Sebald, *Logis in einem Landhaus*, München: Hanser, 1998 (künftig zitiert als Sebald 2003c).

11 W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, München: Hanser, 1999 (künftig zitiert als Sebald 2002).

12 W. G. Sebald, *Campo Santo*, München: Hanser, 2003 (künftig zitiert als Sebald 2006a).

13 Sebald 2008b.

Zwar fand Sebalds literarisches Schreiben schon früh Anerkennung; bereits *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* wurde 1991 mit dem Fedor-Malchow-Lyrikpreis ausgezeichnet,¹⁴ und seine Prosatexte wurden durch die Erstveröffentlichung in der von Hans Magnus Enzensberger herausgegebenen *Anderen Bibliothek* bzw. im Fall von *Austerlitz* beim renommierten Hanser-Verlag einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Für die umfangreiche nationale und internationale Wirkung sind jedoch abgesehen davon zwei spezielle Ereignisse von besonderer Bedeutung, nämlich zum einen das Erscheinen von *Die Ausgewanderten* in der Übersetzung ins Englische durch Michael Hulse 1996¹⁵ und zum anderen die Diskussion über die in *Luftkrieg und Literatur* zusammengefaßten, bereits im Herbst 1997 gehaltenen Poetikvorlesungen.¹⁶ Für die internationale Rezeption war zweifellos das erstere Ereignis entscheidend:

Seit dem Erscheinen der englischsprachigen Übersetzung von ‚Die Ausgewanderten‘ als ‚The Emigrants‘ im Jahr 1996 hat wohl kein zweiter Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur die Kritiker und eine breite Leserschaft in den USA und in Großbritannien so nachhaltig fasziniert wie W. G. Sebald.¹⁷

In der angelsächsischen Kritik wurde Sebald schon früh als Exilautor gewürdigt, wurde gewissermaßen in die Gruppe der in seinem Buch dargestellten „Ausgewanderten“ ein- und damit einem politisch unverdächtigen Personenkreis zugeordnet.¹⁸ Neben der wiederholt hervorgehobenen Qualität der Übersetzungen¹⁹ spielt tatsächlich ganz offenkundig die Thematik seiner Texte eine entscheidende Rolle: Sebald wurde und wird in vielerlei Hinsicht als Holocaust-Autor rezipiert.²⁰ Dies ist ausführlich diskutiert und kritisiert worden, da einerseits der geschichtliche Rahmen seiner Texte weit über die Jahre des Nationalsozialismus hinausgeht und da sich andererseits Sebald im Gegensatz zu Autoren wie etwa Primo Levi dem Thema „Holocaust“ stets gewissermaßen von der Peripherie her nähert.²¹ Die Auffassung, Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg stellten Sebalds Hauptthemen dar, wurde

14 Vgl. Briegleb 1992.

15 Sebald 1996a.

16 Vgl. z.B. die zuvor bereits in verschiedenen Periodika erschienenen Beiträge von Andreas Isenschmid, Volker Hage, Frank Schirrmacher, Klaus Harpprecht, Jost Nolte, Joachim Güntner, Ulrich Baron, Maxim Biller und Gustav Seibt in: Hage u.a. 1999, hier S. 249–290; Hage 2003; Kettenacker 2003. Nach *Luftkrieg und Literatur* wurde die Diskussion über das „moral bombing“ besonders durch Friedrich 2002 erneut belebt.

17 Fuchs 2004, S. 9.

18 Ebd., S. 10f., bes. Anm. 5; Finke 1997. Zweifellos war diese vorausgegangene politische Einordnung die unverzichtbare Grundlage dafür, daß die Darstellung der Leiden der deutschen Bevölkerung durch den Bombenkrieg in *Luftkrieg und Literatur* eben nicht von vornherein als nationalistisch und revanchistisch wahrgenommen wurde und so überhaupt Gegenstand der Diskussion sein konnte.

19 Fuchs 2004, S. 10.

20 Ebd., bes. Anm. 3.

21 Vgl. z.B. Anderson 2003; vgl. auch pwienr.googlepages.com/EdgeofDarkness.pdf (28.1.2011).

allerdings durch die dem zweiten Ereignis, der Publikation von *Luftkrieg und Literatur*, folgende Debatte betont. Die referentielle Festlegung seines literarischen Werkes auf diese geschichtliche Phase bestimmt bis heute die öffentliche Diskussion etwa in Großbritannien.²² Auch wenn man die mit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbundenen Ereignisse lediglich als – wenn auch extreme – Beispiele einer ganz allgemein traumatischen Geschichte begreift, bleibt nicht nur in der Wahrnehmung durch die Kritik die Verbindung von Sebalds Werk mit Geschichte, mithin faktuellem²³ Geschehen, erhalten. Entsprechend ist die Funktion im Rahmen von Gedächtnis, Erinnerung und Postmemory an verschiedenen Stellen ausführlich untersucht worden.²⁴ Diese Einschätzung ist zweifellos berechtigt; Sebald selbst betont die Bedeutung des Schreibens zum Zweck der Dokumentation:

Im Dokumentarischen, das in Nossacks ‚Der Untergang‘ einen frühen Vorläufer hat, kommt die deutsche Nachkriegsliteratur eigentlich erst zu sich und beginnt mit ihren ernsthaften Studien zu einem der tradierten Ästhetik inkommensurablen Material. [...] Der Aufklärungswert solcher authentischen Fundstücke, vor denen jede Fiktion verblaßt, bestimmt auch die archäologische Aufklärungsarbeit Alexander Kluges auf den Abraumhalden unserer kollektiven Existenz.²⁵

Eine in diesem Zusammenhang häufig zitierte Passage aus einem Interview mit Sigrid Löffler lautet: „Ich habe einen Horror vor allen billigen Formen der Fiktionalisierung. Mein Medium ist die Prosa, nicht der Roman.“²⁶ Die genauere Bedeutung dieser Aussage erschließt sich allerdings erst aus dem Kontext, nämlich der vorausgegangenen Antwort Sebalds auf Löfflers Frage: „Warum halten Sie überhaupt noch an der Fiktion fest? Warum schreiben Sie Erzählungen und nicht gleich historische Monographien?“; Sebald antwortet:

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 empathetisch zugänglich.²⁷

Damit wird auch die Bedeutung einer Passage aus der Rede zur Einweihung des Stuttgarter Literaturhauses 2001 klarer, die, wie sich zeigen wird, im Zentrum von Sebalds Poetik steht: „Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution.“²⁸ Es

22 Thomas 2010, geschrieben anlässlich des dem Gedenken an Sebald gewidmeten Vortrags von Will Self im Konzertsaal des neuen Londoner Kulturzentrums King's Place.

23 Die mit dem Fiktionalitätsdiskurs verbundenen Begrifflichkeiten werden weiter unten im Abschnitt B.2. genauer betrachtet.

24 Zum Beispiel Fuchs 2004; Schedel 2004; Fuchs / Long 2007; Denham / McCulloh 2006.

25 Sebald 2002, S. 65ff.

26 Löffler 1997, S. 133.

27 Ebd.

28 Sebald 2006c, S. 248.

handelt sich also bei Sebalds literarischen Texten nach seiner eigenen Aussage um Dokumentation und Fiktion zugleich; verbunden werden diese beiden scheinbar konträren Genera in seinen Schöpfungen durch „Metapher oder Allegorie“. Der Mehrwert gegenüber der reinen Dokumentation wird durch letztere erzeugt und besteht in der „empathetisch[en] Zugänglich[keit]“ des dargestellten Geschehens. Gegenüber Löfflers Frage hält Sebald also dezidiert an der „Fiktion“ fest. Seine Prosatexte tragen mit Ausnahme von *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*²⁹ keine Gattungsbezeichnungen; ihr Charakter als der fiktionaler Werke ist gleichwohl klar und unumstritten.

Die vorliegende Untersuchung betont den Aspekt der Fiktionalität und befaßt sich besonders mit dem bislang weniger untersuchten Aspekt der Diegese im Werk Sebalds. Der Terminus „Diegese“ wird dabei im Sinne von Gérard Genette gebraucht: „Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt, in etwa so, wie man sagt, daß Stendhal nicht im selben Universum lebt wie Fabrice.“³⁰ Damit wird davon ausgegangen, daß jeder fiktionale Text seine eigene erzählte Welt, seine Diegese, erzeugt. Hans Blumenberg befaßt sich in seinem 1964 zuerst publizierten Aufsatz „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“³¹ ausführlich mit den Bedingungen der Konstituierung solcher „zweite[n] Welten“³² im Kunstwerk.

Sein Ausgangspunkt ist dabei die Betrachtung verschiedener, in eine historische Sequenz gestellter Wirklichkeitsbegriffe. Grundlage etwa der platonischen Philosophie als eines über die Antike hinaus wirkungsmächtigen Paradigmas sei „der Wirklichkeitsbegriff der momentanen Evidenz“.³³

Der antike Wirklichkeitsbegriff, wie er Platos Ideenlehre die Möglichkeit bietet, ohne mit ihr identisch zu sein, setzt voraus, daß das Wirkliche sich als solches von sich selbst her präsentiert und im Augenblick der Präsenz in seiner Überzeugungskraft unwidersprechlich da ist.³⁴

Grundlage dieses Wirklichkeitsbegriffes sei, daß „zwischen dem Gegenstand und dem ihn erfassenden Erkenntnisakt [...] ein kausaler Zusammenhang eindeutig *abbildender* Repräsentation“³⁵ besteht. Diesem antiken, auf der Wesensform der Dinge selbst³⁶ basierenden Wirklichkeitsbegriff gegenüber ste-

29 Sebald 2003b, S. 3.

30 Genette 1998, S. 201; der Begriff wurde ursprünglich um 1950 von Anne Souriau am Institute de Filmologie de l'Université de Paris in Anlehnung an und zugleich in deutlicher Distanz zu Platons *διήγησις* geprägt (vgl. *Der Staat*, 392 d, Platon 1990, Bd. 4, S. 200). Vgl. den Artikel „Diégèse“ in Souriau 1990, S. 611–614, hier S. 612: „La diégèse est l'univers de l'oeuvre, le monde posé par une oeuvre d'art“.

31 Blumenberg 1964; in der Folge zitiert nach dem Nachdruck 2001

32 Ebd., S. 64.

33 Ebd., S. 50.

34 Ebd., S. 49.

35 Ebd., S. 62 (Hervorhebung im Original).

36 Ebd.

he für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit der der „garantierten Realität, bei dem in das Verhältnis von Subjekt und Objekt noch eine vermittelnde Instanz eingebaut ist“³⁷, nämlich „Gott als der verantwortliche Bürge für die Zuverlässigkeit der menschlichen Erkenntnis [...]“³⁸. Als dritten und hier entscheidenden Wirklichkeitsbegriff definiert Blumenberg nun den der „Realisierung eines in sich ein stimmigen Kontextes“³⁹ und setzt ihn von den bereits genannten Modellen deutlich ab, was der Bedeutung der Passage halber umfänglicher zitiert sei:

Dieser Wirklichkeitsbegriff unterscheidet sich von den vorhergehenden durch seinen Zeitbezug: Wirklichkeit als Evidenz weist sich je im gegenwärtigen Augenblick und seiner Gegebenheit aus, garantierte Wirklichkeit durch den Rückbezug auf die in der Einheit der Erschaffung der Welt und der Vernunft verbürgte Vermittlung, also auf einen immer schon vergangenen Grund dessen, was die Scholastik ‚veritas ontologica‘ genannt hatte; dieser dritte Wirklichkeitsbegriff nimmt *Realität als Resultat einer Realisierung*, als sukzessiv sich konstituierende Verlässlichkeit, als niemals endgültig und absolut zugestandene Konsistenz, die immer noch auf jede Zukunft angewiesen ist, in der Elemente auftreten können, die die bisherige Konsistenz zersprengen und das bis dahin als wirklich Anerkannte in die Irrealität verweisen könnten. [...] Die Verbindung des Possessivpronomens mit dem Ausdruck Wirklichkeit ist für diesen Begriff charakteristisch. [...] Es ist unschwer zu sehen, daß dieser Wirklichkeitsbegriff eine gleichsam ‚epische‘ Struktur hat, daß er notwendigerweise auf das nie vollendbare und nie in allen seinen Aspekten erschöpfte Ganze einer *Welt* bezogen ist, deren partielle Erfahrbare niemals andere Erfahrungskontexte und damit andere *Welten* auszuschließen erlaubt*.⁴⁰

Es handelt sich demnach um Wirklichkeit, die sich im „Kontext“ und damit in einem Text realisiert. Auch der Hinweis auf die „gleichsam ‚epische‘ Struktur“ der so generierten Wirklichkeit verweist ebenso wie deren Unabschließbarkeit auf die Wirksamkeit narrativer Strukturen bei der Generierung der jeweiligen Realität: Die sich unter diesem Begriff konstituierende Wirklichkeit ist gegenüber je nachfolgenden Ereignissen sensitiv.⁴¹ Mit der „Verbindung des Possessivpronomens mit dem Ausdruck Wirklichkeit“ wird nicht die eine, ausschließliche Wirklichkeit betrachtet, sondern eine Vielzahl sich gegenseitig eben nicht

37 Ebd., S. 51.

38 Ebd.; dieser Wirklichkeitsbegriff sei, wie ausgeführt wird, noch bei Descartes wirksam, wie besonders aus seinem „Zweifelsversuch“ hervorgehe. Vgl. auch S. 61: „Eine Ästhetik des Cartesianismus hätte nichts anderes sein können als allenfalls eine Theorie der mittelalterlichen Kunst.“

39 Ebd., S. 51; die mit * bezeichnete Anmerkung stellt diesen Wirklichkeitsbegriff neben den der Phänomenologie Edmund Husserls und bestimmt den historischen Ort für seine Genese bei Gottfried Wilhelm Leibniz (zwischen 1692 und 1714).

40 Ebd., S. 51f. (Hervorhebungen im Original). Die mit * verankerte Anmerkung stellt fest, daß mit diesem Wirklichkeitsbegriff allererst der „mundus novus“ ermöglicht werde und daß nach Julius Caesar Scaliger erst mit ihm – als Grundlage der Kunst – der Unendlichkeit des menschlichen Verstandes gegenüber der (von ihm unterstellten) Endlichkeit der Welt Genüge getan werde: „[...] Naturam enim in eo superat ars“.

41 Vgl. Stierle 1984; Schmucker 2006b.

ausschließender Wirklichkeiten, von denen eine jede auf das „nie in allen seinen Aspekten erschöpfte Ganze einer *Welt* bezogen ist“. Es wird also mit jeder der in einem (Kon-)Text sich generierenden Wirklichkeiten eine Welt erzeugt.

Vor der genaueren Betrachtung der Konsequenzen dieses Modells für die Kunst sei noch der vierte der von Blumenberg genannten Wirklichkeitsbegriffe erwähnt. Er „orientiert sich an der Erfahrung von *Widerstand*. [...] Wirklichkeit ist hier das ganz und gar Unverfügbare, was sich nicht als bloßes Material der Manipulation und damit der ständig umsteuerbaren Erscheinung unterwerfen läßt [...].“⁴² Mit der genau darauf abzielenden Formulierung Lessings, „daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größeren Grads unserer Realität bewußt sind“, werde das Wirklichkeitsbewußtsein vom Denken getrennt und in die Sphäre der unverfügbaren Erfahrungen des Subjekts mit sich selbst verlegt.⁴³ Es sei damit zu rechnen, so Blumenberg zum Beschluß dieses Abschnitts, daß in der Neuzeit nicht mehr nur ein einziger, sondern mehrere unterschiedliche Wirklichkeitsbegriffe zugleich wirksam sein könnten:

Jedenfalls müssen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß die Neuzeit nicht mehr die Epoche eines homogenen Wirklichkeitsbegriffes ist, oder daß die Herrschaft eines bestimmten ausgeprägten Realitätsbewußtseins sich gerade in der Auseinandersetzung mit einer anderen schon formierten oder sich formierenden Möglichkeit, von Wirklichkeit betroffen zu werden, vollzieht.⁴⁴

Dem Hinweis auf das Bestehen eines Begründungsverhältnisses „zwischen den derart umrissenen Wirklichkeitsbegriffen in ihrem geschichtlichen Zusammenhang und den Verständnisweisen für das Kunstwerk“⁴⁵ folgt nun eine historische Betrachtung, die im Hinblick auf Antike und Mittelalter hier übergangen werden kann. Die entscheidende Wendung sei in der Frühen Neuzeit mit der Abwendung sowohl vom mimetischen als auch vom Prinzip der „garantierten“ symbolischen Repräsentanz eingetreten: „Die Vergleichbarkeit des menschlichen Werkes mit dem göttlichen Schöpfungswerk war die heimliche oder ausdrückliche Orientierung eines neu sich bildenden Begriffes vom Künstler [...]“.⁴⁶ Dies wird nun explizit auf den Roman bezogen:

Die Frage nach der *Möglichkeit* des Romans als eine ontologische, d. h. als eine die Fundierung im Wirklichkeitsbegriff aufsuchende, zu stellen, bedeutet also, nach der Herkunft eines neuen Anspruches der Kunst zu fragen, ihres Anspruches, nicht mehr nur *Gegenstände* der Welt, nicht einmal mehr nur *die* Welt nachbildend darzustellen, sondern *eine* Welt zu realisieren. Eine Welt – nichts Geringeres ist Thema und Anspruch des Romans.⁴⁷

42 Blumenberg 1964, S. 53f. (Hervorhebung im Original).

43 Ebd., S. 54.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 60.

47 Ebd., S. 61 (Hervorhebungen im Original).

Was oben anläßlich der Betrachtung des Wirklichkeitsbegriffes der „Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes“ allgemein aus der zitierten Passage erschlossen wurde, wird hier von Blumenberg selbst explizit auf den Roman angewendet. Es folgen einige Ergänzungen, die hier von Interesse sind. Zum einen erhält der Roman speziell, darüber hinaus aber das Artefakt ganz allgemein durch den angesprochenen „ontologischen“ Bezug, durch „die Fundierung im Wirklichkeitsbegriff“ seine eigene Wahrheit, seine besondere, der vorfindlichen Welt nicht nachstehende Dignität: „Die nie zuvor gekannte metaphysische Dignität des Kunstwerkes hat in dieser, Einschränkung und Intensivierung zugleich bedeutenden, Wandlung und Spaltung des Wahrheitsbegriffes ihr Fundament“⁴⁸. Artefakte konkurrieren konsequenterweise als „zweite Welten“⁴⁹ mit der Natur und „mit dem Wirklichkeitscharakter der gegebenen Welt“;⁵⁰ besonders die mit dem Roman errichtete Welt trägt das Merkmal der „potentielle[n] Unendlichkeit“.⁵¹ Mit dem Abwerfen der Bindung an die „Wirklichkeit [...] als ein[en] Formzwang“ schließlich wird „das Paradox“ möglich, „die Umkehrung der natürlichen Entropie, in der Zivilisationsschrott zur Konstitution von Bildern, Zeitungsausschnitte zur Komposition von Romanen zusammengezwungen werden können [...]“.⁵² Hier ist ganz offensichtlich von Techniken der klassischen Moderne bzw. der zeitgenössischen Kunst wie Collage, Montage und Assemblage die Rede. Bezieht man die Passage auf die reine Arbeit mit Texten, so kann sie mühelos, gewissermaßen *avant la lettre*, auf die Intertextualität bezogen werden.

