

Jan Ceuppens

## Im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter Fragen der Repräsentation in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*

---

Ein Gesicht allein vermag die Gewalt  
aufzuhalten, zunächst aber, weil es allein  
sie hervorrufen kann.

Jacques Derrida<sup>1</sup>

Wenn es eine der Aufgaben der Kunst wie auch der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihr ist, die richtige Distanz zu ihrem Gegenstand zu finden, dann muss dieser Aufsatz von vornherein als fragwürdig erscheinen. So kurz nach W. G. Sebalds Unfalltod etwas Sinnvolles über die Bedeutung seines Werkes – seines Nachlasses – sagen zu wollen, erscheint verfrüht. Trotzdem will sich der vorliegende Beitrag, der in erster Linie nur *einen* Aspekt aus *einem* Buch herauslesen will, diesem Werk, in dem alles mit allem zusammenzuhängen scheint, auf Wegen und Umwegen annähern, die dann vielleicht doch auch Fragestellungen im Hinblick auf künftige Forschung umreißen können.

Gerade weil Sebalds Bücher um historische Katastrophen zu kreisen scheinen, vor allem um jene nach wie vor unfassbare, für die wir nur so abgenutzte Namen wie "Holocaust" haben, lassen sich daran allgemeinere Fragen nach der Rolle von Literatur und konkreter nach der Funktion von Distanz und Respekt knüpfen: Ist nicht beim 'Thema Holocaust' die Distanz einerseits schon zu groß, als dass sie neben den viel aktuelleren Genoziden noch Relevanz hätte, und andererseits zu klein, als dass man es überhaupt zu 'Literatur' machen dürfte? Ist also das Wiederaufnehmen eines solchen Themas nicht so oder so verfehlt? Kippt hier nicht respektvolle Distanz allzu leicht in Kitsch, Aufrichtigkeit allzu leicht in Lüge um – 'Auschwitz' als Selbstbedienungsladen für Betroffenheitsdiskurse und Identifikationsangebote? Die Folgen solcher Missgriffe sind, auch bei einem in unserer Gesellschaft so antiquiert erscheinenden Medium, wie die Literatur es ist, keineswegs harmlos.

Diese Sorge treibt auch den Antwerpener Literaturwissenschaftler Geert Lernout um, der W. G. Sebald spätestens seit der Veröffentlichung seines

1 Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rodolphe Gasché. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976 (= stw 177). S. 225.

letzten deutschen Buchs, *Austerlitz*<sup>2</sup>, für einen gefährlichen Schriftsteller zu halten scheint. Hatte Lernout bereits 1995, beim Erscheinen der *Ringe des Saturn*, zu den “verkürzenden Denkweisen” in bestimmten (‘belgischen’) Passagen Bedenken angemeldet<sup>3</sup>, so hat er 2001 nicht erst das Erscheinen der niederländischen Übersetzung von *Austerlitz* abgewartet, um davor zu warnen mit dem Hinweis, es handle sich zwar, wie immer bei Sebald, um ein außerordentlich gut geschriebenes, aber auch um ein zutiefst verfehltes Buch – Lernout benutzt das recht belastete Wort “fout”<sup>4</sup>. Seine Argumentation baut auf die “Affäre Wilkomirski” auf: Der Schweizer Bruno Dösseker hatte bekanntlich 1993 unter seinem vermeintlich wahren Namen Benjamin Wilkomirski seine angeblich gerade erst zurückgewonnenen Kindheitserinnerungen an das Lager Auschwitz veröffentlicht und war dafür von Kritik und Lesern als genuine neue Stimme in der Holocaust-Literatur gefeiert worden<sup>5</sup> – bis der Schweizer Journalist Daniel Ganzfried nachwies, dass es sich um fingierte Erinnerungen handelte.<sup>6</sup> Die Pointe von Lernouts Argumentation besteht nun darin, dass die Verwischung der Grenzen zwischen Fiktivem und Faktischem in der Darstellung der Shoah – böswillig oder pathologisch bei Wilkomirski<sup>7</sup>, als künstlerisches

- 2 Sebald, W.G.: *Austerlitz*. München: Hanser 2001. Im Herbst 2001 erschien noch ein letztes Werk, allerdings in englischer Sprache: Der Band *For Years Now* (London: Short Books), der kurze Gedichte Sebalds zu Gemälden der britischen Künstlerin Tess Jaray enthält.
- 3 In einem ausführlichen Exkurs zu den belgischen Greueln im Kongo unter Leopold II. erinnert sich der Erzähler daran, wie ihm bei seinem ersten Besuch in Brüssel “mehr Bucklige und Irre über den Weg gelaufen sind als sonst in einem ganzen Jahr” (*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt/M.: Eichborn 1995 [= Die andere Bibliothek 130]. S. 155) – für Lernout offenbar nur haarsträubender Unsinn.
- 4 Lernouts Rezension erschien in der Tageszeitung *De Morgen* vom 18. 4. 2001; “fout” nennt man im Niederländischen Personen, die während der Weltkriege – insbesondere im Zweiten – in die Kollaboration mit der deutschen Besatzungsmacht verstrickt waren. Und obwohl Lernout es nicht ausdrücklich sagt, dürfte in seiner Kritik an Sebald auch die Debatte um die ‘Ausnutzung’ des Holocaust anlässlich von Norman Finkelsteins *Holocaust Industry* eine Rolle spielen.
- 5 *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*. Frankfurt/M.: Jüdischer Verlag 1993. Breite Wirkung erzielte “Wilkomirskis” Buch aber vor allem nach Erscheinen der (offenbar ästhetisierenden) englischen Übersetzung *Fragments* beim New Yorker Schocken Verlag.
- 6 Ganzfried, Daniel: *Die geliebene Holocaust-Biographie*. In: *Die Weltwoche* 35 vom 27. 9. 1998. Nachdem “Wilkomirski” sich in Widersprüche verstrickt hatte, gab sein Agent ein Gutachten in Auftrag (inzwischen auch als Buch: Mächler, Stefan: *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*. Zürich: Pendo 2000). Es führte zur Rücknahme des Buchs vom Markt. Inzwischen hat es der Schocken Verlag erneut – allerdings gekoppelt mit dem Gutachten – herausgebracht als *The Wilkomirski Affair*. Vgl. als abschließenden Kommentar: Kassner, David: *Arbeit am Trauma. Kein Holocaust-Kitsch. Eine kritische Nachbetrachtung zum Fall Benjamin Wilkomirski*. In: *Freitag* vom 22. 9. 2000).
- 7 Wenn es, wie es den Anschein hat, tatsächlich um einen pathologischen Fall geht, fragt sich: Wie kommt jemand überhaupt dazu, sich für einen Holocaust-Überlebenden auszugeben? Dösseker scheint schon während seines Studiums ein starkes Interesse für das Thema