Mit Blumenberg kann nun die für die vorliegende Untersuchung grundlegende These aufgestellt werden, daß mit jedem Roman, in Analogie zur vorfindlichen Welt, eine Welt generiert wird, die Schauplatz der Romanhandlung ist. Sie soll in der Folge „erzählte Welt“, „erzähltes Universum“ oder, mit Souriau bzw. Genette, „Diegese“ heißen. Der primäre Bezug auf den Roman ist offenbar durch den besonderen Umfang dieser Gattung als Garant für die „potentielle Unendlichkeit“ seiner Diegese bedingt. Ein weiteres Merkmal ist seine Konkurrenz „mit dem Wirklichkeitscharakter der gegebenen Welt“, also die Fiktionalität. Wenn Fiktionalität und angemessener Umfang als zureichende Kriterien für die Etablierung einer eigenen Diegese durch Texte akzeptiert werden, dann kann dies auch für Sebalds literarische Texte – ungeachtet des Fehlens der Gattungsbezeichnung „Roman[e]“ – unterstellt werden.

Hans Blumenberg spricht vom Anspruch der Kunst, „eine Welt zu realisieren“; aus dem auf den Roman bezogenen Kontext ergibt sich, daß hier implizit von einem Mengenverhältnis „eine Welt pro Roman“ die Rede ist.

48 Ebd., S. 64.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 65.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 71.

Im Hinblick auf Sebald sollen hier fünf größere Texte sowie mehrere kürzere Prosafragmente und Gedichte untersucht werden. Diese Texte weisen beträchtliche stilistische und inhaltliche Parallelen auf. Der ersten These zufolge wird zumindest durch jeden umfänglicheren Text eine Diegese erzeugt. Als zweite Grundvoraussetzung der folgenden Untersuchung wird nun die These aufgestellt, daß die erzählten Welten der einzelnen Texte Sebalds so große Ähnlichkeiten aufweisen, daß sie als eine einzige betrachtet werden können.⁵³ Genau diese von Sebald in seinen literarischen Texten etablierte Diegese ist ein Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

Nun ist nach Blumenberg die Grundlage der durch einen Text generierten Welt, mithin einer Diegese, die Wirklichkeit der „Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes“. Der Begriff „Kontext“ impliziert einen Zusammenhang und damit eine Gruppe von mehreren Objekten mit Relationen untereinander, das Attribut „einstimmig“ eine gewisse Konstanz der Objekte und vor allem Reproduzierbarkeit der Relationen; beide Aspekte sind in ihrer „Realisierung“ gleichwohl explizit gegenüber einem temporalen Wechsel offen, der „die bisherige Konsistenz zersprengen [...] könnte[...]“. Als „Konsistenz“ wird in der Logik die Widerspruchsfreiheit eines axiomatischen Systems bezeichnet.⁵⁴ „Konsistenztheorie“ ist zudem ein Synonym für die Kohärenztheorie der Wahrheit.⁵⁵ Die Wirklichkeit der durch einen fiktionalen Text generierten Diegese muß nach Blumenberg also grundsätzlich als widerspruchsfrei und somit von Gesetzen gelenkt gedacht werden. Da der zugrundeliegende Wirklichkeitsbegriff zukunftsorientiert ist und zeitliche Abläufe dezidiert einschließt, müssen zu diesen Gesetzen auch Grundvorstellungen über Geschichte zählen. Eine wesentliche Rolle kommt dabei der Frage zu, welche Prinzipien die Geschichte gestalten, d.h. auf welche Weise Ereignisse zustandekommen.

53 Dies ist keineswegs selbstverständlich und wird gegebenenfalls im Einzelfall zu prüfen sein. Eine ebenso triviale wie bedenkliche Materie sind in diesem Zusammenhang die Vornamen der Ehefrauen bzw. Partnerinnen des Autors und seiner Erzähler: Die des Erzählers von *Schwindel. Gefühle* heißt Olga, die der Erzähler von *Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn* heißt (heißen?) Clara und die des Autors Ute (vgl. Vogel-Klein 2008, hier S. 91, Danksagung). Die Differenz zwischen Autor und Erzählerfiguren bedarf trotz ihrer bei Sebald oft „täuschenden“ Ähnlichkeiten keines Kommentares; wie aber verhält es sich mit den Erzählern? Handelt es sich um stets denselben, der dann zwischen den in *Schwindel. Gefühle* und den in *Die Ausgewanderten* berichteten Ereignissen die Partnerin ausgetauscht hätte, handelt es sich um zwei verschiedene mit entsprechend zwei verschiedenen Partnerinnen, oder handelt es sich gar um drei verschiedene Erzähler, und wenn dies zutrifft, ist Clara eine einzige Person, die zwischen *Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn* ihrerseits den Ehemann / Partner gewechselt hat, oder gibt es zwei verschiedene Personen namens Clara? Wenigstens der Erzähler in *Austerlitz* nennt keine Namen, was freilich wiederum verschiedene Gründe haben mag.

54 Vgl. Freudenthal 1980.

55 Vgl. Albrecht 2004; Deppert 2008/09.

Wenn es zutrifft, „daß die Herrschaft eines bestimmten ausgeprägten Realitätsbewußtseins sich gerade in der Auseinandersetzung mit einer anderen schon formierten oder sich formierenden Möglichkeit, von Wirklichkeit betroffen zu werden, vollzieht“⁵⁶, so können auch in der Realität einer durch einen fiktionalen Text erzeugten Diegese Wirklichkeitsbegriffe vergangener Epochen in den Blick geraten. Es ist zu erwarten, daß eine Diegese die faktuale Welt über weite Strecken mimetisch abbildet. Somit stellt sich zugleich die Frage nach der Genese der „inneren Ordnung der Elemente der Dinge“⁵⁷ oder wenigstens nach der schieren Existenz einer solchen Ordnung in ihr, also die Frage einer in der Diegese wirksamen und das Geschehen steuernden Providenz oder im Gegensatz dazu der Kontingenz. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht die Frage nach der Agentenschaft des Handelns von Menschen in der faktualen und analog dazu von Figuren in einer fiktionalen Welt im Sinne von autonomer Handlungsfähigkeit vs. passivem Ausgeliefertsein; beide Aspekte zusammen ergänzen sich zu einem Modell von „Geschichte“. Der Begriff der „[human or personal] agency“⁵⁸ verlagert die alte Debatte über Willensfreiheit oder Determinismus (durch vorübergehendes Ausklammern der Frage nach der Kausalität des Zustandekommens von Entschlüssen) auf eine empirischen Untersuchungen zugängliche Ebene und spielt deshalb derzeit im Rahmen der bildgebenden Neuropsychologie eine gewisse Rolle.⁵⁹

Auf der Ebene der faktualen Welt fallen die Diskussionen um Providenz vs. Kontingenz und um Willensfreiheit vs. Determinismus unzweifelhaft in den klassischen Bereich der Metaphysik.⁶⁰ Nun wird das Handeln von Figuren einer Diegese vom Autor des Textes als ihrem Schöpfer bestimmt, womit die Frage ihrer Agentenschaft auf dieser Ebene zugunsten eines passiven Ausgeliefertseins zu entscheiden wäre. Auf einer anderen, in-

56 Blumenberg 1964, S. 54.

57 Ebd., S. 62.

58 Vgl. z.B. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Sp. 310.

59 Vgl. z.B. Vogeley / Fink 2006, S. 357.

60 Dieser Begriff wird im Abschnitt B einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Zur aktuelleren, von neuropsychologischen Ambitionen geprägten Diskussion um die Willensfreiheit als einer Frage der Metaphysik vgl. Habermas 2009, S. 669: „Das Problem lenkt [...] den Blick geradewegs auf die Struktur des Seienden im Ganzen und zieht nun auch Naturwissenschaft in den Sog der philosophischen Spekulation. Diese ‚metaphysische Versuchung‘ erklärt sich aus drei starken Intuitionen, die miteinander im Wettstreit liegen. Als handelnde Personen sind wir *erstens* von der Eigenständigkeit und kausalen Wirksamkeit des Geistes überzeugt. Wir haben die Gewißheit, daß wir aus freien Stücken handeln und etwas in der Welt bewirken können. Als erkennende Subjekte gehen wir *zweitens* von der epistemischen Autorität der Naturwissenschaften aus, die allen, aber auch nur den in der Welt gesetzmäßig variierenden Zuständen und Ereignissen kausale Wirksamkeit zuschreiben. Als wissenschaftlich aufgeklärte Personen, die auf ihre eigene Stellung in der natürlichen Welt reflektieren, sind wir schließlich von der Einheit eines Universums überzeugt, das uns als Naturwesen einschließt.“ (Hervorhebungen im Original).

nerhalb der Diegese gewissermaßen eine Stufe weiter gelegenen Ebene jedoch kann ungeachtet der Schöpfung des Textes durch den Autor eine Providenz wirksam sein, und die Figuren können die starke Intuition ihrer Autonomie oder auch des Gegenteils davon empfinden und äußern. Ebenso wie es für die faktuale Welt teils vermutet, teils verworfen, jedenfalls aber anhaltend diskutiert wird, können somit auch in erzählten Welten metaphysische Gesetzmäßigkeiten wirksam sein. Die vorliegende Untersuchung unterstellt nun an dieser Stelle als weitere Ausgangsthese, daß dies auch für das von Sebald erzählte Universum zutrifft, und befaßt sich genauer mit der in ihm wirksamen Metaphysik.

Ungeachtet des fiktionalen Charakters der hier betrachteten Texte stehen diese, wie bereits angeführt, in einem starken Bezug zur Geschichte allgemein und speziell zu der des 20. Jahrhunderts. Die Darstellung von Geschichte und Geschichtsphilosophie in Sebalds gesamtem Werk zeigt dabei charakteristische Züge: Im Zentrum steht nicht eine traditionelle Form der Geschichtsschreibung etwa im Sinn des Historismus. Vielmehr werden, wie bereits angesprochen, auf einer „dokumentarischen“ Basis einzelne Geschehnisse stets besonders im Hinblick auf ihre Konsequenzen für die Beteiligten betrachtet. Ein wesentliches Thema im Werk Sebalds sind deshalb die Opfer der Geschichte. In welcher Weise und zu welchem Zweck werden geschichtliche Dokumente speziell über sie in fiktionale Texte umgearbeitet, „metaphorisier[t]“ und „empathetisch zugänglich“⁶¹ gemacht? In welcher Weise ist Sebalds Diegese in die faktuale Welt eingebettet? Gibt es in Sebalds erzählter Welt einen Ort für die Opfer der Geschichte, und wenn ja, welchen? Damit stellt sich als weitere Frage die nach der intendierten Funktion von Sebalds literarischem Werk in diesem Kontext, oder, mit anderen Worten: Es stellt sich die Frage nach seiner Poetik.

Blumenberg weist in dem besprochenen Aufsatz auf die Bedeutung der Intertextualität für das zeitgenössische Kunstwerk hin. Tatsächlich stellt der durchgehende Gebrauch der Intertextualität ein charakteristisches Merkmal von Sebalds Werk und seiner Poetik dar. Es lassen sich mehrere Funktionsebenen dieses Gebrauches von Intertextualität identifizieren. Diese Ebenen betreffen die Konsistenz der Texte und der erzählten Welt, die Darstellung von Geschichte und Geschichtsphilosophie, die Funktion der Intertextualität im Sinne eines speziellen Modells von „Gedächtnis“ und schließlich die Steuerung des Rezeptionsprozesses.

Sind zum ersten die verwendeten Prätexte Bausteine von Sebalds Texten, so sind analog die mit ihnen verbundenen Ausschnitte aus den erzählten Welten der Prätexte Bausteine von Sebalds eigener Diegese. Deren Konsistenz ist damit nicht nur durch einen eigenständigen literarischen Schöpfungsprozeß bedingt, vielmehr wird sie gewissermaßen auf einer

61 Löffler 1997, S. 133.

zweiten Ebene durch die bereits konsistenten Prätexte miterzeugt; man könnte von einer „Meta-Konsistenz“ mit den Prätextfragmenten quasi als verstärkenden Stützpfählern sprechen.

Nun gilt zum zweiten das, was als Konsequenz aus Blumenbergs Aufsatz entwickelt und für Sebalds literarisches Werk zugrundegelegt wurde, auch für die Prätexte: Sie alle beschreiben Geschehnisse und beziehen sich damit auf je eigene Weise auf Geschichte, und in allen müssen darüber hinaus Modelle von Geschichte wirksam sein, die entweder explizit zur Sprache kommen oder ihnen unterstellt und durch geeignete Analysen namhaft gemacht werden können. Die intertextuellen Bezüge verweisen also gezielt auf geschichtsphilosophische Entwürfe, die damit einen untilgbaren Subtext von Sebalds Werken bilden. Sie kommen zum Teil in einer Weise zur Darstellung, für die im Verlauf der Untersuchung der Begriff der „poetischen Paraphrase“ entwickelt und erläutert wird. Die „poetische Paraphrase“ wird in Sebalds Werk, wie sich zeigen wird, in ganz besonderem Maße auf das Werk von Walter Benjamin als Prätext angewendet.

Zum dritten basiert Intertextualität als Methode selbst auf einer bestimmten Vorstellung historischer Zusammenhänge und kultureller Erinnerung und damit auf einem eigenen Modell von Geschichte. Bereits die der Intertextualitätsdiskussion vorausgehenden Überlegungen Bachtins zur „Karnevalisierung der Literatur“⁶² führen den gegen den monologischen Vortrag von gültigen Wahrheiten gerichteten Begriff der Polyphonie einer Vielzahl von Stimmen ein, hier noch als ein typisches Gattungsmerkmal weitgehend auf den Roman bzw. auf bestimmte Typen des Romans beschränkt.⁶³ Diese dialogische Polyphonie, welche einen eigenen Gedächtnisraum abseits „offizieller“ Geschichtsdarstellung eröffnet, wird später besonders von Renate Lachmann als Merkmal der Intertextualität ganz allgemein herausgestellt:

So wie der Text in das Gedächtnistheater der Kultur als in einen Außenraum eintritt, entwirft er dieses Theater noch einmal, indem er die anderen Texte in seinen Innenraum hereinholt. Der Raum zwischen den Texten, ist er nicht der eigentliche Gedächtnisraum? Verändert nicht auch jeder Text den Gedächtnisraum, indem er die Architektur, in die er sich einschreibt, verändert? Der Raum zwischen den Texten und der Raum in den Texten, der aus der Erfahrung desjenigen zwischen den Texten entsteht, ergibt jene Spannung zwischen extratextuell-intertextuell und intratextuell, die der Leser ‚auszuhalten‘ hat. Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.⁶⁴

62 Bachtin 1985, S. 47. Bachtins Arbeit wird von Sebald als „brillanter Essay über den Karneval und die Karnevalisierung in der Literatur“ in seinem Aufsatz über Thomas Bernhard (Sebald 2003d, S. 112) zitiert.

63 Bachtin 1985, S. 86ff., bes. S. 91f.

64 Lachmann 1990, S. 35.

Die Funktion des „Gedächtnisraumes“ besteht in der Restitution der Toten in der „memoria“, wie Lachmann am *locus classicus* von Ciceros Bericht über die Stiftung der Mnemotechnik durch Simonides zeigt. Demnach sei diese auf den Einsturz der Festhalle des Skopas gefolgt, der die Getöteten bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt hatte:⁶⁵ „Der Dichter wird zum Zeugen der alten, verlassenen, durch einen epochalen Einschnitt unkenntlich gemachten Ordnung, die er durch ein ‚inneres Schreiben‘ und Lesen vermittelt der Bilder, die wie Buchstaben funktionieren, restituiert.“⁶⁶ Die Untersuchung wird zeigen, daß es auch in Sebalds Werk um nichts weniger als um Restitution geht.

Zum vierten und letzten dient auch bei ihm, wie darzustellen sein wird, die Intertextualität der Erzeugung „jene[r] Spannung [...], die der Leser ‚auszuhalten‘ hat“, greift also steuernd in den Akt der Rezeption ein. Im Anschluß an Blumenberg könnte man sagen, daß mit der so generierten „Erfahrung von *Widerstand*“⁶⁷ der Grad der Empfindung von Realität gegenüber dem Artefakt gesteigert werden soll.

Die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung kann damit wie folgt zusammengefaßt werden: Sie befaßt sich erstens mit Sebalds Poetik, zweitens mit den Grundmerkmalen der von ihm erzählten Welt und drittens mit der Intertextualität in seinem Werk, besonders mit deren Funktion.

All diese Aspekte hängen eng zusammen; zugleich hat sich mit jedem dieser Aspekte bereits eine Reihe früherer Untersuchungen befaßt. Da eine umfassende Darstellung der inzwischen publizierten Literatur zu Sebald in diesem Rahmen keinesfalls möglich ist, sollen nur einige wenige der einschlägigen Studien im nächsten Abschnitt erwähnt werden, wobei der Forschungsstand zu den Bezügen zwischen Benjamin und Sebald vorerst ausgeklammert bleiben und dem Abschnitt (D.2.1.) vorbehalten sein soll, in welchem dieses Thema genauer dargestellt wird.

A.2. Forschungsstand

A.2.1. Sebalds Poetik und Intertextualität als Kennzeichen seines Werks

Anne Fuchs hat sich in ihrer Monographie „Die Schmerzensspuren der Geschichte“ ausführlich mit Sebalds Poetik auseinandergesetzt.⁶⁸ Zentral sind dabei die Begriffe der Erinnerung und der Verrätselung.⁶⁹ Anhand von Sebalds Aufsatz über Jan Peter Tripp argumentiert sie:

65 M. T. Cicero, *De oratore*, II, 86, 352–387 (zit. nach Lachmann 1990, S. 20f.).

66 Ebd., S. 22.

67 Blumenberg 1964, S. 53f. (Hervorhebung im Original).

68 Fuchs 2004; Teile daraus sind bereits im Jahr zuvor erschienen (Fuchs 2003).

69 Fuchs 2004, S. 69ff.

Erzählen als Spurensuche heißt also die Vorgeschichte der Dinge transparent zu machen, allerdings nicht, um sie rational zu bewältigen, sondern umgekehrt, um durch die Evokation geheimer Korrespondenzen eine alternative, vorrationale Wahrheit aufscheinen zu lassen. Daß es sich hier um eine wesentlich ästhetisch produzierte Wahrheit handelt, führt Sebald in dem zitierten Aufsatz an zwei Bildern Tripps vor [...].⁷⁰

Damit wird vollkommen zutreffend der hochgradig artifizielle Charakter von Sebalds Texten und der ihnen zugrundeliegenden Poetik benannt. Die „ästhetisch produzierte Wahrheit“ geht im zitierten Tripp-Essay tatsächlich, wie korrekt angemerkt wird, auf den Einsatz der Intertextualität zurück; das angewendete Verfahren münde jedoch, so Fuchs, „nicht in eine rationale Erledigung der Gegenstände, sondern vielmehr in ihrer Verrätselung.“⁷¹ Auch die Grenzüberschreitung im poetischen Erinnern wird zutreffend beschrieben: „Zudem ist das Sebaldsche Erinnern immer auch ein halluzinatorischer Akt, der die Trennlinie zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Lebenden und Toten durchlöchert.“⁷² Nicht explizit gemacht wird jedoch ungeachtet dieser brillanten Analyse der „handwerkliche“ Aspekt, die Tatsache, daß (wie hier gezeigt werden wird) für die Ermöglichung dieser metaphorischen Grenzübertretung genau diejenige Verrätselung von Sebalds Texten entscheidend ist, welche durch einen spezifischen Einsatz der Intertextualität erzeugt werden soll.

Fuchs benennt noch zwei weitere Grundmerkmale von Sebalds Poetik, nämlich die Bedeutung der Allegorie⁷³ und die direkt mit dieser verbundene „Rettungs-Ethnographie“; mit einem Zitat aus James Cliffords Studie *Über ethnographische Allegorie* schreibt sie: „Der Andere ist verloren im Zerfallsprozeß von Zeit und Raum, jedoch gerettet im Text*.“⁷⁴ Mit dieser in der vorliegenden Studie genauer untersuchten „Rettung im Text“ oder, allgemeiner gesagt, mit dieser „Rettung im Artefakt“ erschließt sich der bereits erwähnte, von Sebald gebrauchte und von ihm mit dem Merkmal der Fiktionalität verbundene Begriff der „Restitution“.

Die Verrätselung von Sebalds Texten durch die Einbeziehung einer Vielzahl von Prätextfragmenten ist bereits mehrfach mit der Technik der *bricolage* nach Lévi-Strauss⁷⁵ in Verbindung gebracht worden.⁷⁶ Auch der Autor selbst bekennt sich explizit zu diesem Verfahren⁷⁷ und vergleicht sein

70 Ebd., S. 70.

71 Ebd., S. 71.

72 Ebd., S. 73.

73 Ebd., S. 77ff.; hier und an weiteren Stellen weist Fuchs auch auf die Verbindung zum Denken Walter Benjamins hin, die in der vorliegenden Untersuchung genauer dargelegt wird.

74 Ebd., S. 131; die mit * gekennzeichnete Referenz verweist auf Clifford 1993, S. 202.

75 Lévi-Strauss 1973, S. 29ff.

76 Zum Beispiel Fuchs 2004, S. 59ff., 171; Ecker 2006; Hutchinson 2009, S. 52f.; Seitz 2011.

77 Löffler 1997, S. 132.

Schreiben mit dem Zusammennähen eines „Fleckerlteppich[s]“.⁷⁸ Das *bricolage*-Verfahren betrifft jedoch nicht nur die Anordnung von Prätextfragmenten, sondern soll Sebalds Methode der Textproduktion ganz allgemein bezeichnen: Die beschriebenen Ereignisse werden im Text zu einem „sinnvollen“ Ganzen zusammengefügt. Die *bricolage* ist auf zufällig zur Verfügung stehende Fragmente angewiesen. Der Terminus diene ursprünglich dazu, so Lévi-Strauss, „eine nicht vorgezeichnete Bewegung zu betonen: die des Balles, der zurückspringt, des Hundes, der Umwege macht, des Pferdes, das von der geraden Bahn abweicht, um einem Hindernis aus dem Weg zu gehen.“⁷⁹ In dieser Beschreibung einer eher zufälligen, einer „nicht vorgezeichneten“ Bewegung wird der Begriff der *bricolage* eng mit dem der Kontingenz verbunden. Genau dieses Zusammenfügen von kontingenten Fragmenten beschreibt der Erzähler von *Schwindel. Gefühle* mit dem vielzierten Satz: „Ich saß an einem Tisch nahe der offenen Terrassentür, hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzugehören schienen.“⁸⁰ Kontingentes wird im Schreibprozeß geordnet. Diese „Vernetzungsästhetik“⁸¹ wird von Marcel Atze als „Beziehungswahn“ gekennzeichnet.⁸² Trotz des unbezweifelbaren Verdienstes seiner frühen und höchst aufschlußreichen Studie zur Intertextualität in Sebalds Werk wird mit dieser Diagnose der Stellenwert der „Vernetzungsästhetik“ für Sebalds Poetik verkannt. Wer narrative Texte verfaßt und sich dabei wie Sebald scheinbar konventioneller Mittel des Erzählens bedient, ist gezwungen, diesen Texten eine strukturelle Ordnung zu geben. Er kann sich einer Reihe von Fragen wie der nach der Erzeugung von Kohärenz und Motivation in diesen Texten und den damit verknüpften Konstruktionen von „Sinn“ nicht entziehen. Wenn somit die durch den Autor erzeugte „providentielle“ Ordnung des Textes betont wird, stellt sich zugleich die Frage nach dem Verhältnis dieser in der Diegese gültigen Ordnung zu der Ordnung oder Unordnung in der faktualen Welt; anders gewendet, gerät die Kontingenz der letzteren in den Blick. Damit ist ein wesentliches Thema der vorliegenden Untersuchung, nämlich Sebalds Geschichtsbild und die Grundbeschaffenheit der von ihm erzählten Welt, angesprochen, ein Thema, das mit Atzes „psychiatrischer Diagnose“ des „Beziehungswahns“ unterdrückt wird.

Da die Intertextualität schon früh als ein wesentliches Merkmal von Sebalds Werk erkannt worden ist,⁸³ befaßt sich neben den bereits erwähnten

78 Vogel-Klein 2005b, bes. S. 217.

79 Lévi-Strauss 1973, S. 29.

80 Sebald 2005a, S. 107.

81 Fuchs 2004, S. 74ff.

82 Atze 1997, S. 147.

83 Ebd., passim.

noch eine Reihe weiterer Publikationen mit diesem Aspekt.⁸⁴ Ausführlich untersucht ist die Beziehung zwischen der abschließenden Episode von *Schwindel. Gefühle*, „Il ritorno in patria“, und Franz Kafkas „Jäger Gracchus“-Fragmenten.⁸⁵ Die in der vorliegenden Untersuchung aufgezeigte Verbindung zum Stifterschen Prätext „Die Mappe meines Urgroßvaters“ blieb jedoch bislang unbeachtet.⁸⁶ Nun ist anhand der Vielzahl der intertextuellen Bezugnahmen in Sebalds literarischem Werk nicht zu erwarten, daß in absehbarer Zeit eine vollständige Aufschlüsselung dieser Aspekte geleistet werden kann. Sowohl aus grundsätzlichen Erwägungen heraus als auch aufgrund eines noch darzulegenden wichtigen Merkmals der Sebaldschen Poetik erscheint es vielmehr weder möglich noch angemessen, eine solche Betrachtung abzuschließen. Dagegen hat Richard Sheppard auf einen grundsätzlichen Mangel in der Beschäftigung mit der Intertextualität in Sebalds Werk hingewiesen:

[...] if you want to get into Max's literary work at any depth, you have to be constantly alive for intertextuality. You also need to have read the books that were most important to him and know what he said about his reading in his critical work. It is surprising how many critics are reluctant to do this.⁸⁷

Nun mag der erste Punkt eher zweifelhaft und vielleicht auf die besonderen Bedingungen der Germanistik in den angelsächsischen Ländern bezogen sein; man darf aber dennoch davon ausgehen, daß Sebalds Prätexte den Forschern, die zu diesem Thema publiziert haben, durchaus bekannt sind. Viel eher scheint für eine Reihe von einschlägigen Studien der zweite Kritikpunkt zuzutreffen, und genau dies ist einer der methodischen Ansatzpunkte der vorliegenden Untersuchung: Es wird versucht, die allgemeine Qualität und speziell den semantischen Gehalt der Prätexte, so wie sie sich für Sebald präsentieren, anhand eines Verfahrens zu erhellen, welches einem *close reading* seiner literaturwissenschaftlichen Arbeiten nahekommt. Auf diese Weise bilden die Prätexte eine der Grundlagen für die Beurteilung der Metaphysik von Sebald Diegese.

A.2.2. Allgemeine Eigenschaften von Sebalds erzählter Welt

Es besteht in der Kritik Einigkeit darüber, daß Sebalds literarische Texte besondere inhaltliche Merkmale aufweisen. Dazu zählt „the uncanniness of everything“,⁸⁸ die McCulloh direkt mit Freuds Aufsatz „Das Unheimliche“ und genauer mit der dort beschriebenen „unheimlichen“ Wirkung von scheinbar zufälligen Koinzidenzen in Verbindung bringt, ebensolchen Koin-

84 Zum Beispiel Sill 2001; Schedel 2004; Heidelberger-Leonhard / Tabah 2008; Schmucker 2009.

85 Bes. Atze 1997 und Sill 2001.

86 Soweit bekannt, wurde sie erstmals in Schmucker 2009 dargestellt.

87 Sheppard 2005, S. 421.

88 McCulloh 2003, S. 3.

zidenzen, wie sie von Sebald in seinen Texten hergestellt werden.⁸⁹ Weitere „Unheimlichkeiten“ kommen hinzu. Vor langer Zeit Verstorbene laufen Erzählern über den Weg,⁹⁰ die sich über weite Strecken durch eine im Zwischenbereich zwischen Leben und Tod gelegene Landschaft zu bewegen scheinen; die Zeit ist an bestimmten Orten stillgestellt, an anderen ist sie gegenüber der Vergangenheit und, mit Blick auf das unvermeidliche Ende der Zeiten, auch gegenüber der Zukunft transparent. Die Sexualität ist, sofern sie überhaupt zum Thema wird, mit Strafe belegt. All dies ist in verschiedenen Untersuchungen angemerkt worden und wird in der vorliegenden ausführlich darzustellen sein. Die Konklusion, im Text baue sich eine ganz spezifische eigene Welt mit ihren eigenen Gesetzen auf, ist, obgleich auf der Hand liegend, bislang jedoch noch kaum gezogen und geprüft worden. So schreibt McCulloh in seinem bereits zitierten Buchkapitel *Blending Fact, Fiction, Allusion, and Recall*,⁹¹ einem der wenigen Texte, welche das Thema der Fiktion in Sebalds Werk überhaupt offen benennen, zu den in seiner Welt wirksamen Gesetzen:

[...] readers must bring to the text a taste for a narrative that depends on a flow of incidents, coincidences, and uncanny events seemingly governed by hidden, unknowable laws [...] everything belongs together somehow, everything is interrelated by some secret orderliness, but even the author isn't certain precisely how. If he is, he isn't telling. In any case, there are too many coincidences, too many currents flowing in upon themselves, for life to be merely a random chain of events compatible with philosophical materialism.⁹²

Damit ist, ohne daß der Begriff explizit genannt würde, die Anmutung von Sebalds Diegese bzw. der Verknüpfung der Geschehnisse in ihr genau umschrieben. In einem Punkt darf allerdings widersprochen werden: Es sind die Erzählerfiguren, welche sich der geheimen Gesetzmäßigkeiten hinter den Ereignissen nicht so ganz sicher sind. Der Autor weiß nur zu genau, worum es sich dabei handelt, schließlich ist er der Schöpfer der erzählten Welt. Aber es trifft zu, daß er uns sein Wissen nicht mitteilt. Es trifft ebenso zu, daß sich die Abfolge der beschriebenen Ereignisse, die „chain of events“, einer „materialistischen“, auf der Kontingenz als letztem Prinzip fußenden Erklärung entzieht. Ebenfalls nicht zufällig gebraucht McCulloh den Terminus der Kette; in ihr sind die Glieder bereits gefügt, sie ist mit Plan durch einen Handwerker hergestellt worden. Dieser ist beim Text mit dem Autor identisch⁹³; die Phrase

89 Ebd., S. 4f.; Freud 1999b, bes. S. 250f.

90 McCulloh 2003, S. 5, 26ff.; Sebald 2005a, S. 41, 61; es handelt sich, wie gezeigt werden wird, bei diesen Begegnungen weder um Halluzinationen des Erzählers noch sind die Wahrnehmungen ironisch gebrochen wie in der bekannten Strophe von Gottfried Benn: „Plötzlich sitzt ein Toter an der Theke, / Rechtsanwalt, mit rotem Nierenschwund, / schon zwei Jahre tot, mit schöner Witwe, / und nun trinkt er lebhaft und gesund“ (Benn 2002b).

91 McCulloh 2003, S. 1–25.

92 Ebd., S. 22.

93 Auf die von Roland Barthes und Michel Foucault angestoßene Theorie vom *Tod des Autors* soll an dieser Stelle dezidiert nicht eingegangen werden.

verweist jedoch darüber hinaus auf die *Great Chain of Being*, die universelle, durch Gott geschaffene providentielle Ordnung allen Seins⁹⁴. Könnte es sein, daß Sebalds Diegese in ähnlicher Weise konstruiert, daß in ihr eine analoge oder eine in bestimmten, vielleicht auch entscheidenden Punkten abgewandelte Metaphysik gültig ist? Mit dieser Frage setzt sich die vorliegende Untersuchung auseinander und schließt damit eine bedeutende Lücke in der bisherigen Forschung.

A.3. Methode

Grundlage der angewandten Methode ist die Intertextualität in Sebalds literarischem Werk. In einer ersten Stufe wird versucht, anhand der Forschungsliteratur und mittels eigener Textvergleiche Prätexte zu identifizieren. In einer zweiten Stufe werden diejenigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten genauer untersucht, welche sich mit Autoren und Texten befassen, denen Prätextfragmente entstammen. Auf diese Weise soll eruiert werden, welche Vorstellungen Sebald mit diesen Texten und Autoren verbindet, welchen semantischen Gehalt er den von ihm verwendeten Fragmenten unterstellt und in die von ihm geschaffenen Texte transportiert. Dabei erfordert es die Schlüssigkeit der Argumentation, daß die Untersuchung vorliegender literaturwissenschaftlicher Arbeiten der Analyse von Prätextfragmenten in Sebald Texten vorausgeht. Die Anwendung dieser Methode erfordert weiterhin einige Grundannahmen, die ebenso wie der angewandte Intertextualitätsbegriff keineswegs selbstverständlich sind und im Zusammenhang mit diesem im folgenden Abschnitt diskutiert bzw. benannt werden sollen.

In seinen literaturwissenschaftlichen Aufsätzen befaßt sich Sebald nicht nur argumentierend, sondern auch wertend mit den von ihm betrachteten Texten und Autoren. Er legt dar, welche Texte oder, allgemeiner, welche Kunstwerke für ihn einen besonders hohen Rang einnehmen und warum dies so ist. Hieraus können Rückschlüsse auf seine eigene Poetik gezogen werden, die über seine expliziten Äußerungen zu diesem Thema etwa in den in *Luftkrieg und Literatur* zusammengefaßten Poetikvorlesungen hinausgehen oder sie ergänzen. Es darf unterstellt werden, daß Sebald einerseits Merkmale von Werken anderer besonders hervorhebt, die auch in seinem eigenen Werk eine Rolle spielen, und daß er umgekehrt von ihm besonders geschätzte Eigenschaften solcher Werke im Sinn einer *aemulatio* in seinen eigenen selbst anstreben wird. Zusammen mit seinen expliziten Äußerungen zu diesem Thema lassen so sich wesentliche Merkmale von Sebalds Poetik erschließen.

94 Vgl. Lovejoy 1993, mit Bezug auf den christlichen Gott bes. S. 87ff.

Sein literarisches Werk stellt ein vieldimensionales Geflecht von Bezügen dar. Jede genauere Betrachtung eines Aspektes daraus erfordert quasi einen Schnitt durch dieses Geflecht, der es ermöglicht, den aktuell untersuchten Gegenstand freizulegen. Das Durchtrennen von Verbindungen wird sich dabei ebensowenig umgehen lassen wie das Auffinden der gleichen Linien bei je unterschiedlicher Schnittführung; Verkürzungen sind, bedingt durch die Komplexität des Gegenstandes, ebenso unvermeidlich wie Redundanzen.

A.4. Vorgehensweise

An die Darlegung der Grundthesen für diese Untersuchung im letzten Abschnitt der Einleitung schließt sich im Abschnitt B die Betrachtung einiger wesentlicher Begriffe wie „Intertextualität“, „Fiktionalität und erzählte Welt“ und „Metaphysik“ sowie aus diesem Kontext heraus die genauere Formulierung der in der Folge jeweils verwendeten Konzepte an.

Thema des Abschnittes C ist die Intertextualität in Sebalds Werk auf der Basis wörtlicher oder nahezu wörtlicher Zitate aus Prätexten. Der erste Referenzautor ist Adalbert Stifter. Die Untersuchung nimmt ihren Ausgang von den beiden literaturwissenschaftlichen Essays über Stifter und versucht im Anschluß daran, anhand der darin vertretenen Positionen die Funktion der Zitate aus Stifterschen Prätexten in Sebalds literarischem Werk zu bestimmen. Es wird eine Reihe von Merkmalen erarbeitet, die Sebald mit dem Werk Stifters und speziell mit den daraus verwendeten Prätexten verbindet. Dazu zählen die „Häresie“ im Sinne einer gnostizistischen Philosophie, die „entropische Kontingenz“ und schließlich ein prekärer Status der Sexualität. Stifters „Die Mappe meines Urgroßvaters“ bildet einen wesentlichen Prätext nicht nur für *Schwindel. Gefühle*, sondern darüberhinaus für Sebalds gesamtes literarisches Werk.

Auf der gleichen methodischen Basis wird in der Folge eine umfangreiche Betrachtung der Zitate aus dem Werk Franz Kafkas unternommen. Hier sind fünf literaturwissenschaftliche Aufsätze zu berücksichtigen, die zum Teil in verschiedenen Fassungen vorliegen und in unterschiedliche Richtungen weisen. Zunächst wird das Motiv des Jägers Gracchus aufgegriffen; dessen Bewegungen durch ein Zwischenreich zwischen Leben und Tod erweisen sich anhand einer Analyse besonders von *Schwindel. Gefühle*, aber auch anderer Texte als Grundmodell für die Bewegungen der Erzähler und anderer Figuren im Sebaldschen Werk. Es folgt eine Untersuchung von Kafkas *Schloß*-Roman. Es läßt sich zeigen, daß die Kafkaschen Wirtshäuser als Orte an der Grenze zwischen Leben und Tod ihre Entsprechung in Sebaldschen Hotels und Gasthäusern haben, daß K.s labyrinthisches Kreisen in einer Landschaft des Todes ohne gerichtetes Fortschreiten von Sebalds Er-

zählern in den von ihnen durchwanderten Landschaften wiederholt wird und daß entsprechend die Besteigung der Friedhofsmauer durch K. im *Schloß* ebenfalls (in *Die Ausgewanderten*) zitiert wird. In *Die Ausgewanderten* wird auch das Kafkasche Motiv der Ohnmacht aufgegriffen und mit dem von Sebald im *Schloß*-Roman identifizierten der Madame la Mort verbunden. In eine andere Richtung weist der Essay „Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichten“. Der dort formulierte und Kafka unterstellte Gedanke einer besonders an Maschinen gebundenen Evolution nach dem Menschen wird von Sebald in seinem eigenen Werk aufgegriffen und interessanterweise mit dem Motiv des Schutzengels verbunden.

Auf die Betrachtung von Sebalds Aufsätzen über das Romanfragment *Andreas* und das Trauerspiel *Der Turm* von Hugo von Hofmannsthal folgt die Untersuchung der von Sebald in sein literarisches Werk übernommenen Zitate aus Hofmannsthals Werk. Während aus *Andreas* besonders die wiederum mit „Häresie“ und „Perversion“ verbundene, in *Schwindel. Gefühle* transferierte Figur der Romana untersucht wird, ergibt sich aus einem Zitat aus *Der Turm* das Bild einer „Kindlichkeit“, die bei Hofmannsthal mit politischer Utopie, bei Sebald mit sexueller Unschuld verbunden wird.