Prinzip bei Sebald – betrügerisch sei und den sogenannten Negationisten zuarbeitete. Tatsächlich weist Sebalds “Roman” *Austerlitz* rein äußerlich Ähnlichkeiten zum “Fall Wilkomirski” auf: Die Titelfigur Jacques Austerlitz berichtet dem Erzähler, wie er über seine Herkunft lange Zeit völlig ahnungslos gewesen sei, bis er eines Tages einen Rundfunkbeitrag über einen Transport jüdischer Kinder aus Osteuropa gehört habe und ihm schlagartig klar geworden sei, dass auch er zu diesen Kindern gehört habe. Von seinen walisischen Pflegeeltern aber sei er als ihr eigenes Kind erzogen und über seine Herkunft im Unklaren gelassen worden, ja sogar seinen Namen habe man ihm, bis zur Anmeldung zur Universität, verschwiegen. Man könnte vermuten, dass sich Sebald vom “Fall Wilkomirski” hat inspirieren lassen, ebenso aber von einer Channel-4-Reportage, die er selbst in einem Interview erwähnt.<sup>8</sup> Viel wichtiger erscheint aber die Feststellung, dass es Sebald hier, wie schon in seinen früheren Büchern, um die Zuverlässigkeit und die Bedeutung von Erinnerung geht und dass er die Möglichkeit des ‘Betrugs’ bei der Verwischung der Grenzen zwischen Fiktivem und Faktischem gerade nicht zu verschleiern sucht.<sup>9</sup>

Dieser Themenkomplex soll hier anhand einiger Stellen aus dem Prosabuch *Die Ausgewanderten*, das in mancherlei Hinsicht *Austerlitz* zu Grunde gelegen haben dürfte, nachgezeichnet werden. Zunächst aber sei Sebalds schmales Œuvre kurz umrissen.

## Der Autor W. G. Sebald (1944-2001)

W.G. Sebald – die Initialen stehen für die von ihm verabscheuten, “allzu deutschen” Vornamen Winfried Georg, für den täglichen Umgang bevorzugte er offenbar seinen dritten, Max – ist die Signatur des 1944 im Allgäu geborenen Verfassers mehrerer bemerkenswerter literaturwissenschaftlicher Abhandlungen<sup>10</sup>

entwickelt und sich eine umfassende Bibliothek dazu angelegt zu haben. Ein Fall von übertriebenem Einfühlungsvermögen also? Überlegungen dazu aus psychoanalytischer Sicht finden sich bei Salecl, Renate: *Why One Would Pretend to Be a Victim of the Holocaust*. In: *Other Voices. The (e)Journal of Cultural Criticism*, 2/1 (Februar 2000), <http://www.othervoices.org/2.1/salecl/wilkomirski.html>

- 8 Genauer: in seinem letztem Interview mit Maya Jaggi, das unter dem Titel *The Last Word* in der englischen Tageszeitung *The Guardian* vom 21. 12. 2001 veröffentlicht wurde, also eine Woche nach Sebalds tödlichem Unfall.
- 9 Ein solcher Betrug lag bereits Norbert Gstreins Roman *Die englischen Jahre* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998) zu Grunde, wo der Leser bis zuletzt über den wahren Hergang – den Lebenslauf des gefeierten österreichisch-jüdischen Schriftstellers Hirschfelder – im Ungewissen gelassen wird. Das Thema ‘liegt’ also sozusagen ‘in der Luft.’
- 10 Die meisten davon sind in zwei Sammelbände aufgenommen: *Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt/M.: Fischer 1994 (urspr. Salzburg: Residenz 1985) und *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt/M.:

und des Autors von fünf literarischen Werken<sup>11</sup>. Der erste von diesen Texten, das 1988 erschienene "Elementargedicht" *Nach der Natur*, blieb, wohl hauptsächlich wegen seiner unüblichen Form, noch weitgehend unbeachtet: Ein sehr langes, wie ein Triptychon in drei Abschnitte geteiltes episches Gedicht, das die Schicksale des Malers Matthias Grünewald und des Polarforschers Georg Wilhelm Steller neben die von Sebalds Mutter erlebten Schrecken der letzten Kriegstage in Nürnberg stellt. Mit seinem zweiten Werk, *Schwindel.Gefühle*, 1990 in Hans Magnus Enzensbergers renommierter Reihe *Die Andere Bibliothek* erschienen, stieg Sebald in die etwas zweifelhafte Kategorie des literarischen Geheimtipps auf. Herkömmliche Gattungszuweisungen versagten auch diesmal vor einer Form, die Sebald dann in den neunziger Jahren konsequent weiter entwickeln sollte: Eine eigentümliche Mischung von erzählerischer Prosa und Essay, Tatsachenbericht und Fiktion, Biographie und Autobiographie, mit Dutzenden von intertextuellen Elementen durchsetzt und mit Abbildungen illustriert: Genug also, um dem Alltagsverständnis von Literatur als "identifizierbar fiktiv" zuwiderzulaufen. Vollends bekannt, zumindest in literarisch interessierten Kreisen, wurde Sebald dann mit seinem folgenden Buch, *Die Ausgewanderten* (1992), allerdings in erster Linie im angelsächsischen Sprachraum, wobei die begeisterte Reaktion von so angesehenen Literaturkritikern wie Susan Sontag mitgespielt haben dürfte. Der Untertitel kündigt *Vier lange Erzählungen* an, doch wird schnell deutlich, dass über den thematischen Zusammenhang hinaus (es handelt sich um die Biographien von vier Ausgewanderten) sehr enge motivische Verbindungen zwischen den Texten bestehen, die das Ganze doch zu *einem* Buch machen. Und nicht zu vergessen: Die vier Erzählungen bergen eigentlich noch eine fünfte, die des Erzählers, den *nicht* mit Sebald zu identifizieren auch dem literaturwissenschaftlich vorgewarnten Leser schwer fallen dürfte. *Die Ringe des Saturn*, Sebalds drei Jahre später erschienenenes drittes Prosabuch, verwendet im Großen und Ganzen die gleichen Verfahren wie seine Vorgänger, gerät aber nachgerade zu einem geschichtsphilosophischen Traktat. Handelt es sich beim erzählerischen Rahmen um eine, wie es im Untertitel heißt, *englische Wallfahrt*, eine Fußreise durch die Grafschaft Suffolk im August 1992, so führen uns die Begegnungen und Überlegungen des Erzählers durch die ganze Welt und durch mehrere Jahrhunderte. Ausufernd auch die Zitate und Anspielungen: Auf die Totenbücher des englischen Renaissance-Ge-

Fischer 1995 (urspr. Salzburg: Residenz 1991). 1998 erschien noch der stärker persönlich gefärbte Essayband *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere* (München: Hanser) und 1999 die erweiterte Druckfassung von Sebalds umstrittenen Züricher Poetik-Vorlesungen (*Luftkrieg und Literatur*. München: Hanser).