Letzteres wird an den in mehreren Essays behandelten und in Sebalds literarischem Werk explizit oder implizit als Figuren auftretenden Dichtern Ernst Herbeck und Robert Walser exemplifiziert und mit einem Zitat aus Thomas Bernhards *Die Auslöschung*, dem Hinweis auf die „Kindervilla“, verbunden. Die damit evozierte erotische wie politische Unschuld wird mit dem Bericht über Henry Beyle in *Schwindel. Gefühle* als dem genauen Gegenteil dieser „kindlichen“ Figuren kontrastiert. Zu beachten ist hier allerdings, daß nach Sebald die „Kindlichkeit“ keineswegs vor einer im Sinne einer Erbschuld allen Menschen auferlegten Schuld bewahrt, wie am Beispiel des (faktualen!) Herbeck in dem Essay „Des Häschens Kind, der kleine Has. Über das Totemtier des Lyrikers Ernst Herbeck“ gezeigt wird.

Im Abschnitt D schließt sich die Betrachtung einer speziellen Form von Intertextualität im Werk Sebalds an, die nicht primär auf wörtlichen Zitaten beruht, sondern philosophische, besonders geschichtsphilosophische Inhalte und hier wiederum besonders Aspekte aus Benjamins Werk wiedergibt, also auf die faktuale Welt gewendete Theorien in einen fiktionalen Rahmen überträgt. Für diese Form der Intertextualität wird der Begriff der *Poetischen Paraphrase* geprägt, definiert und an einer Reihe von Beispielen aus der Literatur erläutert.

Nach einem Abriß des Forschungsstandes zu Bezügen zwischen dem Werk von Benjamin und Sebald werden die von beiden Autoren verwendeten Begriffe für die Zeit und die für diese gültigen Gesetzmäßigkeiten diskutiert und verglichen. Es zeigen sich eine Reihe von Strukturisotopien, insbesondere eine im Werk von beiden wirksame Inhomogenität der Zeit, die bei Benjamin für den „messianischen Moment“ und damit für Erlösung, bei

Sebald hingegen für den Durchtritt von „Gespenstern“ transparent wird. Als Differenz zu Benjamin ist jedoch die Zeit bei Sebald aufgrund der Anwendung des Konzeptes der Entropie und damit der zerstörerischen Wirkung des vom Menschen angefachten Feuers endlich, ohne daß die etwa in „Il ritorno in patria“ dargestellte Endzeitvision mit der Hoffnung einer transzendenten Erlösung verbunden wäre. Diese Betrachtung führt unmittelbar zu dem Begriff der „Naturgeschichte“, dessen Ausformung bei Sebald sich erneut eng an Benjamin orientiert und der mit dem an verschiedener Stelle in seinem Werk poetisch paraphrasierten Blick des *Engels der Geschichte* (aus dessen neunter These zur Geschichtsphilosophie) verbunden ist.

Mit der „Naturgeschichte“, der „natural history of destruction“ (so der Titel der englischen Übersetzung seiner Zürcher Poetikvorlesungen), ist die Untersuchung bei der Poetik Sebalds angelangt, welcher Abschnitt E gewidmet ist. Zunächst wird der bereits im Zusammenhang mit der Untersuchung der „Kindlichkeit“ relevante Begriff der Schuld, der unumgänglichen persönlichen Verstrickung des Menschen, aufgegriffen und von ihm die Verpflichtung zur empathischen Zuwendung zum Mitmenschen abgeleitet. Zu dieser Verpflichtung zählt, wie sich aus den Zürcher Vorlesungen ergibt, die Umformung traumatischer Ereignisse in eine „öffentlich lesbare Chiffre“, ⁹⁵ was die deutsche Literatur der Nachkriegszeit nicht geleistet habe. Die Aufgabe der Poeten im Sinne Sebalds läßt sich somit als die Pflege des kollektiven Gedächtnisses bestimmen. Die rechte Art und Weise dieser Pflege wird sodann aus einer Reihe von Essays über Positiv- und Negativbeispiele (zu letzteren zählt der vieldiskutierte Aufsatz über Alfred Andersch) erschlossen. Die positiven Beispiele Jean Améry, Primo Levi, Peter Weiss, Bruce Chatwin und Wladimir Nabokov zeigen, daß sowohl der Produktions- als auch der Rezeptionsprozeß geglückter Literatur von einer metaphorischen Überschreitung von Zeit- und Raumgrenzen begleitet ist, welche bewirkt, daß sich Dichter, Figuren und damit potentiell Opfer bzw. deren allegorische Entsprechungen und schließlich Rezipienten im Artefakt treffen, in dem die Grenze zwischen Leben und Tod aufgehoben ist. Auf diese Weise wird eine gewisse „Restitution“ der Opfer der Geschichte im Artefakt ermöglicht. Das dabei wirksame Konzept der Allegorie wird neben das von Benjamin gestellt und die „Restitution“ mit dessen Begriff der „Rettung“ verglichen. Es wird sodann anhand einiger Stellen in Sebalds literarischem Werk demonstriert.

Im Prozeß der Produktion von Literatur fallen für Sebald Kunstfertigkeit und bis an die Grenze gehendes Leiden zwangsläufig zusammen. Der Künstler wird dadurch zum Verwandten des Akrobaten ebenso wie des Heiligen. Dem Prozeß der Produktion steht der der Rezeption des Arte-

95 Sebald 2002, S. 12.

fakts quasi spiegelbildlich gegenüber. Auch mit ihr muß Mühe, müssen Leiden verbunden sein. Diese Widerständigkeit, die ihrerseits, wird sie denn bewältigt, den Rezipienten zum Übertritt in Zeit und Raum des Artefakts nötigt, wird durch den Einsatz der Intertextualität zum Zweck der Verrätselung erzeugt, wie aus dem Aufsatz zum Werk von Jan Peter Tripp klar hervorgeht. Dieser Effekt wird hier an einigen Beispielen aus *Schwindel. Gefühle* und *Austerlitz* demonstriert.

Im anschließenden Abschnitt F wird die Frage nach der Sebalds Diegese zugrundeliegenden Metaphysik diskutiert. Bereits aus der Betrachtung der Stifter-Essays ergaben sich einige Hinweise auf die gnostische Philosophie. Es wird deshalb die These geprüft, in Sebalds Diegese seien Grundmerkmale einer solchen wirksam.

Im gesamten literarischen Werk Sebalds zeigen sich immer wieder Hinweise auf die christliche Religion. Deshalb, vor allem aber wegen des Prinzips der „minimal departure“ einer erzählten Welt von der faktualen (vgl. Abschnitt B.2.) kann auf eine Betrachtung von Sebalds religiösem Horizont nicht verzichtet werden. Dieser hat sich im Laufe der Zeit zweifellos von den durch die katholisch geprägte Erziehung gelegten Grundsätzen entfernt.

Es schließt sich eine allgemeine Darstellung der gnostischen Philosophie an, an deren Abschluß die Kennzeichen eines „Gnostizismus der Moderne“ erarbeitet werden. Im literaturwissenschaftlichen Werk Sebalds finden sich einige Zitate und andere Hinweise auf den „christlichen Gnostiker“ Franz von Baader. Deshalb wird dessen spezielle Philosophie bzw. spekulative Theologie ebenfalls kurz dargelegt. Abschließend kann anhand einiger typischer Merkmale von Sebalds erzählter Welt gezeigt werden, daß die in ihr gültigen Grundgesetze oder, anders ausgedrückt, daß ihre Metaphysik einem „Gnostizismus der Moderne“ entspricht.

A.5. Thesen

Folgende Thesen werden an den Ausgangspunkt der Untersuchung gestellt und in ihrem Verlauf geprüft:

1. Durch Sebalds literarische Texte wird eine Diegese erzeugt, in welcher eine Metaphysik wirksam ist, die einem „Gnostizismus der Moderne“ entspricht und zugleich Anklänge an die spekulative Theologie Franz von Baaders aufweist.
2. Die von Sebald für die faktuale wie für seine fiktionale Welt angewendete Geschichtsphilosophie entspricht der von Walter Benjamin mit der Modifikation, daß bei ihm im Gegensatz zu diesem die Zeit endlich und nicht von einer messianischen Erlösungshoffnung begleitet ist.
3. Eine wesentliche Rolle für die Generierung dieser Art von Diegese spielt auf der Ebene der Textproduktion die umfangreiche Anwendung der Intertextualität mit

der Schaffung entsprechender Subtexte; zugleich soll sie durch das Prinzip der Verrätselung der Texte rezeptionssteuernd eingreifen.

4. Die Poetik Sebalds zielt auf die Schaffung eines Raumes zur Restitution der Opfer der Geschichte im Artefakt.

B. Sebalds erzählte Welt: Definitionen und Voraussetzungen

B.1. Intertextualität

Der Begriff der Intertextualität ist bereits mehrfach mit unterschiedlicher Intention und aus verschiedener Perspektive dargestellt worden. An dieser Stelle muß deshalb klargestellt und begründet werden, welches spezielle Konzept in der vorliegenden Untersuchung Anwendung finden soll.

Das von Julia Krišteva 1967 in ihrem Aufsatz *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman*¹ dargestellte ursprüngliche und begriffsbildende Konzept der Intertextualität geht von einem sehr weiten Verständnis des Begriffs aus: „[...] jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“² Jeder einzelne Text ist somit unabhängig von den konkreten Produktions- und Rezeptionsbedingungen in ein multidimensionales Netzwerk von Bezügen zwischen allen oder zumindest einer Vielzahl von Texten eingebunden. Auf Grund der Abstraktion vom Produktionsprozeß wird sich so in jedem Text eine Vielzahl von Bezügen, jedoch keine spezifisch intendierte Bedeutung zeigen lassen. Diese „Dezentrierung der Kategorie ‚Text‘“³ mit der Konsequenz „der Unmöglichkeit einer stabilen, auf eine Autorintention zurückgehenden Textbedeutung“⁴ ist durchaus beabsichtigt und entspricht der theoretischen Basis, welche der Etablierung des Begriffs zugrunde liegt. Genau deshalb freilich ist der universelle Intertextualitätsbegriff nach Krišteva für die Bearbeitung der für die vorliegende Untersuchung zentralen Frage ungeeignet.

Statt dessen soll im Grundsatz auf das von Gérard Genette in *Palimpsestes*⁵ unter Berufung auf Krišteva entwickelte Konzept zurückgegriffen werden, welches von ihm wie folgt umrissen wird:

Heute (am 13. Oktober 1981) glaube ich fünf Typen transtextueller Beziehungen unterscheiden zu können, die nun in der Reihenfolge zunehmender Abstraktion, Implikation und Globalität aufgezählt werden sollen. Der erste wurde vor einigen Jahren von Julia Krišteva unter der Bezeichnung ‚Intertextualität‘ erforscht, und dieses Wort liefert uns unser terminologisches Paradigma. Ich definiere sie wahrscheinlich restriktiver als Beziehung der Co-Präsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen

1 Krišteva 1972.

2 Ebd., S. 348.

3 Kunkel 1994, S. 11.

4 Ebd.

5 Genette 1993.

Text. In ihrer einfachsten und wörtlichsten Form ist dies die traditionelle Praxis des ‚Zitats‘ (unter Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe); in einer weniger expliziten und auch weniger kanonischen Form die des ‚Plagiats‘ (etwa bei Lautreamont), das eine nicht deklarierte, aber immer noch wörtliche Entlehnung darstellt; und in einer noch weniger expliziten und weniger wörtlichen Form die der ‚Anspielung‘, d.h. eine Aussage, deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung des Textes bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre.⁶

Bei Genette ist damit die Begriffshierarchie gegenüber dem gängigen Gebrauch verschoben: Als Oberbegriff für Beziehungen ganz allgemein fungiert bei ihm statt „Intertextualität“ der Begriff „Transtextualität“. Unter dem Begriff der Transtextualität faßt Genette neben der im Zitat beschriebenen Intertextualität im engeren Sinn mit den dieser untergeordneten Formen des Zitats, des Plagiats und der Anspielung auf der gleichen Ebene vier weitere Begriffe zusammen. An zweiter Stelle rangiert neben der „Intertextualität“ der Begriff des „Paratextes“, definiert als eine Aussage über den eigentlichen Text, die lektüresteuern und wirksam werden kann. Dazu gehören die mit dem Text in engerer Weise verbundenen „Peritexte“ wie Gattungsbezeichnung, Vorwort, Motti sowie der „Epitext“, der Mitteilungen des Autors über den Text an einer nicht direkt mit ihm verbundenen Stelle enthält. Dazu zählen Interviews oder primär schriftliche Äußerungen wie Briefe und Tagebücher. An dritter Stelle steht unter dem Begriff der Transtextualität der „Metatext“, womit ein Kommentar eines Textes durch einen anderen bezeichnet wird wie z.B. Literaturkritik oder literaturwissenschaftliche Arbeiten über den primären Text. Der vierte Begriff unter der Transtextualität ist die „Hypertextualität“. Hierbei handelt es sich um eine komplette Umformung eines Ausgangstextes in mehreren möglichen Formen; eine „Transformation“ ist die Behandlung des gleichen Themas in einem anderen Stil, ein Beispiel ist James Joyces *Ulysses* im Verhältnis zu Homers *Odyssee*. Bei der „Imitation“ wird unter Beibehaltung des Stils ein anderes Thema behandelt, ein Beispiel ist Vergils *Aeneis* im Verhältnis zu Homers *Odyssee*. Als fünfter Begriff unter der Transtextualität wird von Genette die „Architextualität“ definiert, bei der es um Fragen der Zuordnung eines gegebenen Textes zu einer übergeordneten Kategorie, im Grundsatz also um Gattungszuordnung geht.⁷

Als Spezialform der Intertextualität nach Genette ist hier der von Theodore Ziolkowski geprägte Begriff der „figure on loan“⁸ zu ergänzen. Er bezeichnet die Technik der Übernahme literarischer Figuren von einem Werk ins andere und wird anhand des Auftauchens von *Wilhelm Meister* in dem von mehreren Mitgliedern des *Nordsternbundes* gemeinsam verfaßten Roman

6 Ebd., S. 10

7 Ebd.; vgl. auch <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/cpik/intertextg.htm> (22.1.2011)

8 Ziolkowski 1983, bes. S. 124 und 127f.

*Die Versuche und Hindernisse Karls: Eine deutsche Geschichte aus neuerer Zeit*⁹ exemplifiziert und als eine Taktik der romantischen Ironie gekennzeichnet.

Zweifellos eignet sich das von Genette etablierte System grundsätzlich gut zur Untersuchung und Klassifizierung von Bezügen zwischen Texten, auch deshalb, weil Genette, wenn auch in anderem Kontext, die Unterstellung von Autorintention sowohl im Hinblick auf den Produktionsprozeß als auch im Hinblick auf die Steuerung der Rezeption eines Textes ausdrücklich erlaubt:

Das hauptsächliche Anliegen des Paratextes [...] besteht nicht darin, im Umfeld des Textes ‚hübsch zu wirken‘, sondern ihm ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt. Zu diesem Zweck richtet er zwischen der idealen und relativ unwandelbaren Identität des Textes* und der empirischen (soziohistorischen) Realität seines Publikums eine [...] Art Schleuse ein, durch die sie ‚auf gleicher Höhe‘ bleiben können oder, wenn man lieber will, eine Luftkammer, die dem Leser hilft, ohne allzu große Atemnot von einer Welt in die andere zu gelangen; eine mitunter heikle Operation, vor allem wenn letztere eine fiktive Welt ist.¹⁰

In Übereinstimmung damit wird als erste Voraussetzung der vorliegenden Untersuchung gefordert, daß zumindest ein Teil der in Sebalds Werk eingefügten intertextuellen Bezüge bedeutsam ist. Es wird damit die These aufgestellt, daß die für die vorliegende Untersuchung relevanten intertextuellen Bezüge mit der Person des Autors bzw. dem Produktionsprozeß direkt verknüpft sind. Auf die Betrachtung möglicherweise „unbewußt“ eingearbeiteter Bezüge und damit auf die Anwendung eines literaturpsychoanalytischen oder ähnlichen Instrumentariums wird dabei gänzlich verzichtet. Die hier zugrunde gelegte, keineswegs selbstverständliche erste Voraussetzung ist also, daß die untersuchten Bezüge vom Autor gezielt hergestellt worden sind. Diese Voraussetzung wird von Sebald in seinem Artikel über Robert Walser bestätigt. Er schreibt dort: „Ich habe immer versucht, in meiner eigenen Arbeit denjenigen meine Achtung zu erweisen, von denen ich mich angezogen fühlte, gewissermaßen den Hut zu lüften vor ihnen, indem ich ein schönes Bild oder ein paar besondere Worte von ihnen entlehnte [...].“¹¹ Die erste Voraussetzung scheint damit erfüllt, auch wenn diese Äußerung zunächst lediglich auf eine Geste des Respekts gegenüber den Autoren der verwendeten Prätex-

9 *Die Versuche und Hindernisse Karls. Eine Geschichte aus neuerer Zeit*, Berlin und Leipzig, 1808, in: Rogge 1999, Bd. 1, S. 168f.

10 Genette 1989, S. 388f.; die mit * angegebene Referenz nimmt Bezug auf Texte mit unsicherer Überlieferung und relativiert unter diesen, aber eben auch nur unter diesen Voraussetzungen das Wort von der „unwandelbaren Identität des Textes“. Mit der Wendung „von einer Welt in die andere zu gelangen“ spielt Genette auf die Grenzübertretung zwischen faktualer und fiktionaler Welt im Rezeptionsprozeß an, die von Thomas Pavel in der Folge von Kendall Walton ebenfalls unterstellt wird (vgl. Abschnitt B.2.) und auch Teil von Sebalds Poetik ist (vgl. Abschnitte E.2.3.5. und E.3.3.).

11 Sebald 2003g, S. 139.

te hinzuweisen scheint. Als Grundlage der vorliegenden Untersuchung sind jedoch weitere Voraussetzungen zu fordern.

Da Sebald Literaturwissenschaft unterrichtete, kann nicht nur die umfassende Kenntnis der analytischen Methoden und ihr gezielter Einsatz bei der Produktion der eigenen literarischen Texte unterstellt werden. Es ist darüber hinaus vielmehr davon auszugehen, daß ihm die verwendeten Prätexte und deren Autoren ebenfalls auf einem hohen analytischen Niveau vertraut waren. Es ist deshalb legitim zu unterstellen, daß Sebald mit den in sein eigenes Werk integrierten Prätextfragmenten sehr genaue Vorstellungen hinsichtlich ihrer Motivstruktur verbunden hat.

Es wird somit als zweite Voraussetzung unterstellt, daß die Herstellung der intertextuellen Bezüge nicht nur der Respektsbezeugung gegenüber den Autoren der Prätexte dient, sondern daß vielmehr die mit den Prätexten verbundenen Motive und semantischen Merkmale erhalten bleiben und gezielt mit in den neu konstituierten Text transportiert werden. Insbesondere bei rekurrenter Verwendung von Prätexten mit ähnlichen Motivstrukturen und semantischen Merkmalen werden so Subtexte¹² generiert, welche die semantische Ebene des eigentlichen Textes in nicht unerheblicher Weise modifizieren und ergänzen. Die Generierung dieser Subtexte setzt allerdings das Erkennen des intertextuellen Bezugs durch den Rezipienten voraus. Eine solche Modifikation der Textoberfläche könnte als spiegelbildliche Entsprechung von Renate Lachmanns Intertextualitätskonzept der „Transformation“ betrachtet werden; unter dieser versteht sie

eine über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte mischt, eine Tendenz zu Esoterik, Kryptik, Ludismus und Synkretismus zeigt.¹³

Während hier die Prätexte bzw. deren Fragmente durch die Einfügung in einen neu konstituierten Text modifiziert werden, wird dieser durch die Prätexte seinerseits verändert und ergänzt; er steht erneut im Geflecht einer Vielzahl von Texten, doch nicht wie bei Krišteva in einem universellen und damit im Kreuzungspunkt beliebig wählbarer Verbindungen, sondern im Zentrum einer eingeschränkten und deshalb signifikanten Klasse von Prätexten.