11 Sebald, W. G.: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*. Nördlingen: Greno 1988. – *Schwindel.Gefühle*. Frankfurt/M.: Eichborn 1990 (= Die andere Bibliothek 63). – *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt/M.: Eichborn 1992 (= Die andere Bibliothek 93) und *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, sowie *Austerlitz* (s. Anm. 2 und 3).

lehrten und Gedächtniskünstlers Thomas Browne, auf Jorge Luis Borges' labyrinthische Weltentwürfe, auf Joseph Conrads Lebenslauf und dessen Kongo-Roman *Heart of Darkness*, auf Texte zu Sardinenfang und Seidenraupenzucht. Schließlich veröffentlichte Sebald 2001 den "Roman" *Austerlitz*<sup>12</sup>, ein Buch, das ihm endlich auch in Deutschland den längst fälligen Publikumserfolg beschert. Auch hier aber zeigen sich schon bei oberflächlicher Betrachtung deutliche Parallelen zum früheren Werk; man könnte sogar behaupten, *Austerlitz* sei eine Weiterführung oder Ausarbeitung der Geschichte von *Max Aurach* in den *Ausgewanderten*, ebenso wie diese selbst den Mittelteil einer Trilogie zu bilden scheinen, die dann tatsächlich als 'Vorarbeit' zum Roman gesehen werden könnte. Auch wenn man die Eigenständigkeit der unterschiedlichen Werke respektiert: Viele Motive und Erzählstränge kehren mit fast obsessiver Beharrlichkeit wieder. Und was in allen diesen Texten in auffälliger Weise ins Werk gesetzt wird, ist die Erinnerung als Repräsentationsfrage. Dieser zentrale Aspekt in Sebalds Werk soll im nun folgenden anhand einer Reihe von autoreferentiellen Abschnitten aus den *Ausgewanderten*, Sebalds in dieser Hinsicht offenstem Text, näher betrachtet werden.

### Sebalds *Memorbücher*<sup>13</sup>

Die vier langen Erzählungen enthalten jeweils eine zentrale Biographie, die sich dann aber mit mehreren anderen überkreuzt. Erzählt werden sie von einem homodiegetischen Erzähler<sup>14</sup>, der sich aber nicht als Protagonist, sondern vielmehr als bescheidener Zeuge und Chronist versteht. Bevor wir aber auf diese Ebene des Erzählens eingehen, soll eine kurze Rekonstruktion der erzählten Geschichten bereits einiges von dem erhellen, was Sebald hier interessiert.

12 Hier wie auch anderswo verzichtet Sebald bewusst auf eine Gattungsbezeichnung; wie Michael Rutschky in seiner Rezension von *Austerlitz* schreibt, handelt es sich um "ein Buch ohne Familiennamen – Roman wäre der unpassendste" (*Das geschenkte Vergessen. W. G. Sebalds 'Austerlitz' und die Epik der schwarzen Geschichtsphilosophie*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 21. 3. 2001).

13 Als 'Memorbücher' werden in der jüdischen Tradition Texte bezeichnet, mit denen der Opfer von Judenverfolgungen gedacht werden soll: Es sind also keine historiographischen Werke, sondern vielmehr Versuche, dem Vergessen konkreter Menschen und Ereignisse entgegenzuarbeiten; das trifft ziemlich genau die Absicht von Sebalds Erzähler in den *Ausgewanderten*. Vgl. hierzu Yerushalmi, Yosef: *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*. Seattle: University of Washington 21983 (The Samuel and Althea Stroum Lectures in Jewish Studies). Insbesondere S. 46.

14 Ich folge hier der Begrifflichkeit Gérard Genettes. 'Homodiegetisch' ist ein Erzähler, der auch als Figur in der erzählten Welt auftritt, wofür traditionellere Narratologien m. E. keinen so präzisen Ausdruck haben (vgl. Genette, Gérard: *Discours du récit*. In: *Figures III*. Paris: Seuil 1972, sowie ders.: *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil 1983).

Die erste und kürzeste der *Ausgewanderten*-Erzählungen, *Dr. Henry Selwyn*, handelt vom Hauswirt des Erzählers in Hingham bei Norwich. Unter dem Namen Hersch Seweryn geboren, hat dieser seine Heimat im litauischen Grodno 1899 mit seinen Eltern verlassen in der Absicht, in "Amerikum" ein besseres Leben zu finden. Die jüdischen Auswanderer stranden aber in London. In England weiß Seweryn, nunmehr unter dem Namen "Selwyn", sich bald eine glänzende Karriere aufzubauen. Er heiratet eine Schweizerin, entfremdet sich aber nach und nach von ihr und zieht sich allmählich fast ganz aus der menschlichen Gesellschaft zurück. Nur sein Freund, der Entomologe Edward Ellis, scheint ihn in seiner Einsamkeit noch aufzusuchen – und auch der Erzähler selbst wird natürlich zu seinem Zeugen –, doch der einzige Mensch, mit dem er sich je völlig vertraut fühlte, war der Schweizer Bergführer Johannes Naegeli, der aber während des Ersten Weltkriegs – während Selwyn in der britischen Armee diente – in eine Gletscherspalte gerutscht war und seitdem verschollen ist. Kurze Zeit, nachdem Selwyn dem Erzähler seine Geschichte anvertraut hat, begeht er Selbstmord.

Der zweite Ausgewanderte ist Paul Bereyter, der als sogenannter Dreiviertelarier nach 1938 seine Stelle und seine Verlobte, die österreichische Jüdin Helen Hollaender, verliert. Dieser Verlust treibt ihn zunächst ins Ausland, doch kehrt er nach Deutschland zurück, um schließlich auch in der Wehrmacht zu dienen, wo seine jüdische Abstammung nicht als Hindernis gilt. Nach dem Krieg tritt er dann wieder seinen Dienst als Lehrer in einem bayrischen Dorf an, wo ihn der Erzähler als sehr originellen und begabten Pädagogen kennenlernt. Noch nach seiner Pensionierung hält Bereyter sich eine Wohnung in Deutschland, auch wenn er sich öfter in Frankreich aufhält – in Deutschland aber begeht er letztendlich Selbstmord, indem er sich auf ebenjene Eisenbahngleise legt, für die er schon immer großes Interesse gezeigt hat.

Ambros Adelwarth, der dritte Protagonist, ist der Großonkel des Erzählers. In sehr frühem Alter schon verlässt dieser seine Heimat im Allgäu, um zunächst in einem Schweizer Hotel zu arbeiten, dann schließlich in die Vereinigten Staaten auszuwandern, wo er schon bald zum persönlichen Bediensteten (und Liebhaber) von Cosmo Solomon, dem zur Depression neigenden Sohn einer reichen Bankiersfamilie, wird. Mit ihm unternimmt Ambros eine längere Reise quer durch Europa und in den Mittleren Osten. Letztendlich aber wird Cosmo wegen seiner Depressionen in die Nervenheilanstalt in Ithaca (New York) aufgenommen, wohin ihn auch Ambros begleitet; nach Cosmos Tod unterzieht sich Ambros freiwillig einer äußerst schmerzhaften Elektroschocktherapie, bis er schließlich eines Tages tot auf seinem Bett aufgefunden wird.

Lassen sich die Geschichten (die "Sujets") 'hinter' den Erzählungen bis hierher noch mehr oder weniger paraphrasierend – und dabei selbstverständlich auch verfälschend – (re)konstruieren, so versagt ein solcher Rekonstruk-

tionsversuch beim letzten Textabschnitt der *Auswanderer, Max Aurach*<sup>15</sup>. Allerdings ist es auch bei den ersten drei keineswegs selbstverständlich, auf diese Weise vorzugehen, besteht doch die wesentliche Leistung dieses Buches wohl darin, auch die Rekonstruktionsarbeit selbst – also den Erzählakt, die performative Ebene – zu thematisieren. Henry Selwyns Geschichte erfährt der Erzähler erst, nachdem er bereits nicht mehr bei diesem wohnt, durch Zufall, könnte man sagen, als das Stichwort “Heimat” den Doktor zu seinem Bekenntnis veranlasst. Doch sie erfährt eine geisterhafte Wiederkehr in den letzten Zeilen dieses Textes, in denen der Erzähler auf einer Eisenbahnfahrt von Zürich nach Lausanne plötzlich an Selwyns Geschichte erinnert wird:

Wie ich mich erinnere oder wie ich mir vielleicht jetzt nur einbilde, kam mir damals zum erstenmal seit langem wieder Dr. Selwyn in den Sinn. Eine Dreiviertelstunde später, ich war gerade im Begriff, eine in Zürich gekaufte Lausanner Zeitung, die ich durchblättert hatte, beiseitezulegen, um die jedesmal von neuem staunenswerte Eröffnung der Genfer Seelandschaft nicht zu versäumen, fielen meine Augen auf einen Bericht, aus dem hervorging, daß die Überreste der Leiche des seit dem Sommer 1914 als vermißt geltenden Berner Bergführers Johannes Naegeli nach 72 Jahren vom Oberaargletscher wieder zutage gebracht worden waren. – So also kehren sie wieder, die Toten. (A 36)<sup>16</sup>

Ein unglaublicher Zufall: Gerade dies wird in Sebalds Texten zu einem immer wieder auftauchenden formalen Prinzip.<sup>17</sup> Doch auch die Rede von der Rückkehr der Toten weist auf einen leitmotivischen Zusammenhang hin, der sich, wie noch zu zeigen ist, durch mehrere Werke hindurch zieht.

In der Paul Bereyter-Geschichte wird der Selbstmord des ehemaligen Lehrers für den Erzähler zum Anlass, dessen Lebensgeschichte, die er bis dahin auch nicht kannte, zu rekonstruieren, aber diesmal nicht aus quasi “erster

15 Womit nicht gesagt sein soll, dass eine narratologische Analyse von Sebalds Werk sinnlos wäre; es wird nur offenbar, dass sich die narratologische Unterscheidung von “Geschichte” (Sujet / histoire) und “Erzählung” (Fabel / récit) auf Dauer nicht durchhalten lässt.

16 Die Zitate folgen der Taschenbuchausgabe (Sebald, W. G.: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt/M.: Fischer 2000) und sind mit A sigliert.

17 Zum Zufall als Konstruktionsprinzip hat auch Sebald selbst sich in einem Gespräch mit Joe Cuomo geäußert (veröffentlicht im *New Yorker* vom 3. 9. 2001): I think it’s this whole business of coincidence, which is very prominent in my writing. [...] it seemed to me an instance that illustrates that we somehow need to make sense of our nonsensical existence. [...] and so we build on it, and I think all our philosophical systems, all our systems of our creed, all constructions, even the technological worlds, are built in that way, in order to make some sort of sense, when there isn’t, as we all know. Erste Ansätze zu einer näheren Analyse dieses Motivs bzw. dieses Schreibverfahrens finden sich bei Atze, Marcel: *Koinzidenz und Intertextualität. Der Einsatz von Prätexten in W. G. Sebalds Erzählung ‘All’estero’*. In: Loquai, Franz (Hg.): *W. G. Sebald*. Eggingen: Isele 1997 [= *Porträt* 7]. Leider deckt Atze zwar die vielen intertextuellen Bezüge in der besagten Erzählung aus *Schwindel.Gefühle* auf, geht aber nicht wirklich auf die Konsequenzen dieser Verfahrensweise ein – auch hier liegt sicher noch ein interessantes Forschungsgebiet brach.

Hand“, sondern auf Grund von Zeugenaussagen (vor allem von Bereyters Freundin Lucie Landau) und zurückgelassenen Dokumenten (Bereyters Auszüge aus Werken von Dichtern, die sich das Leben nahmen) und Bildern. Schon am Textanfang findet sich hier eine Art Selbstrechtfertigung des Erzählers:

Darum habe ich – sehr verspätet – versucht, mich ihm anzunähern, habe versucht, mir auszumalen, wie er gelebt hat [...], sah ihn hingestreckt auf dem Geleis. Er hatte, in meiner Vorstellung, die Brille abgenommen und zur Seite in den Schotter gelegt. Die glänzenden Stahlbänder, die Querbalken der Schwellen, das Fichtenwäldchen an der Altstädter Steige und der ihm so vertraute Gebirgsbogen waren vor seinen kurzsichtigen Augen verschwommen und ausgelöscht in der Dämmerung. Zuletzt, als das schlagende Geräusch sich näherte, sah er nurmehr ein dunkel Grau, mitten darin aber, gestochen scharf, das schneeweiße Nachbild des Kratzers, der Trettach und des Himmelsschrofens. Solche Versuche der Vergegenwärtigung brachten mich jedoch, wie ich mir eingestehen mußte, dem Paul nicht näher, höchstens augenblicksweise, in gewissen Ausuferungen des Gefühls, wie sie mir unzulässig erscheinen und zu deren Vermeidung ich jetzt aufgeschrieben habe, was ich von Paul Bereyter weiß und im Verlauf meiner Erkundungen über ihn in Erfahrung bringen konnte. (A 44f.)