Mit einem bedeutenden Teil der Autoren und Texte, auf die er in seinem literarischen Werk intertextuell Bezug nimmt, befaßt Sebald sich zugleich im Rahmen einer ganzen Reihe von literaturwissenschaftlichen Publikationen. Damit ist evident, daß er nicht nur, wie oben unterstellt, sehr genaue Vorstellungen mit diesen Autoren und Werken verbindet; diese Vorstellungen sind darüber hinaus auf der Basis seines wissenschaftlichen Werkes nicht selten problemlos erschließbar. Durch die Untersuchung der litera-

12 Ryan 1987.

13 Lachmann 1990, S. 39.

turwissenschaftlichen Essays läßt sich demnach zumindest ein Teil der in seine Werke transportierten Motive und semantischen Merkmale identifizieren. Zu beachten ist bei diesem Verfahren allerdings, daß auf diese Weise willkürlich der Status der literaturwissenschaftlichen Arbeiten verändert wird; während sie als Metatexte über die Werke von anderen Autoren verfaßt sind, müssen sie bei dieser Art von Verwendung als Epitexte über das eigene Werk klassifiziert werden. Damit dienen sie als Grundlage für die Benennung der durch Intertextualität im literarischen Werk Sebalds generierten Subtexte.

Genette geht im angeführten Zitat von verschiedenen Stufen der Deutlichkeit einer intertextuellen Bezugnahme vom expliziten Zitat über das Plagiat bis zur Anspielung aus. Jörg Helbig hat, basierend ebenfalls auf einem produktionsorientierten Intertextualitätsbegriff¹⁴ und ausgehend von Ulrich Broichs Untersuchungen,¹⁵ die Art der Markierung genauer klassifiziert und schlägt ein mehrstufiges Konzept vor, welches von der unmarkierten „Nullstufe“ über die implizit markierte „Reduktionsstufe“ zur explizit markierten „Vollstufe“ und schließlich zur thematisierten „Potenzierungsstufe“ der Markierungsdeutlichkeit führt.¹⁶ Susanne Schedel hat dieses Markierungskonzept ausführlich dargestellt und in ihrer Untersuchung auf das Sebaldsche Werk angewandt.¹⁷ Deshalb muß dieses Konzept in der vorliegenden Untersuchung keine durchgehende Anwendung finden; in Einzelfällen wird ausdrücklich darauf hingewiesen. Statt dessen und in einem gewissen Gegensatz dazu soll, wie angemerkt, die jeweilige Funktion der Zitate im Zentrum der Betrachtung stehen, insbesondere im Hinblick auf die durch die Texte generierte Diegese. Mit diesem fiktionalen Aspekt ist auch das Ziel der vorliegenden Untersuchung ein anderes als das der Arbeit von Schedel, in deren Zentrum „Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald“¹⁸ stehen.

Mit Genettes Definition der Intertextualität als „Beziehung der Co-Präsenz zweier oder mehrerer Texte“ ist, wenn man von den folgenden Passagen absieht, bei Anwendung eines nicht restriktiven Textbegriffes keine Festlegung über das Medium dieser Texte getroffen; sie schließt grundsätzlich intertextuelle und intermediale Beziehungen jeder Art ein. Die Intermedialität in Sebalds literarischem Werk, die Beziehungen zwischen den Texten und den eingeschalteten Abbildungen, wurde an anderer Stelle ausführlich dargelegt und wird nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein. Selbst bei Beschränkung auf literarische Texte im engeren Sinn aber sind unterschiedliche Arten von Textbeziehungen möglich. Die einfachste ist, unabhängig

14 Helbig 1996, S. 58ff.

15 Broich 1985.

16 Helbig 1996, bes. S. 83ff.

17 Schedel 2004, S. 31f. und passim.

18 Ebd., S. 3 (Titel).

von der Deutlichkeit der Markierung, das Zitat, die wörtliche Übernahme einer Passage von einem Text in den anderen. Darüber hinaus kann ein Prätext jedoch auch in veränderter Fassung übernommen werden, etwa im Sinn einer Umschreibung. Dies ist nicht selten besonders dort notwendig, wo ein philosophisches Konzept in einem literarischen Text seine Repräsentation finden soll. Dieses Verfahren findet sich, wie gezeigt werden wird, in Sebalds Werk besonders häufig; ein theoretisches Konzept für diese Art von Textbeziehungen fehlt jedoch bislang. Aus diesem Grund wird hierfür in der Folge das Konzept der „poetischen Paraphrase“ entwickelt und auf die spezifische Intertextualität in Sebalds Werk angewendet. Als dritte und letzte Voraussetzung der vorliegenden Untersuchung wird angenommen, daß aus den intertextuell erzeugten Subtexten ein Rückschluß auf die Metaphysik der von Sebald erzählten Welt möglich ist.

B.2. Fiktionalität und erzählte Welt

Die enorme Überlegenheit des im Abschnitt A kurz dargestellten Blumenbergschen Konzeptes der durch den Roman generierten Welt liegt darin, daß es von vornherein auf einen „Wirklichkeitsbegriff“ und damit eben auf Wirklichkeit Bezug nimmt.¹⁹ Der üblichen Dichotomie „faktuale“ vs. „fiktionale“ Welt oder, anders gesagt, „Wirklichkeit“ vs. „Erfindung“ ist damit die Grundlage entzogen; niemand kann nun noch mit Platon geltend machen, die Dichter lügen.²⁰ Gewissermaßen „von der anderen Seite her“ wird diese Dichotomie aufgebrochen durch die Theorie von Hayden White, auch Geschichtsschreibung könne nicht ohne Fiktion auskommen.²¹ Gemeinsam ist der Geschichtsschreibung wie der Fiktion das Medium der Sprache. Bereits Käte Hamburger hat deshalb den umfangreichen Versuch unternommen, „das fiktionale Erzählen und seine Symptome“ sprachlich zu fassen, und dabei besonders „das epische Präteritum“ als ein Fiktionalitätssignal ausgemacht.²² Harald Weinrich hat diesen Ansatz mit der These, die grammatikalischen Tempora hätten weit weniger mit „der Darstellung physikalischer oder geschichtlicher Zeit zu tun als mit Redeformen, nämlich besprechender und erzählender Rede, ausgebaut und letztere auf ihre Funktion bei der Genrierung der „erzählten Welt“ bezogen.²³

19 Ich folge in diesem Abschnitt kursorisch der kritischen Darstellung in Zipfel 2001, bes. aber dem inspirierenden Beitrag von Pavel 1986.

20 Blumenberg 1964, S. 47, Anm. 1; Platon, *Politeia* B (zweites Buch), 377 d, in: Platon 1990, Bd. 4, S. 156: „οὗτοι γὰρ που μύθους τοῖς ἀνθρώποις ψευδεῖς συντιθέντες ἐλεγόν τε καὶ λέγουσι“.

21 Stierle 2001/2010, S. 427; White 1986 passim, bes. S. 145ff.

22 Hamburger 1994, bes. S. 56ff. und 59ff.

23 Weinrich 2001, bes. S. 73ff., zur Anknüpfung an Hamburger bes. S. 38ff.; zu Weinrichs Begriff der „erzählten Welt“ S. 62ff.

Terminologisch ist vorgeschlagen worden, das Begriffspaar „faktual“ vs. „fiktional“ auf die Ebene des jeweiligen Artefakts zu beschränken und so etwa von faktualen Texten mit außerhalb von ihnen zu lokalisierenden Referenzen und von fiktionalen ohne solche zu sprechen. Die Gegenstände fiktionaler Texte könnten dann als „fiktiv“ bezeichnet werden.²⁴ Auch wegen des abweichenden Sprachgebrauchs der in diesem Kontext wichtigen englischsprachigen Literatur soll in der weiteren Folge der Untersuchung auf eine solche Differenzierung jedoch verzichtet und auf allen Ebenen lediglich „faktual“ vs. „fiktional“ verwendet werden.

Ebensowenig wie für „Intertextualität“ gibt es eine einheitliche Theorie der „Fiktionalität“. Trotz ihrer vermeintlichen Einfachheit ist es genau die Dichotomie „faktual“ vs. „fiktional“, die in konventionellen Fiktionalitätstheorien Schwierigkeiten bereitet. Obgleich intuitiv klar ist und auch grundsätzliche Einigkeit darüber besteht, daß die Darstellung von Gegenständen oder Ereignissen ohne genaue Referenz in der faktualen Welt Kennzeichen der Fiktion sei, spielt dieses „ontologische“ Argument in der aktuellen Diskussion keine wesentliche Rolle. Dies mag zumindest mitbedingt sein durch die Tatsache, daß damit auf die Korrespondenztheorie der Wahrheit verwiesen wird, die spätestens seit Kant als problematisch gilt: Die Erkenntnis eines „realen“ Gegenstandes ist nur durch einen Bewußtseinsakt möglich und die „Realität“ deshalb ausschließlich über ihre Repräsentationen im Bewußtsein gegenwärtig.²⁵ Es lassen sich deshalb im Verhältnis zu fiktionaler Literatur enger und weiter gefaßte Begriffe von Realität definieren, eine *segregationist* und eine *integrationist view*.²⁶ Die auf den Nachweis der Existenz der beschriebenen Gegenstände in der faktualen Welt bestehende *classical segregationist view*²⁷ (entsprechend etwa der Position von Bertrand Russell nach 1905²⁸) wird aufgrund dieser Schwierigkeit heute zumeist vermieden. Statt dessen bezieht man sich auf einen *new segregationist stand*²⁹ (auf der Basis der Sprechakttheorie in der Folge von John Searle): Bei der Rede von faktualen und von fiktionalen Gegenständen handele es sich um verschiedene Rede-

24 Zipfel 2001, S. 19; ebd., Anm. 23.

25 Albrecht 2004: „Wenn man nun auf die Frage ‚Was ist W?‘ mit der ‚Namenerklärung der W, daß sie nämlich die Übereinstimmung der Erkenntnis mit ihrem Gegenstande sei‘*, also mit der traditionellen Korrespondenztheorie antworten möchte, so stößt man auf einen Einwand, den Kant in seinen vorkritischen Logik-Vorlesungen als Argument der Skeptiker hochhält: Die Übereinstimmung einer Erkenntnis mit einem Gegenstand setzt voraus, daß dieser erkannt wird; die W. bestünde also darin, ‚daß die Erkenntnis vom Gegenstand übereinstimmt mit der Erkenntnis vom Gegenstand‘** – also eine zirkuläre Definition“. Die mit * und ** angegebenen Referenzen verweisen auf die Quellen in Kants Werk: *Kritik der reinen Vernunft*, A 58 bzw. B 82, und Akademie-Ausgabe, Bd. 24, 1, S. 81.

26 Pavel 1986 S. 11ff.

27 Ebd., S. 13f.

28 Ebd., auch S. 153, Anm. 1.

29 Ebd., S. 12, 18ff.

weisen; die fiktionale sei nur eine vorgebliche Rede und mache damit keine Aussagen, denen ein Wahrheitswert zugeordnet werden könne.³⁰ Der Vorteil dieser Theorie liegt auf der Hand: Fiktionale Rede ist so weder wahr noch falsch, sondern nimmt einen Sonderstatus ein. Schwierigkeiten ergeben sich dagegen aus der notwendigen Idealisierung der Rolle des Sprechers, der sich in der Realität, um seine Rolle einnehmen zu können, auf die Gemeinschaft der Sprecher berufen müsse:

Most often we behave as if our personal linguistic duties had somehow been waived; we do not always need to perform these duties scrupulously, since at every failure to do so the community is there to back us up. But, if so, the very notion of the speaker as the unique originator and master of his utterances becomes difficult to maintain. The contemporary linguistic notion of an ideal speaker in possession of an elaborate linguistic competence, knowing his syntax, the meanings of words, the speech-act rules controlling his beliefs and expectations, is a modern offshoot of the Cartesian subject, that motionless master of an inner space entirely under his control.³¹

Kritisiert wird hier die Sprechakttheorie allgemein und damit die aus ihr abgeleitete Setzung von Faktualität oder Fiktionalität eines Textes allein durch den von ihr konstruierten idealen Sprecher bzw. Autor. Demgegenüber wird auf die Konsensustheorie der Wahrheit und damit deren gesellschaftliche Fundierung verwiesen.³² Im Hinblick auf die Autobiographie, aber auch auf den Roman (und somit Faktuales wie Fiktionales übergreifend) ist dieser Aspekt der Herstellung eines Konsenses über die Wirklichkeitsbedingungen von Texten von Philippe Lejeune unter dem Begriff des „Lektürekontraktes“ ausgearbeitet worden.³³ Der Leser erklärt sich bereit, im Akt der Rezeption eine Reihe von Konventionen einzuhalten: „By virtue of the *convention of fictionality*, literary utterances are perceived as representations of linguistic structures, representations that generate their own semantic context.“³⁴

Darüber hinaus muß davon ausgegangen werden, daß auch in fiktionalen Texten nicht nur Fälle von „vorgeblicher Rede“ zu finden sind, sondern durchaus auch „genuine assertions inserted by writers in stories“, wie am bekannten ersten Satz aus Tolstois *Anna Karenina* exemplifiziert wird.³⁵ „Wirklichkeit“ oder genauer „Faktualität“ im Gegensatz zu „Fiktionalität“ ist also interessanterweise schwer zu bestimmen; sie scheint sich im radikalen Gegensatz zum binären Wahrheitsbegriff der Aussagenlogik³⁶ eher in graduellen Übergängen darzustellen. Wohl auch aus diesem Grund gibt es gewissermaßen am anderen Ende der Skala gegenüber der *segregationist view*

30 Ebd., S. 19f.

31 Ebd., S. 22.

32 Künne 2004, Sp. 120.

33 Lejeune 1989, bes. S. 254ff.

34 Pavel 1986, S. 123 (Hervorhebung im Original); auf S. 157, Anm. 7, verweist der Autor auf Herrnstein Smith 1978.

35 Pavel 1986, S. 25.

36 Aristoteles, *Metaphysik* Γ (Buch IV), 1011 b 23, in: Aristoteles 1998, Bd. 2, S. 512, Z. 39ff.

die radikale *integrationist view* der generellen Anerkennung von Fiktion als der Wirklichkeit weitgehend gleichwertig mit der Konsequenz von „reicher ontologies“. ³⁷ Diese Haltung ist in der Gegenstandstheorie des österreichischen Philosophen Alexius Meinong (1853–1920) als „partisan of ontological tolerance“ besonders konsequent ausgeformt. ³⁸ Implizit ausgehend von der Kritik Kants an der Korrespondenztheorie stellt Meinong „das Vorurteil zugunsten des Wirklichen“ ³⁹ in Frage. Indem Gegenstände entgegen dem Aristotelischen Substanzbegriff primär als Bündel von Akzidentien gefaßt werden, wird das „Sosein“ eines Gegenstandes gegenüber seinem „Nicht-sein“ affirmiert:

Ohne Zweifel wird auf dem Gebiete des bloß a posteriori Erkennbaren eine Soseinsbehauptung sich gar nicht legitimieren können, wenn sie nicht auf Wissen von einem Sein gegründet ist: und ebenso sicher mag dem Sosein, das nicht ein Sein gleichsam hinter sich hat, oft genug alles natürliche Interesse fehlen. Das alles ändert nichts an der Tatsache, daß das Sosein eines Gegenstandes durch dessen Nichtsein sozusagen nicht mitbetroffen ist. Die Tatsache ist wichtig genug, um sie ausdrücklich als das Prinzip der Unabhängigkeit des Soseins von Sein zu formulieren*, und der Geltungsbereich dieses Prinzips erhellt am besten im Hinblick auf den Umstand, daß diesem Prinzipie nicht nur Gegenstände unterstehen, die eben faktisch nicht existieren, sondern auch solche, die nicht existieren können, weil sie unmöglich sind. ⁴⁰

Mit einer Wendung zurück zum Aristotelischen Substanzbegriff ⁴¹ und zugleich gewissermaßen in Umkehrung der dort verwendeten Terminologie wird diese Theorie von Terence Parsons weiterentwickelt. Parsons definiert unter den Eigenschaften von Gegenständen *nuclear* und *extranuclear properties*, von denen den ersteren ein akzidentieller (mit Meinongs Beispiel etwa den beiden Gliedern der Wendung „goldener Berg“), den letzteren ein substantieller („does not exist“, „is fictional“, „is possible“) Charakter zugesprochen wird: „In Parsons’s account, fictional objects possess all nuclear properties we naively attribute to them, but they enjoy these properties only *in* the novel or text to which they belong, membership in a text being an extranuclear property.“ ⁴² Letztlich werden damit verschiedene Arten von Wirklichkeit generiert, von denen eine der „klassischen“ Realität entspricht, andere modalen und fiktionalen Ebenen; der Meinongsche Ansatz wird in seiner Radikalität gemindert und zugleich ausdifferenziert. Dabei kann die Abgrenzung zwi-

37 Pavel 1986, S. 28.

38 Ebd., S. 27ff.; Meinong 1904b.

39 Meinong 1904b, S. 3.

40 Ebd., S. 8; die mit * gekennzeichnete Referenz bezieht sich auf eine Untersuchung von Ernst Mally zu dieser Frage, publiziert im gleichen Band Meinong 1904a, S. 121–262; Pavel 1986, S. 28.

41 Aristoteles: *Metaphysik* Z (Buch 6), 1028 a, in: Aristoteles 1998, Bd. 2, S. 538, Z. 1ff. Auf die Differenz „Substanz“ vs. „Existenz“ wird hier nicht näher eingegangen.

42 Pavel 1986, S. 28 (Hervorhebung im Original); S. 154, Anm. 11, verweist (u.a.) auf Parsons 1980.

schen diesen Ebenen, besonders aber zwischen faktualen und fiktionalen Texten bzw. Textpassagen, im Einzelfall schwierig sein.