Die eingangs etwas pauschal aufgestellte Hypothese zur Bedeutung der richtigen, respektvollen Distanz bekommt hier einen konkreten Inhalt: Einem identifikatorischen Vorgehen, das sich in auffälligem Maße an visuellen Eindrücken orientiert (das Motiv des Sehens tritt gerade hier auffällig in den Vordergrund) und dem Erzähler wie eine “Ausuferung” erscheint, stellt er die Recherche gegenüber, das Suchen nach Spuren der verschollenen Person in der eigenen Erinnerung und in den Erinnerungen anderer Zeugen – man könnte auch sagen: das (re-)konstruierende *Lesen* in einer Biographie.

Eine Spurensuche ist auch die Erzählung um *Ambros Adelwarth*, den der Erzähler nach eigenem Bekunden nur ein einziges Mal bei einem Familienfest gesehen hat. Hier ist nun alles Rekonstruktion: Die Mitteilungen von Verwandten, die Ambros in die USA gefolgt waren, die Erinnerungen eines Psychiaters, der die Überreste der Nervenheilstätte in Ithaka verwaltet, und vor allem das Reisetagebuch, das Ambros auf der “Grand Tour” mit Cosmo Solomon führte und das dem Erzähler von einer Tante übergeben wird. Wiederum gibt hier eine einleitende Passage Aufschluss über das Verfahren des Erzählers:

Vor mir auf dem Schreibtisch liegt das Agendabüchlein des Ambros, das mir die Tante Fini bei meinem Winterbesuch in Cedar Glen West ausgehändigt hat. Es ist ein in weiches, weinrotes Leder gebundener, etwa zwölf auf acht Zentimeter großer Taschenkalender für das Jahr 1913, den der Ambros in Mailand gekauft haben muß, denn dort beginnt er am 20. August mit seinen Aufzeichnungen: Palace H. 3 p.m. Signora M. Abends Teatro S. Martino, Corso V. Em. *I tre Emisferi*. Die Entzifferung der winzigen, nicht selten zwischen mehreren Sprachen wechselnden Schrift hat nicht wenig Mühe bereitet und wäre wahrscheinlich nie von mir zuwege gebracht worden, hätten sich nicht die vor beinahe achtzig Jahren zu Papier gebrachten Zeilen sozusagen von selber aufgetan. (A 186, 188)

Auf den ersten Blick in Widerspruch zur Identifikationsverweigerung in der oben zitierten Stelle wird hier von einem wundersamen Einfühlungsvermögen gesprochen – die Einfühlung gilt hier nicht wirklich einer Person, sondern einer Schrift, Zeilen auf dem Papier: eine gelungene Lese- und Entschlüsselungsarbeit also vielmehr als eine Identifikation.

Der Begriff der *Identifikation* ist nun bereits mehrmals gefallen und erfordert eine etwas ausführlichere Bestimmung. Er hat während des letzten Jahrzehnts in der Erörterung der ethischen Dimension von Literatur und ihrem Studium einen hohen Stellenwert errungen. Eine prominente Rolle kam dabei der Philosophin Martha Nussbaum zu<sup>18</sup>. Ein Schlüsselbegriff in ihrer Reflexion über die Rolle der Literatur ist die *sympathetische Einfühlung*. Der Leser solle sich dem menschlichen Gehalt von Texten öffnen und so aus dem Gelesenen Lehren zu ziehen versuchen – eine offensichtlich aristotelisch grundierte Literaturauffassung. Einfühlung, Katharsis und die Gewissheit des guten Gewissens: Das scheint in etwa das Ziel einer solchen Lektüre zu sein. Sie richtet sich denn auch in erster Linie auf Inhalte und sieht dabei weitgehend von formalen, im strengen Sinne literarischen Aspekten ab. Sie betrachten – so Robert Eaglestone – ein literarisches Werk als eine durchsichtige Glasscheibe, durch die wir auf eine andere, aber von der unsrigen nicht grundsätzlich verschiedene Welt schauen.<sup>19</sup> Man könnte auch mit Paul De Man sagen, eine solche Lektüre falle einer ‘ästhetischen Ideologie’ anheim. Die dahinter steckende Logik ist jedenfalls eine der Identität, welche die grundsätzliche Möglichkeit einer ‘Einfühlung’ nie ernsthaft in Frage stellt. Man ist geneigt, dem die Textualität des Textes und eine Anerkennung des darin enthaltenen unaufhebbar Fremden entgegenzuhalten. Ob das nicht ein illusorisches Ziel ist, sei dahingestellt – jede Lektüre neigt doch wohl dazu, einen totalisierenden, das Fremde ausschließenden Sinn zu konstituieren – doch vielleicht kann man für dasjenige, das dem gehandhabten Erklärungsmuster entgeht, eine Art indirektes Zeugnis aufrecht erhalten – und man könnte vermuten, dass die unerhört komplexe,

18 Unterstützung hat Nussbaum – trotz einiger Gegensätze – bei Wayne C. Booth gefunden. Vgl. die Zusammenfassung ihrer Thesen, mit der sie sich gegen Attacken Richard Posners verteidigen, der die klassisch ästhetizistische Position vertritt, in: Nussbaum, Martha: *Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism*. In: *Philosophy and Literature* 22 (1998). S. 343-365; Booth, Wayne C.: *Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake*. Ebd., S. 366-393.

19 Robert Eaglestone: *Ethical Criticism. Reading after Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1997. Leser wie Nussbaum nennt Eaglestone in Anlehnung an Denis Donoghue ‘epi-reader’ und stellt ihnen das Lager der ‘graphi-reader’ gegenüber, zu denen er die so genannten Dekonstruktionisten rechnet. Seine eigene Position steht letzterer am nächsten, sucht sie aber um Levinas’sche Konzepte der Alterität zu ergänzen, das dem ‘dit’ (dem Gesagten als Abgeschlossenem bzw. Totalisiertem) das ‘dire’ (wenn man so will: den performativen, offen bleibenden Aspekt des Textes) gegenüberstellt.

Identifikation letztlich unterlaufende Annäherung der Sebaldschen Erzähler an ihren Gegenstand gerade dies bewerkstelligen will<sup>20</sup>.

### Kristallisationen, Staub: Sebald, Au(e)r(b)ach, Beyle

Dies lässt sich möglicherweise anhand der Erzählung nachweisen, die am deutlichsten poetologische Aussagen enthält: *Max Aurach*. Der Maler, dem der Erzähler bei seinem ersten Aufenthalt in Großbritannien – in einem zu dem Zeitpunkt fast als Geisterstadt erscheinendem Manchester – begegnet, ist von seinen Eltern kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs aus dem heimischen Bad Kissingen nach London geschickt worden, etwas, woran sich Aurach selbst aber erst Jahrzehnte später bei der Konfrontation mit Grünewalds Isenheimer Altar wirklich erinnert. Der Text greift aber noch weiter zurück, indem der Erzähler ausführlich aus dem Tagebuch von Aurachs Mutter zitiert, dessen Ausführungen zum Inbegriff für eine deutsch-jüdische Existenz werden – für etwas also, das den hier heraufbeschworenen “Ausgewanderten” auf immer verloren gegangen ist<sup>21</sup>. Diese kurze Darstellung der Erzählung muss angesichts ihrer unglaublichen Detailvielfalt eine Zumutung sein, doch sollen erneut die Abschnitte im Mittelpunkt stehen, die als poetologisch gewertet werden können. Der erste uns interessierende setzt den Leser eigentlich schon auf die Fährte des erzählerischen Verfahrens und lässt metaphorische Zusammenhänge zwischen Aurachs Maler-Beruf und der Tätigkeit des Erzählers bzw. des Autors vermuten – die Beschreibung von Aurachs Verfahren des Zeichnens macht dies fast handgreiflich:

20 Die Idee eines indirekten Zeugnisses, das der Unmöglichkeit des Auszusagenden (wenn man will: dem “dire”, vgl. Anm. 17) gerecht würde, liegt beispielsweise der in den neunziger, teilweise ebenfalls aus einem ethischen Impetus entstandenen ‘Trauma-Theorie’ zu Grunde, die als Trauma die Begegnung mit dem Anderen bezeichnet. Vgl. Caruth, Cathy (Hg.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins 1995. Die Rede vom Trauma aber droht aber vieles über einen Kamm zu scheren: So wären die Erfahrungen von Holocaust-Überlebenden, denen Caruths Forschungen in erster Linie gelten, qualitativ nicht von ganz alltäglichen ‘Traumata’ zu unterscheiden. Einen Versuch, den Begriff zu differenzieren, macht La Capra, Dominick: *Trauma, Absence, Loss*. In: *Critical Inquiry* 25 (1999). S. 696-727. Im Grunde aber formuliert die *Trauma Theory* nur neu, was in der Dekonstruktion mit dem ebenso nebulösen Begriff des ‘Ereignisses’ (événement) bezeichnet werden sollte und sich ebenso jeder konkreteren Definition entzieht.

21 Es gibt, wie bereits oben erwähnt, gute Gründe zu der Annahme, dass *Austerlitz* eine Art Erweiterung der Motive und Themen der *Aurach*-Geschichte ist: Neben dem Thema der Auswanderung selbst – Aurach aus Bad Kissingen, Austerlitz aus Prag – sind da die ausführliche, gelegentlich ins Karikaturale hinüberschwebende Darstellung der englischen Schulausbildung, die unplötzlich zurückkehrende Erinnerung und, vor allem, die Suche nach der Mutter, bei Austerlitz allerdings direkter als in der *Aurach*-Geschichte.

In der Tat dachte ich mir oft, wenn ich Aurach über Wochen hinweg an einer seiner Porträtstudien arbeiten sah, es ginge ihm vorab um die Vermehrung des Staubs. Sein heftiges, hingebungsvolles Zeichnen, bei dem er in kürzester Frist oft ein halbes Dutzend seiner aus Weidenholz gebrannten Stifte aufbrauchte, dieses Zeichnen und Hinundherfahren auf dem dicken, lederartigen Papier sowohl als auch das mit dem Zeichnen verbundene andauernde Verwischen des Gezeichneten mit einem von der Kohle völlig durchdrungenen Wollappen war in Wirklichkeit eine einzige, nur in den Stunden der Nacht zum Stillstand kommende Staubproduktion. Es wunderte mich immer wieder, wie Aurach gegen Ende eines Arbeitstages aus den wenigen der Vernichtung entgangenen Linien und Schatten ein Bildnis von großer Unmittelbarkeit zusammenbrachte, und noch weitaus mehr wunderte mich, daß er dieses Bildnis unfehlbar am darauffolgenden Morgen, sobald nur das Modell seinen Platz eingenommen und er einen ersten Blick auf es geworfen hatte, wieder auslöschte, um aus dem durch die fortgesetzten Zerstörungen bereits stark beeinträchtigten Hintergrund von neuem die für ihn, wie er sagte, letztlich unbegreiflichen Gesichtszüge und Augen seines von diesem Arbeitsprozeß oft nicht wenig in Mitleidenschaft gezogenen Gegenübers herauszugraben. Entschloß sich Aurach, nachdem er vielleicht vierzig Varianten verworfen beziehungsweise in das Papier zurückgerieben und durch weitere Entwürfe überdeckt hatte, das Bild, weniger in der Überzeugung, es fertiggestellt zu haben, als aus einem Gefühl der Ermattung, endlich aus der Hand zu geben, so hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe grauer, eingäscherter, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter. (238ff.)

Aurachs Arbeit scheint einer (für Künstler und Modell gleichermaßen) geradezu physischen Peinigung gleichzukommen: Aus einer Unzahl verworfener Entwürfe und Anläufe, bei denen jeweils ein bestimmter Aspekt verloren zu gehen scheint, entsteht ihm am Ende vielleicht doch *so etwas wie* eine wahrhaftige Darstellung. Deren Authentizität – mag sie auch immer wieder am Original, dem Modell, verifiziert worden sein – ist aber keineswegs gesichert, denn sie verdankt ihr Entstehen nicht dem Ende eines Prozesses, sondern bloßer Ermattung. Der Schöpfungsprozeß selbst dagegen, das Verwischen, Zurückreiben, Ausgraben, Vernichten, Überdecken, ist unendlich und erreicht den Punkt der erstrebten *Authentizität des Dargestellten* nie – wohl aber bezeugt die „Ahnenreihe grauer, eingäscherter, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter“<sup>22</sup> die *Authentizität des Prozesses selbst* – wenn man so will: eine performative Authentizität. Wie schon in der zitierten Stelle aus *Dr. Henry Selwyn* werden die Toten hier nicht als tot dargestellt, sondern als Geister heraufbeschworen: Eine Spektrologie wird entworfen, der hier mangels

22 Welche Konnotationen die Rede von eingäscherter Gesichtern in einem Text über jüdische Schicksale mit sich führt, braucht wohl kaum ausgeführt zu werden.