Insofern zeigt sich beim Ausgang sowohl von einer *segregationist view* als auch von einer dazu in strenger Opposition stehenden *integrationist view* eine Konvergenz in Richtung auf einen abgestuften Übergang zwischen der Wirklichkeit von faktualen und fiktionalen Gegenständen und schließlich auch Welten. Geht man nun weiterhin mit Meinong davon aus, daß „das Prinzip der Unabhängigkeit des Soseins von Sein“ auch Gültigkeit für Gegenstände besitzt, „die eben faktisch nicht existieren“, und auch für „solche, die nicht existieren können, weil sie unmöglich sind“ (er nennt als Beispiel das „runde Viereck“⁴³), so können mit der Einbeziehung solcher Gegenstände fiktionale Welten erzeugt werden, die nicht nur gemessen an einer „normalen“ Physik unmöglich, sondern gar logisch inkonsistent sind. Insofern erlaubt der Meinongsche Entwurf die Konstruktion von fiktionalen Welten, die deutlich über die durch Blumenberg ermöglichten hinausgehen. Dennoch insistiert Pavel auch auf dieser Möglichkeit von inkonsistenten („contradictory“) fiktionalen Welten:

Contradictory worlds are not so remote as one might expect. Not only is physics still divided between the theory of relativity and quantum mechanics, not only is light simultaneously made up of particles and waves, but also our everyday worlds host such impossible entities as individual psyches, desires, dreams, and symbols. [...] And if, on the one hand, technically impeccable possible worlds are too narrowly defined to provide for a model in the theory of fiction, on the other hand the notion of world as an ontological metaphor for fiction remains too appealing to be dismissed*.⁴⁴

In einem weiteren Argumentationsschritt untersucht er nun den Zusammenhang zwischen fiktionalen Welten unterschiedlicher Beschaffenheit und ihnen zuzuordnenden Büchern.⁴⁵ Wird ein Universum U von möglichen Welten definiert, welche eine aktuelle Welt A umgeben und mit ihr durch die Relation R der Zugänglichkeit verbunden sind,⁴⁶ so kann für jedes Universum ein Buch oder ein Set von Büchern definiert werden, das alle in U wahren Sätze (Ausagen) zusammenfassende *Magnum Opus* mit dem *First Book* der wahren Sätze in A als einem Teil davon. Zeitlich aufeinanderfolgende aktuelle Welten A , A_1 , A_2 , ..., A_n könnten bei festgelegter R hinsichtlich des Überganges in U parallel nebeneinander existieren; jedes der A , A_1 , A_2 , ..., A_n zugeordneten Bücher müßte dann nur alle zu einem infinitesimalen Zeitpunkt gültigen Aussagen enthalten. Zusätzlich ist ein *Book of Rules* erforderlich, welches Betrach-

43 Meinong 1904b, S. 8.

44 Pavel 1986, S. 49f.; die mit * gekennzeichnete Anmerkung, S. 155, Anm. 5, verweist auf eine Reihe von Autoren, die ähnliche Argumente vertreten.

45 Pavel 1986, S. 51ff.

46 Sequentiell zugänglich sind z.B. gegenüber A in der Zukunft gelegene Welten, vgl. Pavel 1986, S. 44.

tungen höherer Ordnung über *A* und *U* ebenso wie über *R* und über die Sprache des *Magnum Opus* enthält. Wegen der Relation *R* des Überganges von der Welt des einen infinitesimalen Zeitpunktes zur nächsten müßte dieses *Book of Rules* auch Regeln über die temporalen Abläufe in *U*, also über Geschichte und die in ihr wirkenden Kräfte enthalten, man könnte sagen, die Beschreibung der Geschichtsphilosophie oder, einen Schritt weitergehend, der Metaphysik von *U*. Nun wird sehr schnell evident, daß es *Magna Opera* und a fortiori *First Books* in verschiedenen Sprachen und zusätzlich aus der Perspektive verschiedener Wissenschaften über die gleiche Welt *A* bzw. das gleiche Universum *U* geben müßte; ebenso könnte eines der Bücher für mehrere Welten bzw. Universen Gültigkeit besitzen.⁴⁷ Darüber hinaus könnten sich einzelne Welten als radikal unbeschreibbar erweisen, wie der Autor an der Idee Gottes exemplifiziert: „If God is such that no attribute is suitable to him and if, as theologians assert, it is equally true that God exists and that he does not, then, from an internal perspective, the universe structured around God is radically indescribable at its very core.“⁴⁸ Wenn es sich, wie der Text suggeriert, um einen Gott nach dem Zuschnitt einer der Abrahamitischen Religionen handelt, so sind alle Überlegungen über einen solchen wegen der mit ihm gewöhnlich verknüpften Eigenschaften und Fähigkeiten Betrachtungen höherer Ordnung; es ist das *Book of Rules*, welches von diesem Dilemma betroffen ist. Mit der radikalen Unbeschreibbarkeit eines solchen Gottes bzw. mit seiner Beschreibung in kontradiktorischen Wendungen ist ein um ihn herum konstruiertes Universum inkonsistent.

Die genaue Betrachtung der Frage in diesem Gedankenexperiment, ob und in welcher Weise *A* bzw. *U* beschreibbar seien, führt damit aus verschiedenen Gründen zu einer Fülle von Unsicherheiten und Zweideutigkeiten:

But then approached internally, the difference between fictional and nonfictional semantics loses some of its bluntness. The distinction between the two appears to be one of degree rather than nature. Similarly to ‚Magna Opera‘ about the actual universe, the reference of fictional texts is in principle indeterminate; like various theories each positing its own level of actuality, fiction employs a multiplicity of bases, of worlds ‚actual‘-in-the-system.⁴⁹

Ausgehend von dieser Betrachtung, nähern sich also faktuale und fiktionale Wirklichkeiten einander an bzw. wird die intuitiv strikt gezogene Grenze zwischen beiden durchlässig. Dies hat zunächst zwei wesentliche Konsequenzen. Zum ersten wird die metaphorische Grenzübertretung möglich. Die Rezeption eines Artefakts kann als eine Art der Teilnahme an der erzählten Welt

47 Ebd., S. 52ff.

48 Ebd., S. 53; * verweist auf S. 155, Anm. 8, wo der Autor auf den Zweck des umrissenen theologischen Arguments hinweist, der darin bestehe, „to suggest the impossibility of adequate discourse“.

49 Ebd., S. 53f.

durch Verminderung der Distanz zu ihr nach einem „Hinabsteigen“ in sie hinein betrachtet werden: „Any decrease of distance, according to this theory, is achieved ,not by promoting fictions to our level, but by descending to theirs‘.“⁵⁰ Genau dieses Übertreten ins Artefakt ist, wie sich zeigen wird, Teil des von Sebald auf die Steuerung der Rezeption seines literarischen Werks gerichteten Aspektes seiner Poetik.

Zum zweiten wird durch die Durchlässigkeit der Grenze zwischen faktualer und fiktionaler Welt die intuitive Auffüllung der bei der Beschreibung der letzteren unhintergebar zurückbleibenden Lücken ermöglicht. Schon das gezeigte Gedankenexperiment hat die Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit der konformen Abbildung einer Welt im Text eines *First Book* gezeigt. Beim Übergang von reinen Aussagen zu narrativen Sätzen, also mit Einbeziehung von zeitlichen Sequenzen, steigt der Komplexitätsgrad erheblich an. Selbst wenn man von der Beschreibung begrenzter Ereignisse eines einzigen Tages in einer menschlichen Sprache in *Daily Books* ausginge, könnten Menschen nur einen winzigen Teil davon bewältigen.⁵¹ Um ihnen diese Bücher überhaupt zugänglich zu machen, müssten sie unvollständig, und da sie auch die Beschreibung von Träumen und Sehnsüchten enthalten würden, müssten sie inkonsistent sein;⁵² kurz, die Differenz zwischen Welten und menschlichen Texten, die sie bzw. einen winzigen Ausschnitt aus ihnen beschreiben, ist zwangsläufig enorm groß:

Worlds are separated from human texts by a long chain of intermediaries: ‚Magna Opera‘, which are inconceivably infinite collections of books couched in a given language, are processed into miscellanies, vast collections of sentences from various ‚Magna Opera‘, accumulated for a certain purpose, covering a certain domain, and expressing a more or less coherent theory. Through a renewed process of selection, miscellanea are cut down into compendia, which, once structurally organized, become texts.⁵³

Trotz der damit hervorgehobenen ungeheuren Distanz zwischen einer Welt und einem mit ihr verknüpften menschlichen Text wird die Verbindung zwischen beiden aufrechterhalten; trotz der extremen Kürzung der ursprünglichen, vollständigeren Bücher sind in den Texten am Ende der Kette, abhängig vom angewandten Auswahlprinzip, Teile aus ihnen wiederzufinden.⁵⁴ Dies betrifft auch das *Book of Rules*, die eine Diegese steuernden Gesetzmäßigkeiten können in dem sie erzeugenden Text Spuren hinterlassen.

50 Ebd., S. 86; der Autor zitiert hier Walton 1980; vgl. auch Pavel 1986, S. 55: „And rather than assuming that the readers of ‚Anna Karenina‘ contemplate a fictional world from some privileged vantage-point outside it, Walton insists that the readers are located *within* the fictional world that, for the duration of the game, is taken as real.“ (Hervorhebung im Original).

51 Pavel 1986, S. 65ff.

52 Ebd., S. 67.

53 Ebd., S. 70.

54 Ebd., S. 66.

Zugleich ist die durch einen Text erzeugte Diegese, was die Basis des Textes allein angeht, unhintergebar unvollständig. Dennoch gilt: „The worlds we speak about, actual or fictional, neatly hide their deep fractures, and our language, our texts, appear for a while to be transparent media unproblematically leading to worlds.“⁵⁵ Die „Vollständigkeit“ der unvollständig beschriebenen Diegese wird durch das „principle of minimal departure“, die Vervollständigung auf der Basis der dem Rezipienten bekannten faktualen Welt bzw. seines diese betreffenden Horizonts erreicht:

This analysis suggests that both counterfactuals and fiction obey what Ryan calls a ‚principle of minimal departure‘, which states that ‚we construct the world of fiction and counterfactuals as being the closest possible to the reality we know. This means that we will project upon the world of the statement everything we know about the real world, and that we will make only those adjustments which we cannot avoid‘.⁵⁶

Gerade wegen dieser generellen Nähe der fiktionalen zur faktualen Welt aber sind die Besonderheiten der ersteren von größter Bedeutung. Im Hinblick auf Sebalds Diegese sind die auffälligsten Abweichungen im Abschnitt A.2.2. kurz dargestellt worden. Sie müssen hinsichtlich ihrer Funktion nach der in A.3. beschriebenen Methode genauer untersucht werden. Um in Pavels Diskurs zu bleiben, soll aus den Texten auf das *Book of Rules* und damit auf die Metaphysik geschlossen werden, welche in Sebalds Diegese wirksam ist.

B.3. „Metaphysik“

Der bekannte Beginn des vierten Buches (Γ) von Aristoteles' *Metaphysik* lautet: „Es gibt eine Wissenschaft, welche das Seiende als Seiendes untersucht und das demselben an sich Zukommende.“⁵⁷ Die so begründete „Erste Philosophie“⁵⁸ befaßt sich demnach mit dem Sein und dessen Bedingungen. Einige Aspekte daraus sind im vorausgegangenen Abschnitt im Zusammenhang mit der Wirklichkeit fiktionaler Gegenstände, also ihren Seinsbedingungen, kurz angeklungen. Die so und, wie spätestens seit Kant klargestellt ist, nur so richtig verstandene Metaphysik, die Ontologie oder *metaphysica generalis*, ist nicht der primäre Gegenstand der vorliegenden Untersuchung über das Sebaldsche Werk. Vielmehr geht es, wie im Abschnitt A.1. dargestellt, um Aspekte, welche mit dem Terminus der *metaphysica specialis* umschrieben werden können.

Die Differenzierung in *metaphysica generalis* und *metaphysica specialis* ist in der theologischen Fachliteratur des frühen 17. Jahrhunderts erfolgt, beson-

55 Ebd., S. 73.

56 Ebd., S. 87f.; Pavel zitiert Ryan 1980.

57 Aristoteles, *Metaphysik* Γ (Buch 4), 1003 a, in: Aristoteles 1989, Bd. 1, S. 123.

58 Merlan 1979, S. 252.

ders durch Francisco Suárez auf der katholischen und Christoph Scheibler auf der protestantischen Seite:⁵⁹

Der Gegenstand der M. ist das Seiende, insofern es seiend ist. Daher wird sie auch von einigen Ontologie genannt. Die M. wird unterteilt in die allgemeine, in der das Seiende in seinem abstraktesten Sinne und in völliger Indifferenz betrachtet wird, und in eine besondere M., in der das Seiende in den Arten der Substanzen betrachtet wird, die von jeglicher Materie abgetrennt sind, wie es sind Gott, die Engel und die abgetrennte Seele*.⁶⁰

Ihren wohl sinnfälligsten Ausdruck hat diese Disziplin in der Gliederung des Titels von Christian Wolffs 1751 erschienener *Deutscher Metaphysik* gefunden: *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*.⁶¹ Rationale („Vernünfftige Gedancken“) Theologie, Kosmologie und Psychologie als Sparten der *metaphysica specialis* werden hier „allen Dingen überhaupt“ als schlichter deutscher Übersetzung des Terminus *metaphysica generalis* gegenübergestellt. Noch der Abschnitt *Transzendente Dialektik* in Kants *Kritik der reinen Vernunft* ist in drei die (rationale) Psychologie, Kosmologie und Theologie behandelnde *Hauptstücke* untergliedert, wenn diese auch dazu dienen, genau diese von der traditionellen Philosophie der früheren Aufklärung unterstellten rationalen Grundlagen der *metaphysica specialis*, man darf wohl sagen, zu zerschmettern.⁶²

In der folgenden Untersuchung kann es freilich nicht allein um rationale Philosophie gehen. Eine erzählte Welt ist mit Pavel nicht auf konsistente rationale Strukturen eingeschränkt, vielmehr ist sie auch für Inkonsistenzen offen. Es können Mythen in ihr wirksam sein, und nach dem Prinzip der *minimal departure* ist sogar zu erwarten, daß ein Denken, welches den Horizont des Autors beeinflußt hat, beispielsweise das Aufwachsen in einem religiösen Umfeld, seine Spiegelungen in der von ihm erzählten Welt hat.

Die faktuale Welt ist selbst für den umfassenden Horizont der allgemeinen menschlichen Erkenntnisfähigkeit⁶³ nur als transzendente Idee zu fassen, als die „absolute Totalität des Inbegriffs existierender Dinge“.⁶⁴ Vom Individuum ist nur ein höchst beschränkter Teil von ihr zu überblicken, die Welt bestimmt sich für ihn als sein „besondrer und bedingter (Privat-Horizont)“.⁶⁵ Die erzählte Welt ist dagegen, auch wenn sie nicht *in toto* beschrieben wird, sondern sich als Rahmen des dargestellten Geschehens nur impli-

59 Kobusch 1980, Sp. 1235f.

60 Ebd.; * verweist auf die Quelle des Zitates, Johannes Micraelius, *Lexicon philosophicum*, 1653, S. 654.

61 Wolff 1751, hier der Titel.

62 Kant 1983b.

63 Ebd., B 790, S. 647.

64 Ebd., B 448, S. 409.

65 Kant 1983c, A 54, S.; vgl. Cuomo 2007, S. 113 (es spricht der Interviewer): „This seems to be a theme that's all over your work, which is that the part of the world that we know is minuscule. And the part of the world we don't know is enormous. Yet within the part we do know –

zit konstituiert, weitgehend die Schöpfung des Autors. Auch diejenigen Aspekte, die im Hinblick auf die faktuale Welt außerhalb des „allgemeinen und absoluten“ Horizonts des menschlichen Erkenntnisvermögens liegen, ja selbst logisch inkonsistent und unbeschreibbar sind wie die Existenz eines Gottes oder einer unsterblichen Seele, können durch den Autor gesetzt werden. So analogisiert Leibniz in seinem berühmten Brief an den Herzog Anton Ulrich von Braunschweig über dessen *Römische Octavia* vom 26. April 1713 den Weltenschöpfer mit dem Romanautor und das Romangeschehen mit der Geschichte; die Theodizee ergibt sich aus dem noch nicht erreichten, aber doch mit Sicherheit zu erwartenden „guten Ende“ des bislang un-abgeschlossenen Geschehens:

Ich hätte zwar wünschen mögen, daß der Roman dieser Zeiten eine beßre Entknüttung gehabt; aber vielleicht ist er noch nicht zum Ende. Und gleichwie E. D. mit ihrer Octavia noch nicht fertig, so kan Unser Herr Gott auch noch ein paar tomos zu seinem Roman machen, welche zuletzt beßer lauten möchten. Es ist ohnedem eine von der Roman-Macher besten Künsten, alles in Verwirrung fallen zu laßen, und dann unverhofft herauß zu wickeln. Und niemand ahmet unsern Herrn beßer nach als ein Erfinder von einem schönen Roman.⁶⁶

Explizite Erklärungen sind für die in solcher Weise vom Autor gesetzte Metaphysik nicht unbedingt erforderlich; die Konstituierung der erzählten Welt im Rezeptionsprozeß kann um so mehr durch marginale Signale gesteuert werden, je geringer die kulturelle Distanz zwischen Autor und Rezipient ist.

Bei der Untersuchung der „Metaphysik von Sebalds erzählter Welt“ im weiteren Verlauf der vorliegenden Studie werden sich entsprechend der Untergliederung der *metaphysica specialis* ganz im Sinne „klassischer“ Religion drei wesentliche Fragen stellen. Die erste betrifft, gemäß dem Titel von Christian Wolffs *Deutscher Metaphysik*, „Gott“: Gibt es Hinweise auf die Wirksamkeit einer solchen Instanz in Sebalds Diegese, und wenn ja, mit welchem religiösen Modell kann sie verglichen werden? Greift sie im Sinne einer Providenz in die Welt ein, oder welche Kräfte bewegen sonst die Geschichte? Wie sind das Böse und das Leiden in der Welt möglich (Theodizee)?

Die nächste Frage bezieht sich in enger Verknüpfung mit den beiden letzteren Gesichtspunkten auf „die Welt“; zusätzlich fragt sich, in welcher Weise ein Anfang (Kosmogonie) und besonders ein Ende der Welt (Apokalypse) gestaltet sein könnten.

there is such a great deal of agonizing in your work over getting the part right and getting the voice true.“

66 Leibniz 1888, S. 233. Diese Briefstelle gibt den *terminus ante quem* des historischen Ortes der Entstehung des „Wirklichkeitsbegriffes [...] als Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes“ an (vgl. Blumenberg 1964, S. 51, Hervorhebung im Original), auf den Blumenberg in der Anmerkung ebd. verweist (s.o.). Vgl. hierzu auch Tigerstedt 1968.

Im Hinblick auf „die Seele des Menschen“ fragt sich schließlich, ob es eine unsterbliche Seele, eine Erbschuld, eine Erlösung gibt und ob der Mensch frei handelt oder sein Tun prädestiniert ist. All diese Fragen hängen, wie gesagt, eng miteinander zusammen. Möglicherweise sind sie nicht vollständig aus den Texten heraus zu beantworten; es findet sich jedoch eine Reihe von Hinweisen, die zum Teil bereits genannt worden sind (s.o., A.2.2.).

Dagegen scheint es, als wären diese Fragen für Sebalds Horizont der faktualen Welt leicht zu beantworten, legt man etwa die (noch genauer zu analysierenden) einschlägigen Äußerungen in seinen Essays „Tiere, Menschen, Maschinen“ und „Eine kleine Traverse“ zugrunde, welche alle traditionellen Antworten als „Mythologeme“ kennzeichnen:

Wir erfinden das Rad, bauen Zivilisationen und Kraftwerke, während der Zerfallsprozess anderwärts und nicht etwa nur proportional an destruktivem Potential zunimmt. Aus den Zonen des scheinbaren Gleichgewichts heraus, wo das Leben inmitten fortschreitender Entropie sich stabilisiert, entwickeln sich die Mythologeme sinnvoller Ordnung und endloser Dauer, die uns aus der Geschichte der Religion, der Philosophie und der Kunst vertraut sind.⁶⁷

Im Gegensatz zu projektiven und diskursiven Mythologemen wie Gott, Jenseits, Freiheit und Gerechtigkeit, mit denen wir uns über unser existentielles Defizit hinwegtrösten, ließe sich das poetische Bild fast definieren als eine Rückerinnerung an ein entwicklungsgeschichtliches Stadium, in dem solche Erfindungen nicht nötig waren.⁶⁸

Alle Entitäten der *metaphysica specialis* sind in Sebalds Horizont der faktualen Welt damit reine „Erfindungen“, geben keinerlei Raum für eine Perspektive der Hoffnung. Eine damit kontrastierende „Metaphysik“ seiner erzählten Welt ist damit jedoch keineswegs ausgeschlossen, da sie gerade als eine Spiegelung seiner „faktualen“ Einstellung konzipiert sein könnte, zumal ein narrativer Text grundsätzlich eigenen Gesetzen, insbesondere einer vorgängigen Ordnung, unterliegt. Genau dies wird zu prüfen sein.