Raum nicht nachgegangen werden kann<sup>23</sup>. Zugleich ähnelt der hier beschriebene Prozess dem der Erinnerung, wie er auch anderswo in den *Ausgewanderten* thematisiert wird (so wird in der gleichen Erzählung bereits auf das Korsakow'sche Syndrom hingewiesen, bei dem Erinnerungslücken mit Erfundenem, aber dem sich Erinnerndem genauso real Erscheinendem ergänzt und mit ihnen "verwischt" werden). Andererseits ist unschwer der Zusammenhang mit einer späteren Stelle zu erkennen, wo der Erzähler dann tatsächlich die eigene Schreibe reflektiert:

Über die Wintermonate 1990/91 arbeitete ich in der wenigen mir zur freien Verfügung stehenden Zeit, also zumeist an den sogenannten Wochenenden und in der Nacht, an der im Vorhergehenden erzählten Geschichte Max Aurachs. Es war ein äußerst mühevolleres, oft stunden- und tagelang nicht vom Fleck kommendes und nicht selten sogar rückläufiges Unternehmen, bei dem ich fortwährend geplagt wurde von einem immer nachhaltiger sich bemerkbar machenden und mehr und mehr mich lähmenden Skrupulantismus. Dieser Skrupulantismus bezog sich sowohl auf den Gegenstand meiner Erzählung, dem ich, wie ich es auch anstellte, nicht gerecht zu werden glaubte, als auch auf die Fragwürdigkeit der Schriftstellerei überhaupt. Hunderte von Seiten hatte ich bedeckt mit meinem Bleistift- und Kugelschreibergekritzel. Weitaus das meiste davon war durchgestrichen, verworfen oder bis zur Unleserlichkeit mit Zusätzen überschmiert. Selbst das, was ich schließlich für die 'endgültige' Fassung retten konnte, erschien mir als ein mißbratenes Stückwerk. (A 344f.)

Auch hier also eine nicht zu beendende, asymptotische Bewegung auf eine Wirklichkeit – eine Person – zu, deren man doch nie ganz habhaft werden kann. Der Andere – um hier diesen zugegebenermaßen schon etwas überstrapazierten Begriff nochmals ins Spiel zu bringen –<sup>24</sup> entzieht sich jeder Sinnzuweisung durch den Künstler, hier durch den Erzähler, dort durch den Maler. Man

23 Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, das an dieser Stelle weiter zu verfolgen, doch die paradoxe Logik der Rückkehr von Toten/Totem sowie die merkwürdige Verquickung der Begriffe 'Gespenst' und 'Geist' und ihr Zusammenhang mit der Frage nach der Erbschaft sind von Jacques Derrida mehrmals erörtert worden, am direktesten in *Spectres de Marx*, das dann allerdings, nicht ganz überzeugend, andere politische Ziele verfolgt. Dieser Motivik (oder: diesem Thema – diese Unterscheidung wird in diesem Zusammenhang problematisch) dürfte bei einer ausführlicheren Lektüre von Sebalds Werk eine Hauptrolle zukommen (Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Frankfurt/M.: Fischer 1995).

24 Die Allzweckformel des 'Anderen' schwingt in den erwähnten theoretischen Ausrichtungen (vgl. Anm. 19 und 20) schon mit. Klärungsansätze über die genaue Bedeutung jenes sagenhaften, unvordenklichen oder ewig noch auf uns zukommenden 'Anderen', wie er/es bei Lacan, Lévinas oder auch Derrida heraufbeschworen wird, bleiben notwendig. Das Problem ist allerdings, dass jeder Ansatz in diese Richtung wieder in einen identifikatorischen Diskurs zurückzufallen droht. Vgl. Attridge, Derek: *Innovation, Literature, Ethics. Relating to the Other*. In: *PMLA* 114/1 (1999). S. 20-31. Attridges Text ist zwar in vielen Hinsichten Jacques Derridas *Psyche. Inventionen de l'Autre* (Paris: Galilée 1987) verpflichtet, hat aber den Vorzug, bündig und geradlinig formuliert zu sein.

könnte noch hinzufügen: durch den Schriftsteller Sebald, denn offenbar bedient sich dieser eines ganz ähnlichen Verfahrens. So wie bei Aurach mehrere Gesichter in dem einen, nur quasi-‘endgültigen’ Porträt herumgeistern, versucht Sebald über mehrere unterschiedliche Biographien gleichsam einer Wahrheit näher zu kommen, die all diesen gerecht werden könnte. Und auch innerhalb der vier Erzählungen tauchen unverhofft weitere Biographien auf. In Paul Breyters Lebenslauf etwa klingen Details aus Ludwig Wittgensteins Volksschullehrerkarriere ebenso wie Bruchstücke aus Jean Améry’s Biographie an. Aussagen Sebalds ist ferner zu entnehmen, dass die Max Aurach-Erzählung nicht nur auf dem Lebenslauf des deutsch-englischen Künstlers Frank Auerbach, sondern auch auf dem von Sebalds erstem Manchester Hauswirt basiert.<sup>25</sup> Und hinter allen vier Erzählungen stehen, wie noch auszuführen ist, die Figur und das Werk Vladimir Nabokovs. Durch die Erzählungen ziehen sich also mehrere Sub- oder Prätexte, die dem ohnehin schon dichten Textgeflecht noch weitere Schichten unterlegen. Die Frage ist natürlich zu stellen, inwieweit Sebalds bewusst eingesetztes Kompositionsprinzip den misslingenden Ansätzen seines Erzählers gleichzusetzen ist, inwieweit also das Scheitern zum Programm wird bzw. werden kann oder werden darf. Doch bevor wir dies zu beantworten versuchen, sind noch einige weitere Indizien hinzuzuziehen. Dabei müssen wir aber teilweise den Rahmen der *Ausgewanderten* verlassen. Eine Passage in *Max Aurach* nämlich, die auf den ersten Blick kaum etwas mit den sonstigen Vorgängen in der Erzählung zu tun hat, schlägt eine Brücke zu *Schwindel.Gefühle*. Nachdem der Erzähler den jüdischen Friedhof von Bad Kissingen, auf dem auch Aurachs Verwandte begraben sind, erkundet hat, beschließt er noch, die dortige Saline zu besuchen. Die Beschreibung der Anlage, in die nach Sebalds erprobter Technik auch mehrere Fotografien eingeschaltet sind, gipfelt in einer weitreichenderen Überlegung:

Voller Verwunderung sowohl über die Ausmaße der Anlage als auch über die Verwandlung, die das unablässig fortfließende Wasser durch die allmähliche Mineralisierung der Zweige an diesen vollführt, ging ich lange Zeit auf der Galerie hin und wider und atmete die beim geringsten Windhauch von Myriaden von winzigen Tropfen durchwehte Salzlufte. Zuletzt nahm ich auf einer Bank in einem der seitwärts an der Galerie angebrachten altanartigen Vorbauten Platz und überließ mich dort den ganzen Nachmittag hindurch dem Anblick und dem Geräusch des Wasserschauspiels sowie dem Nachdenken über die langwierigen