⁶⁷ Sebald 1986a, S. 198f.

⁶⁸ Sebald 2003d, S. 136.

C. „Ein paar besondere Worte“: Intertextuelle Funde

Mit „ein paar besondere Worte“¹ für den Rückbezug auf einen Prätext ist weder die Gattung dieses Prätextes festgelegt, noch wird damit zwingend auf ein wörtliches Zitat verwiesen. In diesem Abschnitt sollen jedoch einerseits literarische Prätexte besondere Berücksichtigung finden, und andererseits werden vor allem (nahezu) wörtliche Zitate betrachtet werden, ohne offenkundige Bezüge zu vernachlässigen, welche dieses Kriterium nicht erfüllen. Im Zentrum der Betrachtung werden dabei vorwiegend Bezüge zwischen fiktionalen Texten auf beiden Seiten stehen. Im nächstfolgenden Abschnitt D sollen dagegen Bezüge zwischen philosophischen Prätexten und fiktionalen Texten untersucht werden, genauer gesagt besonders die Darstellung der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins im literarischen Werk von Sebald. Es wird versucht werden, für diese komplexere Art von Intertextualität unter dem Begriff der „poetischen Paraphrase“ eine theoretische Grundlage zu schaffen. Zunächst jedoch zurück zu den „direkten“ Zitaten.

Wörtliche Zitate werden von Sebald vor allem aus den Werken österreichischer Autoren übernommen. Dies ist kein Zufall; die „österreichische“ Literatur spielt auch im wissenschaftlichen Werk Sebalds eine ganz besondere Rolle. Der Verweis auf sie auch in seinem literarischen Werk kann daher nicht überraschen. Was aber hat ihn an dieser Literatur so besonders interessiert?

Sebald hat sich nach seiner Promotion in seinen wissenschaftlichen Arbeiten nicht ausschließlich, aber doch vorwiegend mit der „österreichischen“ Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt, also mit Autoren, die aus Gebieten unter der Administration entweder der k. u. k. Monarchie oder von deren Nachfolgestaaten, insbesondere den Republiken Österreich, stammen. Eine Sammlung von Aufsätzen zu Stifter, Schnitzler, Hofmannsthal, Kafka, Canetti, Bernhard, Herbeck, Handke und Gerhard Roth bildete seine kumulative Habilitationsschrift, die 1986 in Hamburg angenommen und mehrfach nachgedruckt wurde, zuletzt u.a. als Fischer-Taschenbuch mit dem Titel *Die Beschreibung des Unglücks* (1985, ⁵2006). Eine weitere Sammlung zu Sealsfield, Autoren von Ghettogeschieden wie Kompert, zu Altenberg, erneut Kafka, Joseph Roth, Broch, Jean Améry sowie erneut Gerhard Roth und Handke trägt, im gleichen Verlag erschienen, den Titel *Unheimliche Heimat* (1991, ³2004). „Unglück“, „Unheimlich“ – schon den Titeln der Sammelbände haftet etwas Sinistres an. Was hat die Faszina-

1 Sebald 2003e, S. 139.

tion ausgelöst, was hat Sebald dazu bestimmt, sich fast sein Leben lang mit diesen von ihm selbst in dieser Weise charakterisierten Autoren und ihren Werken auseinanderzusetzen? In den Vorworten zu den Sammelbänden nimmt er zu dieser Frage Stellung.

Im Vorwort zu *Die Beschreibung des Unglücks* wird als Ziel des Unternehmens benannt, es sollten „in mehreren Exkursen einige jener spezifischen Komplexionen ins Blickfeld gebracht werden, die in der österreichischen Literatur – wenn es eine solche überhaupt gibt – konstitutiv zu sein scheinen“.² Als erstes Stichwort dafür wird die Nähe der österreichischen Literatur des Fin de Siècle zur gleichzeitig und in der gleichen Region entwickelten Psychoanalyse benannt. Wissenschaftliche Literatur und Belletristik seien hier nicht selten nur schwer zu trennen, es ist die Rede von der „vorbedachten Rücksichtslosigkeit, mit der in der österreichischen Literatur traditionelle Grenzlinien etwa zwischen ihrem eigenen Bereich und dem der Wissenschaft übergangen werden“.³ Diese metaphorische Grenzüberletzung wird im nächsten Abschnitt buchstäblich auf den geographischen bzw. geopolitischen Bereich gewendet:

Es ist schwer zu sagen, woher das in der österreichischen Literatur zum Ausdruck kommende Interesse an Grenzübergängen sich herschreibt und ob es vielleicht damit zu tun hat, daß das [...] übriggebliebene Österreich, wie Herzmanovsky-Orlando in einer kryptischen Bemerkung versichert, „das einzige Nachbarland der Welt ist“ [...].⁴

Von hier aus wird die Vielzahl einerseits der über alle Welt verstreuten österreichischen Emigranten ebenso wie andererseits der Einwanderer betrachtet und sodann konstatiert: „In jedem Fall aber geht es schon beim ersten Überschreiten der Grenze um den unwiderruflichen Verlust der Familiarität.“⁵ Diese Durchmischung, der Verlust von Heimat einerseits und der Eintrag von „Fremdem“ in die österreichische Heimat andererseits, habe „Reibungsflächen“ geschaffen, als deren Ergebnis die österreichische Kultur „die Kritik an sich selbst zu ihrem Prinzip erhob“, eine Lage, die „um die Jahrhundertwende ein ästhetisches und ethisches Kalkül von äußerster Komplexität“ erzeugt habe. Erneut werden mit der parallelen Nennung der beiden zumeist getrennt betrachteten Kategorien Ethik und Ästhetik Grenzlinien fließend gemacht. Direkt mit dieser Komplexität verknüpft sei nun aber „ein weiterer zentraler Gegenstand meiner Analysen: das Unglück des schreibenden Subjekts“. Dieses für den Sammelband titelgebende „Unglück“ sei andererseits die unabdingbare Voraussetzung für einen Autor, seine Motivation, „sich auf das unmögliche Geschäft der Wahrheitsfindung einzulassen“.⁶ Die ethisch

2 Sebald 2003d, S. 9.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 10.

5 Ebd.

6 Dieses und die beiden vorangehenden Zitate ebd., S. 11.

konnotierte „Wahrheitsfindung“ wird gewöhnlich als Aufgabe der wissenschaftlichen Literatur betrachtet, während Belletristik nach ästhetischen Maßstäben beurteilt wird. Im Gegensatz dazu wird hier, wie schon zuvor bei der Betrachtung speziell der Psychoanalyse, der „schönen Literatur“ auch ganz allgemein ein eigener Erkenntniswert zugesprochen, werden wiederum Ethik und Ästhetik verbunden. Zugleich wird das „Geschäft der Wahrheitsfindung“ als „unmöglich“ gekennzeichnet, es sei, so Sebald damit, von vornherein zum Scheitern verurteilt, müsse aber dennoch betrieben werden, um sich der „Melancholie“ zu widersetzen: „Melancholie, das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks, hat aber mit Todessucht nichts gemein. Sie ist eine Form des Widerstands“, so seine vielzitierte Formulierung. Eine der Quellen dieser „Melancholie“ sei „das Eingehen der uns nach wie vor am Leben erhaltenden Natur“, welches seinerseits auf den „Fortschritt“ zurückgehe: „Gewiß halten Autoren wie Grillparzer, Stifter, Hofmannsthal, Kafka und Bernhard den Fortschritt für ein Verlustgeschäft.“⁷ Genau diese Konstellation mache die Produktion von Literatur notwendig:

Wenn sie [die Melancholie, P. S.], starren Blicks, noch einmal nachrechnet, wie es nur so hat kommen können, dann zeigt es sich, daß die Motorik der Trostlosigkeit und diejenige der Erkenntnis identische Exekutiven sind. Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu ihrer Überwindung ein.⁸

Die Literatur ist also einerseits nicht in der Lage, die „Wahrheit“ zu finden; andererseits kann sie aber das Unglück, das sich bei ihrer Betrachtung einstellt, lindern, sie stellt eine „Buchstabenbrücke zwischen Unglück und Trost“ her, hilft, die tiefe Kluft zwischen beiden zu überschreiten. Genau dies sei das Thema der in mancher Hinsicht auch didaktisch orientierten „literarischen Tradition Österreichs“.⁹

Das Vorwort zu *Unheimliche Heimat* greift einige dieser Stichworte modifizierend und ergänzend auf. Ausgehend von der Degradation des „Habsburger-Imperium[s]“¹⁰ konstatiert Sebald, es nehme „der mit Begriffen wie Heimat, Provinz, Grenzland, Ausland, Fremde und Exil umrissene Themenbereich in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts eine auffallend prävalente Stellung ein“.¹¹ Im Zentrum stehe damit der Begriff der Heimat, der während des genannten Zeitraums mit dem Verlust der tatsächlichen Heimat und damit aus der Bewegung der Auswanderung heraus zunehmend quasi *ex negativo* definiert worden sei. Dazu zeige etwa das Werk Stifters ein gebrochenes Verhältnis selbst der zu Hause Gebliebenen gegenüber ihrer Heimat, die ihnen „unheimlich“ geworden sei:

7 Dieses und die beiden vorangehenden Zitate ebd., S. 12.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 13.

10 Vgl. Magris 2000.

11 Sebald 2004c, S. 11.

Überall herrscht die größte Kälte, in den Verhältnissen zwischen den Menschen sowohl als in der in ihrem Bewußtsein auf einmal als ‚das andere‘ aufgegangenen Natur. Das Werk Stifters, entstanden im Zeitalter des anhebenden Hochkapitalismus, liest sich über weite Strecken wie die Geschichte einer zweiten Vertreibung.¹²

Dieses prekäre Verhältnis gegenüber der Gesellschaft ebenso wie der Natur, welches Sebald hier für die Stifterschen Figuren feststellt, ist, wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird, ein fundamentales Merkmal seines eigenen literarischen Werkes, ebenso die hier mit dem Terminus „Vertreibung“ auf Genesis 3,23f. anspielende religiöse bzw. christliche Metaphorik; die Natur vor dem „anhebenden Hochkapitalismus“ wird mit dem Garten Eden analogisiert, die Industrialisierung mit dem Sündenfall.

Einer der Gründe für die fortdauernde Thematisierung von „Heimat“ sei auch die „Westwanderung“ bedeutender Bevölkerungsteile jüdischen Glaubens, für die sich ständig die Frage gestellt habe, „ob man mit der Ankunft in Wien endlich zu Hause angelangt war oder ob man die wahre Heimat nicht vielleicht doch mit dem Stedtl aufgegeben hatte“.¹³ Die Assimilationsbemühungen, die ihren Höhepunkt in Theodor Herzls Projekt gefunden hätten, die gesamte israelitische Gemeinde Wiens im Stephansdom zur Taufe zu führen und damit Wien in ein Neues Jerusalem und Österreich in ein zweites Heiliges Land umzuwandeln, seien angesichts des wachsenden Antisemitismus zum Scheitern verurteilt gewesen und hätten zwangsläufig zum Zionismus und ins Exil geführt, was jedoch die emotionale Bindung an Österreich nicht habe durchbrechen können. Antisemitismus, der „fortwirkende alltägliche Faschismus“ und die „Pervertierung der Heimat“ durch die „Holzwegliteratur“ hätten bis weit in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hinein fortgedauert.¹⁴ Gegen diese Bewegungen habe es „einer beträchtlichen Anzahl ethisch und ästhetisch gleichermaßen engagierter Bücher“¹⁵ bedurft, die schließlich von Autoren wie Améry, Bernhard und Handke geschaffen worden seien. Das Vorwort schließt mit den Worten:

Was darüber hinaus in den repräsentativen Werken der neueren österreichischen Literatur [...] ablesbar wird, das ist die in der angst- und ahnungsvollen Aufzeichnung der Veränderung des Lichts, der Landschaft und des Wetters allmählich aufdämmernde Erkenntnis der im weitesten Umkreis sich vollziehenden Dissolution und Zerrüttung der natürlichen Heimat des Menschen. Lag die Restaurierung der gesellschaftlichen Heimat kraft des rechten Wortes immerhin noch im Bereich des Möglichen, so scheint es in zunehmendem Maße fraglich, ob solche Kunst hinreichen wird, das zu erretten, was wir, über alles, als unsere wahre Heimat begreifen müßten.¹⁶

12 Ebd., S. 12.

13 Ebd., S. 13.

14 Ebd., S. 14f.

15 Ebd., S. 15.

16 Ebd., S. 16.

Dem „Wort“, der Literatur, wird somit auch hier eine salvatorische Funktion zugesprochen; es könne gesellschaftliche Verhältnisse restituieren, und selbst auf die Natur habe es einen, wenn auch fraglichen, rettenden Einfluß. Die „Dissolution und Zerrüttung“ der Natur sei, so die explizite Aussage der zitierten Passage, Thema der „repräsentativen Werke[...] der neueren österreichischen Literatur“, und diese Werke dienten, so die implizite Schlußfolgerung, der „Restauration“ von Gesellschaft und Natur, sie stellten „ein[en] Versuch der Restitution“¹⁷, der Rettung, dar. Dies läßt sich zweifellos ebenso auf Sebalds eigenes Werk wenden. Die Konsequenzen für seine Poetik und die von ihm erzählte Welt werden in der nachfolgenden Untersuchung zu klären sein. Eine zentrale Rolle kommt dabei der Spiegelung des auch in den Vorworten mehrfach erwähnten Werkes von Adalbert Stifter in Sebalds eigenem literaturwissenschaftlichen ebenso wie in seinem literarischen Werk zu.

C.1. Die bedrohliche Welt: Adalbert Stifter

C.1.1. Sebalds literaturwissenschaftliche Arbeiten zu Stifter

Die Ausgangsthese, daß Bedeutungsschichten, die Sebald in seinem literaturwissenschaftlichen Werk für die von ihm verwendeten Prätexte feststellt, durch die Herstellung intertextueller Bezüge in seine eigenen literarischen Texte hineintransportiert werden, macht zunächst eine genauere Betrachtung von Aufbau, Argumentation und Ergebnissen der einschlägigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten erforderlich. Auf diese Weise soll vermieden werden, daß durch den Verweis auf episodische, aus dem Textzusammenhang der Essays gerissene Fragmente semantische Ebenen als bedeutungsvoll gekennzeichnet werden, die nicht tatsächlich kohärent im Gesamtzusammenhang der Essays präsent sind.

Sebald hat zwei Essays über Stifter publiziert. Der erste ist 1984 in der Zeitschrift *Manuskripte* erschienen und trägt den Titel „Helle Bilder und dunkle – zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“. Der zweite findet sich in der 1985 von Jochen Jung herausgegebenen Sammlung *Österreichische Porträts* und trägt den Titel „Bis an den Rand der Natur – Versuch über Stifter“. Beide Artikel sind mehrfach nachgedruckt worden¹⁸ und damit leicht zugänglich. Beide Arbeiten Sebalds über Stifter liegen chronologisch deutlich vor der ersten Publikation eines eigenen größeren literarischen Textes.¹⁹

17 Sebald 2001, hier zitiert als 2006c.

18 In Sebald 2003d.

19 W. G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Nördlingen: Greno, 1988.

C.1.1.1. „Helle Bilder und dunkle – zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“

Der frühere Essay von 1984²⁰ nennt als zentralen Begriff im Obertitel „Bilder“. Dieses Homonym bezeichnet einerseits Wahrnehmungen und damit Inhalte der inneren Vorstellungswelt, die sich allerdings häufig auf sensorische Perzeptionen und so auf eine Außenwelt beziehen, andererseits mit Hilfe verschiedener Techniken hergestellte Artefakte. Es handelt sich also entsprechend dem Titel, wie in der weiteren Folge des Essays noch genauer ausgeführt wird (und wie einer Arbeit über Handke angemessen), um das Verhältnis von Außenwelt, Innenwelt und Kunst im Werk der genannten Autoren. Die ebenfalls im Titel genannte Dialektik kann damit bereits auf den Begriff des Bildes bezogen werden. Darüber hinaus wird sowohl im Titel über die Adjektive „hell“ und „dunkel“ und die ihnen innewohnenden Homonymien als auch in der weiteren Folge eine Reihe von Binäroptionen generiert, auf welche zurückzukommen sein wird. Besondere Betrachtung verdient jedoch zunächst das Nomen „Eschatologie“.

Der Begriff wurde von dem lutherischen Theologen Abraham Calov (1612–1686) in seinem 1677 erschienenen Werk *Systematis locorum theologicorum XII: Eschatologia sacra* geprägt und trat an die Stelle der in der christlichen Tradition bisher gebrauchten Wendungen „De novissimis“ oder „De extremis“, die auf die „Vier letzten Dinge“ hinweisen: Tod, Gericht, Himmel und Hölle. Es handelt „De ultimo hominis et mundani systematis fine“, also vom Ende der Weltgeschichte ebenso wie vom individuellen Tod²¹ und bezieht sich damit auf eine durch einen extramundanen christlichen Gott Calovscher Prägung bestimmte Teleologie und so auf eine von ihrem Ende her positiv geprägte Geschichtsphilosophie. Mit dem Begriff der Eschatologie wird also genau jene *metaphysica specialis* angesprochen, welche im Hinblick auf ihre Ausprägung in Sebalds literarischem Werk einer der Gegenstände der vorliegenden Untersuchung ist. Die im Titel von Sebalds Essay genannte Dialektik der Eschatologie ergibt sich einerseits aus der Polarität des individuellen Lebens und seines Endes und des Endes der Geschichte, andererseits, wie in der weiteren Folge des Essays ausgeführt wird, aus dem konfessionell und gesellschaftlich postulierten Aufgehoben sein in der Gewißheit des endgültigen Heils und demgegenüber den aus innerer Befindlichkeit und der Beobachtung der äußeren Welt abgeleiteten, unhintergehbaren Zweifeln eben daran. Der gesamte Titel des Essays setzt demnach Geschichtsphilosophie und individuelle Lebensgeschichte, Natur und Kunst, Hoffnung und Verzweiflung bei den genannten Autoren in Beziehung.

²⁰ Sebald 2003d, S. 165–186.

²¹ Mahlmann 1972.

Das Motto²² ist dem „4. Nach-Kapitel“, also der abschließenden Passage von Jean Pauls *Leben Fibels* entnommen. Es ist der 125jährige, nach seiner eigenen Aussage dem Ende seines Lebens nahe Fibel selbst, der den Erzähler „J. P. Richter“ um den von ihm verbrauchten und damit blau gefärbten Streusand als Abschiedsgeschenk bittet.²³ Dies kann zum einen als Hinweis auf Intertextualität gelesen werden: einerseits die Aufbewahrung gebrauchter Schreibutensilien zwecks Wiederverwendung, andererseits der Verweis auf Jean Paul als literarische Orientierungsgröße für den jugendlichen Stifter. Zum anderen läßt sich das *Leben Fibels* als Parodie der Idylle interpretieren; damit deutet das Motto auf die in der weiteren Folge des Essays beschriebene Dialektik der Stifterschen Idyllen voraus.²⁴ Der hier angesprochene Jean-Paul-Bezug wird am Ende des Essays mit einem Zitat aus dem „3. Nach-Kapitel“ wieder aufgegriffen.²⁵ Den hier zitierten, auf seinen bevorstehenden Tod hinweisenden Worten Fibels geht die Beschreibung der verkleinerten Landschafts-Spiegelbilder auf den von ihm aufgestellten Glaskugeln unmittelbar voraus: „Aber am meisten erquickte sich der alte Mann an den nachschillernden Landschaften auf diesen Welt-Kügelchen, gleichsam der nachfärbende Verkleinerungs-Spiegel der beweglichen Aussichten.“²⁶ Die Übersetzung des griechischen Wortes *εἰδύλλιον*, von dem sich die „Idylle“ herleitet, heißt ja nichts anderes als „kleines Bild“, was hier gewissermaßen in Szene gesetzt wird.

Am Beginn der Einleitung des eigentlichen Essays²⁷ steht, wiederum dem Titel angemessen, die Ekphrase eines Stiches aus dem Biedermeier. Die abgebildeten Personen sehen sich einer idyllischen Landschaft in der Ferne gegenüber, während sich, nach Sebald in direkter wie in metaphorischer Weise typisch für Stiftersche Texte, ein „bodenlose[r] Abgrund [...] unmittelbar vor ihren Füßen auftut“.²⁸ Der Binäropposition „hell–dunkel“ des Titels wird so mit „nahe–fern“ eine zweite beigelegt, es folgen unmittelbar die Paare „Traum–Wirklichkeit“ und „tot–lebendig“, wobei zwischen den beiden ersten und den beiden letzteren Begriffen jeweils ein chiastischer Bezug hergestellt wird. Die Motive der Ferne und des träumerisch Artifiziellen werden damit gegenüber dem unmittelbar Bedrohlichen des nahen Absturzes und der Realität aufgewertet. Gleichsam im Schnittpunkt dieser motivischen Beziehungen, im „Indifferenzpunkt“ der damit verbundenen

22 Sebald 2003d, S. 165.

23 Jean Paul 1996b, bes. S. 545.

24 Espagne 1982.

25 Sebald 2003d, S. 185.

26 Jean Paul 1996b, S. 539. Eine indirekte Anspielung in der Bezeichnung „Welt-Kügelchen“ auf die Malerei mit Blick auf den zeitgenössisch berühmten Maler Franz Gerhard von Kügelgen (1772–1820) ist nicht auszuschließen.

27 Sebald 2003d, S. 165.

28 Ebd., S. 165f.

„Emotionen“, stehe die „Sensation des Schwindels“.²⁹ Die genannten Binäroptionen bleiben im Rahmen der weiteren Argumentation strukturbildend.

Auf den folgenden beiden Seiten³⁰ wird nun zunächst in Anlehnung an literaturpsychoanalytische Verfahren der Versuch unternommen, die so unterstellte emotionale Ausgangslage der stets unmittelbar gegenwärtigen Drohung „des Entsetzlichen, Zugrunderrichtenden“ aus dem „frühkindliche[n] Gefühlsleben des erzählenden Subjekts“ Stifter abzuleiten. Bezugspunkt ist das autobiographische Fragment *Mein Leben*.³¹ „Über die Evozierung der ersten bildlichen Eindrücke seines [...] Lebens“ habe Stifter versucht, sich in den „vorsprachlichen Zustand“ zurückzusetzen, „in dem Innenwelt und Außenwelt noch nicht voneinander verschieden“³², Grundgegensätze also noch in eins gefallen seien. Während Dunkelheit mit Formlosigkeit assoziiert und als existenzbedrohend empfunden werde, stehe ihr das Helle und Artifizielle allgemein und von daher das eigene Kunstschaffen im besonderen als bewahrend gegenüber. Als konstitutiv für Stifters Kunst wird die strikte Aufrechterhaltung der vor allem mit dem Erwerb der Sprache festgesetzten Oppositionspaare dargestellt. Die fundamentale, aus der frühen Kindheit herrührende Verunsicherung sei aber mit der Errichtung eines „homöostatischen Gleichgewichts“ in der „Utopie“ des sprachlichen Kunstwerks nicht geheilt; vielmehr komme es mit fortschreitender Zeit zur Exazerbation der Gegensätze, weshalb hinter der hellen Welt des Artefakts stets und zunehmend die Gefahr des „jederzeit zu gewärtigenden Einbruchs der Zerstörung“³³ lauer. Einzig „die fortgesetzte Erfindung der richtigen Wörter“³⁴ diene als Schutz vor ihr und garantiere zugleich die Chance für einen gesellschaftlichen Aufstieg.

Dem folgenden Argumentationsschritt³⁵ liegt die Binäroption „Natur–Kunst“ zugrunde. Mit Bezug auf die Heisenbergsche Unschärferelation wird postuliert, daß eine konforme Abbildung der Natur und damit die Schöpfung des authentischen Kunstwerks nicht nur die Natur selbst als externe Referenz, sondern in gleicher Weise die Disposition des Betrachters respektive des Künstlers als innere zu berücksichtigen habe. Ausgegangen wird dabei von der Lichtmetapher der Aufklärung und deren Vollendung nur „durch genau dosierte Admixturen der beschwerlichen materiellen Substanz des Lebens“ für möglich gehalten. Mit der explizit genannten Aufklä-

29 Ebd., S. 166.

30 Ebd., S. 166–168.

31 Adalbert Stifter: *Mein Leben*, in: Stifter 1981, S. 7–11.

32 Sebald 2003d, S. 166.

33 Ebd., S. 166f.

34 „Das richtige Wort an der richtigen Stelle“ ist, wie sich aus seinem Nabokov-Essay ergibt, für Sebalds eigene Poetik von größter Bedeutung, vgl. Sebald 2006a, S. 190.

35 Sebald 2003d, S. 168f.

rung wird, bei der bekannten intensiven Lektüre von Horkheimer / Adornos *Dialektik der Aufklärung* durch Sebald³⁶, implizit erneut auf den Titel des Essays angespielt. Stifter wird das Erreichen, ja das Anstreben der erforderlichen Klarheit über seine psychophysische Grunddisposition abgesprochen:

Besonders charakteristisch für das Werk Stifters erscheint mir die Tatsache, daß er kaum je – auch dort nicht, wo er die Kehrseiten des idyllischen Weltbilds uns vorstellt – den Versuch unternimmt, zu einem expliziten, psychologischen Verständnis jener Dimensionen vorzudringen, die verantwortlich sind für die latente Panikstimmung seiner quietistischen Prosa.³⁷

Statt dessen, so wird nun ausgeführt³⁸, habe Stifter die verdrängte Bedrohung durch den exzessiven Konsum von Getränken und vor allem von Speisen kompensiert, was in seinen späteren Jahren zu einer Leberzirrhose und schließlich zum Tod geführt habe. Die Erkrankung habe „entsprechend der für das Krankheitsbild ausschlaggebenden Autointoxikation“³⁹ phasenweise im Sinne eines *circulus vitiosus* auf das Bewußtsein des Dichters zurückgewirkt. Mehrfach zitiert wird das 1964 von Hermann Augustin publizierte Werk *Adalbert Stifters Krankheit und Tod. Eine biographische Quellenstudie*.⁴⁰ Die bekannt extremen Ernährungsgewohnheiten Stifters hätten aber nicht nur der Verdrängung seiner stets präsenten unterschwelligen Angst gedient, sondern seien zugleich in einer Gesellschaft, in der die Ernährung der weniger privilegierten Bevölkerung noch immer ärmlich gewesen sei, „ein Mittel zur Akkreditierung in der besseren Gesellschaft gewesen“⁴¹. Der Essay knüpft damit erneut an die im Rahmen der Darstellung der Kindheit Stifters bereits konstatierte Abstammung des Dichters aus „unterprivilegierten“ Verhältnissen⁴² an. Nur beiläufig ist zu bemerken, daß die Darstellung der persönlichen Lebensumstände von Handke weitaus zurückhaltender verfährt, auf sie wird gar weitgehend verzichtet. Von erheblichem Interesse für die vorliegende Untersuchung sind nun jedoch die Formulierungen in der folgenden Argumentation. Es wird an dieser Stelle ein Zusammenhang zwischen der künstlerischen Darstellung der Welt, der ihr zugrundeliegenden Metaphysik und Ernährungsgewohnheiten allgemein hergestellt:

Eine zentrale Schwäche des Stifterschen Werks liegt darin, daß es diesen Zusammenhang [Gefühl der Bedrohung, Kompensation durch Essgewohnheiten und darauf

36 Zum Briefwechsel Adorno-Sebald: Sebald 2005b; Atze / Meyer 2005; zu Sebalds u.a. durch seine Lektüre von *Dialektik der Aufklärung* bestimmter Fortschrittskritik vgl. Hutchinson 2009, S. 4–8.

37 Sebald 2003d, S. 169.

38 Ebd., S. 169–173.

39 Ebd., S. 170.

40 Augustin 1964.

41 Sebald 2003d, S. 172.

42 Ebd., S. 167.

basierend erneut schlechtes Gewissen, P. S.] nirgends reflektiert und statt dessen, zur Entlastung der Seele gewissermaßen, ein Weltbild konzipiert, das die schuldhafte Verkettung alles organischen Lebens aufs kunstvollste transzendiert. In diesem Weltbild aber geht es, wie noch zu zeigen sein wird, um die Repräsentation eines himmlischen Daseins, das über dem Abgrund der natürlichen Welt sich erhebt.⁴³

Besonders merkwürdig sei es, so in der unmittelbaren Folge, daß die Vertreter eines solch orthodoxen Weltbildes seit Thomas von Aquin „starke Esser“ und adipös gewesen seien, während Agnostiker, die „an der Einrichtung der Welt verzweifeln zu müssen glaubten“ – genannt werden Jonathan Swift, Georg Christoph Lichtenberg, Karl Kraus und Thomas Bernhard – einen „wo nicht asketischen, so doch häretischen Begriff von der menschlichen Existenz“ vertreten hätten. Interessant ist hier zunächst einmal die Parallelführung der disparaten Kategorien „starke Esser“ vs. „asketisch“ und „orthodox“ vs. „häretisch“. Die faktische Berechtigung dieser Darstellung⁴⁴ soll hier nicht näher untersucht werden; entscheidend ist zunächst der so eingeführte und der Orthodoxie gegenübergestellte Begriff der Häresie. Aus dem Kontext, insbesondere der Verzweiflung an der Einrichtung der Welt und der Oppositionsstellung zur Orthodoxie, ist unschwer abzuleiten, daß damit gerade der Verzicht auf eine in der Transzendenz aufgehobene Teleologie von individuellem Leben und Weltgeschichte bezeichnet werden soll. Interessant ist nun aber, daß trotz der Negation einer wie auch immer gearteten Transzendenz und damit einer Instanz, vor der man Verantwortung auf sich zu nehmen hätte, hier von Schuld die Rede ist. Diese von Sebald postulierte „schuldhafte Verkettung alles organischen Lebens“ wird im Laufe der vorliegenden Untersuchung noch genauer zu beleuchten sein.⁴⁵

Der nächstfolgende Argumentationsschritt greift den Begriff der Häresie auf, präzisiert und verschärft ihn und exemplifiziert an einzelnen Stellen im Werk Stifters die These, daß die mit ihm verknüpfte Weltanschauung stets hinter der vordergründig präsentierten Utopie der heilen Welt stehe und zuweilen zutage trete.⁴⁶ Eingeleitet wird diese Passage mit folgenden Worten:

43 Ebd., S. 172.

44 Vgl. den zweiten Essay zu Stifter, ebd., S. 26: „Die Einverleibung und Verdauung der Natur aber war für den zwanghaften Esser Stifter, wie ich schon angedeutet habe, ein moralpsychologisches Dilemma, das er zeit seines Lebens nicht auflösen konnte. Gaston Bachelard hat die Verdauung, den Ursprung der gierigsten Habsucht, die stärkste Form des Realismus genannt.“ Die Referenz * verweist auf Bachelard 1978. Der angeführte Satz findet sich gleich auf der ersten Seite, „Realismus“ wird hier, dem damit in Beziehung gesetzten Begriff „Habsucht“ entsprechend, im Sinne von „Materialismus“ gebraucht. Die oben angeführte Einschätzung suggeriert hingegen insbesondere wegen der Nennung Thomas’ von Aquin umgekehrt den Gebrauch von „Realismus“ als „Begriffsrealismus“ im Sinne der scholastischen Philosophie.

45 Sebald 2003d, S. 172f.; vgl. insbesondere Sebald 1992, hier zitiert als Sebald 2006d.

46 Sebald 2003d, S. 173–176.

Immerhin gibt es auch im Werk Stifters, wie gerade in letzter Zeit öfter bemerkt wurde, Passagen, die in bildhafter, bezeichnenderweise jedoch nicht in diskursiver Sprache den häretischen Gedanken einer vom Prinzip des Bösen und der Verfinsterung beherrschten Welt zum Vortrag bringen.⁴⁷

Dies geht über die unorthodoxe Verzweiflung an der Welt und den Verzicht auf eine positiv bestimmte Teleologie deutlich hinaus: Hier handelt es sich nicht nur um das Fehlen einer auf einen guten Gott zurückgehenden Teleologie, sondern vielmehr um die Bestimmung der Welt durch das „Prinzip des Bösen“. Mit dem „Bösen“ als Nomen statt in einer adjektivischen Wendung wird definitiv die Möglichkeit zur personalen Interpretation im Sinne von „böser Gott“ eröffnet. Dies entspricht Ausprägungen von Metaphysik, wie sie geschichtlich im Rahmen gnostischer Systeme entwickelt worden sind.⁴⁸ In seinem Essay „Una montagna bruna – zum Bergroman Hermann Brochs“ definiert Sebald unter Berufung auf Blumenberg sein Verständnis von Gnostizismus: „Die gnostische Philosophie ist ja ‚der Ausdruck einer allgemeinen und großen Enttäuschung am Kosmos‘* und also einem häretischen Denken verpflichtet [...].“⁴⁹ „Häresie“ bezeichnet damit bei Sebald nicht ein Denken, das in allgemeiner, nicht näher bestimmter Weise im Widerspruch zur Orthodoxie steht, sondern dezidiert eine gnostische bzw. genauer eine gnostizistische Metaphysik, die in Abschnitt F.2. noch genauer zu bestimmen sein wird.

Im weiteren Verlauf des Essays „Helle Bilder und dunkle“ werden nun diejenigen Stellen benannt, welche Sebald als exemplarisch für das Durchbrechen der „häretischen“ Grundstimmung Stifters an die Oberfläche der Texte ansieht. Es handelt sich um die Beschreibung der Ballonfahrt im „Condor“, um das autobiographische Fragment „Aus dem bairischen Walde“ und, quasi *ex negativo*, um eine Passage aus *Der Nachsommer*. Die beiden erstgenannten Passagen werden im literarischen Werk Sebalds zitiert und sollen deshalb zusammen mit ihrer Kommentierung im Essay im folgenden Abschnitt genauer betrachtet werden. Im Zusammenhang mit der demonstrierten Einführung einer Reihe von Binäroptionen im Essay und dem Postulat, die strikte Trennung dieser Gegensätze sei für die Kunst Stifters konstitutiv, sind hier jedoch zwei neu eingeführte Begriffe⁵⁰ von besonderem Interesse. Es handelt sich um „Entropie“ und „Kontingenz“ und um die Fügung „entropische Kontingenz“.

Entropie ist ein 1865 von dem Physiker Rudolf Clausius geprägter Begriff, der erstmals die exakte mathematische Formulierung des zweiten

47 Ebd., S. 173.

48 Vgl. Rudolph 1977; Marksches 2001.

49 Sebald 2004c, S. 128. Die Referenz * verweist auf Blumenberg 1981, S. 389; die Blumenberg zugeschriebene Passage ist korrekt zitiert, die Verbindung mit „häretisch“ wird dagegen von Sebald hergestellt.

50 Sebald 2003d, S. 174.

Hauptsatzes der Thermodynamik erlaubte, nach dem kein Körper fähig ist, allein unter Abkühlung mechanische Arbeit zu leisten. Mit Clausius' Formulierung kann die Entropie in einem System nicht abnehmen, allenfalls zunehmen.⁵¹ Gradienten zwischen Bereichen mit niedriger und solchen mit höherer Entropie in einem auf diese Weise geordneten System können zur Gewinnung von Energie im Zuge des Ausgleichs zwischen den Bereichen dienen. Nach dem Ausgleich und damit dem Erreichen der maximalen Entropie im Gesamtsystem ist entsprechend dem zweiten Hauptsatz keine Aktivität aus diesem heraus mehr möglich. Wird das gesamte Universum als geschlossenes thermodynamisches System betrachtet, so muß mit dem Erreichen der maximalen Entropie alles Leben, ja alle gerichtete physikalische Aktivität erlöschen, was in dem populären Ausdruck „Wärmetod des Universums“ gefaßt ist. Tatsächlich ist es unklar, ob das Universum ein geschlossenes System darstellt; die Beobachtung seiner Expansion spricht eher dagegen. Damit ist der „Wärmetod des Universums“ lediglich eines von mehreren kosmologisch-endzeitlichen Szenarien.⁵² Populär wird die Entropie häufig als Maß der Unordnung eines Systems betrachtet. Als visuelles Äquivalent der Wärme und damit, sofern keine Gradienten bestehen, der Entropie kann die Brownsche Molekularbewegung betrachtet werden, in der die zufällige temperaturabhängige Bewegung von Atomen und Molekülen in der Bewegung sichtbarer, von ihnen angestoßener Teilchen erkennbar wird. In der Zufälligkeit der Molekularbewegung treffen die Begriffe der Entropie und der Kontingenz zusammen.

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde der Begriff der Entropie auf die Informationstheorie ausgeweitet. Je niedriger die Entropie eines Zeichens innerhalb eines Alphabets, umso größer ist sein Informationsgehalt; bei maximaler Entropie ist sein Auftreten zufällig, der Informationsgehalt minimal. Das informationstechnologische Äquivalent der maximalen thermodynamischen Entropie ist das informationsleere „Weiße Rauschen“.⁵³ Da die Parameter des Weißen Rauschens zufällig sind und damit der Normalverteilung („Gaußsche Verteilung“) unterliegen, wird es auch als „Gaußsches Rauschen“ bezeichnet. Genau darauf bezieht sich Sebald in dem „Elementargedicht“ *Nach der Natur*:

Ich spürte das Zittern / der Antennen auf den Dächern / der Häuser als ein Kräuseln / in meinem Gehirn, konnte, / weit draußen, das Gaußsche / Rauschen hören, ein gleichförmiges, / über die ganze Tonleiter gestreutes / Geräusch, bis hinauf / in den Himmel, wo die Sterne / im Äther schwimmen. Viele / furchtbare Mitternäch-

51 Vgl. Kratzer 1972.

52 Vgl. Hoyer 2004.

53 Bekanntlich ist *White Noise* der Titel eines 1985 von Don DeLillo publizierten Romans, in dem Todesfurcht ein Hauptthema darstellt, und der als exemplarisch postmodern gilt.