25 Sebald hat sich zur Frage der Identität seiner Figuren mehrmals geäußert, u.a. in Bezug auf die Umbenennung Aurachs in der englischen Übersetzung der *Ausgewanderten*, wo er Max Ferber heißt. Die in den oben zitierten Text eingeschaltete Abbildung allerdings ist offenkundig ein Werk Auerbachs. Die ergiebigste Quelle hierzu ist wohl das Interview von Angier, Carole: *Wer ist W. G. Sebald? Ein Besuch beim Autor der ‘Ausgewanderten’*. In: Loquai, Franz (Hg.): *W. G. Sebald*. S. 43-50. Die Umbenennung ist insoweit merkwürdig, als der Text auch sonst kaum Versuche enthält, die Identität des Künstlers zu verschleiern – auch hier geht es wohl wieder um bewusst aufgebaute Spannung zwischen Faktischem und Fiktivem.

und, wie ich glaube, unergründlichen Vorgänge, die beim Höhergradieren der Salzlösung die seltsamsten Versteinerungs- und Kristallisationsformen hervorbringen, Nachahmungen gewissermaßen und Aufhebungen der Natur. (A 342f.)

Wie das Zeichnen Aurachs seine Modelle in Staub verwandelt, unterzieht das Wasser hier den Schwarzdornreisig einem Kristallisationsprozess, der als künstlerische Leistung interpretiert wird – wobei mit der Doppeldeutigkeit des Worts “Aufhebung” gespielt wird: Kann es sich doch sowohl um eine Erhöhung, eine Sublimation gleichsam, handeln, als um eine Assimilation des in diesem Prozess begriffenen Gegenstandes<sup>26</sup>. Auch diese Stelle hat wieder einen doppelten Boden: Sie spielt auf ein zentrales Motiv von Stendhals *De l'amour* an, das seinerseits schon in *Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe* aufgetaucht war, der ersten Erzählung in *Schwindel.Gefühle*. Bei Stendhal wird das Bild des Kristallisation in den Minen von Salzburg als Metapher für die wahre Liebe benutzt:

Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes: les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'un mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.

Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.<sup>27</sup>

Liebe – sollte das ein besseres Wort für die respektvolle Distanz sein, die wir hier bei Sebald nachzuzeichnen versuchen? Jedenfalls erhellt sich aus der Gegenüberstellung der Verfahren bei Aurach/dem Erzähler einerseits, bei Stendhal andererseits eine ebenso kompromisslose als auch komplexe Annäherung an den ‘Gegen-Stand’ der Erzählung. Wie auch immer man diesen zu erfassen versucht, die Rede ist offenbar doch von einer Verwandlung, die ebenso gut

26 Der hier verwendete Begriff ‘Sublimation’ ist nicht unmittelbar in der – hier übrigens nicht gerade sehr eindeutigen – Tradition Freuds zu verstehen. Es ließe sich allerdings eine Parallele zu einem Begriffspaar herstellen, das Freud zur Beschreibung der Trauerarbeit benutzt: Gegenüber der Inkorporation – der “gelungenen” Bewältigung der Trauer und Einverleibung des Objekts – stellt er die Introjektion, wobei das betrauerte Objekt gleichsam als Fremdkörper im Psychismus anwesend bleibt. Vgl. Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie*. In ders.: *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Bd. III. Frankfurt/M: Fischer 1975. S. 175ff. Aber auch bei Freud kompliziert sich die Sache, wobei etwa der hier bereits in anderen Zusammenhängen benutzte und doppeldeutige Terminus “Identifizierung” als Oberbegriff eingesetzt wird.

27 Stendhal: *De l'amour*. Hg. von Michel Crouzet. Paris: Garnier Flammarion 1965 (urspr. 1822/53). S. 34f. ‘Beylismen’ entdeckt der aufmerksame Leser auch anderswo in den *Ausgewanderten*: So erscheint in *Ambros Adelwarth* eine Gräfin Dembowski, die sich als Österreicherin ausbebe, “in Wien” aber “nicht bekannt” sei: *De l'amour* ist bekanntlich ein Versuch Beyle/Stendhals, seine unerwiderte Liebe zur Mailänderin Méthilde Dembowski zu bewältigen.

eine Sublimation wie eine Assimilation sein könnte. Dieser Aspekt aber zeigt sich viel deutlicher noch in einer weiteren intertextuellen Vernetzung.

### Verwandlungen: Kafka, Nabokov, Sebald<sup>28</sup>

Wie bereits erwähnt, geistert die Figur Vladimir Nabokovs wie ein Leitmotiv durch die *Ausgewanderten*. Sein Foto taucht in der Geschichte Henry Selwyns auf, Lucy Landau liest ihn in *Paul Breyter*, Ambros Adelwarth sieht ihn in der Nervenheilanstalt von Ithaca mit einem Schmetterlingsnetz durch den Park laufen, und nicht nur Max Aurach, sondern viele Jahre vor ihm auch seine Mutter begegnet ihm bei Wanderungen. Das Buch, das hier offensichtlich den Subtext abgibt, ist Nabokovs Autobiographie *Speak, Memory*: Gerade dieses Buch ist es, in dem Lucy Landau liest, als sie Breyters Bekanntschaft macht, und aus diesem Buch stammt auch jene Szene, die Aurachs Mutter fast wörtlich in ihrem Tagebuch beschreibt:

Near a sign NACH BODENLAUBE, at Bad Kissingen, just as I was about to join for a long walk my father and majestic old Muromtsev (who, four years before, in 1906, had been President of the first Russian Parliament), the latter turned his marble head toward me, a vulnerable boy of eleven, and said with his famous solemnity: 'Come with us by all means, but do not chase butterflies, child. It spoils the rhythm of the walk.'<sup>29</sup>

Die Leidenschaft für Schmetterlinge hat Nabokov sein Leben lang begleitet, und schon bei ihm selbst erhält sie auch metaphorischen Wert – man kann darin eine Ästhetisierung seines eigenen Lebenslaufs sehen. Im Zusammenhang mit den hier verfolgten erzählerischen Verfahren erscheint vor allem eine Stelle aufschlussreich, die, obwohl von Sebald weder explizit noch durch Anspielungen zitiert, doch Ähnliches aufscheinen lässt wie das oben angeführte Stendhal-Zitat. Es geht um Nabokovs Behandlung der von ihm gefangenen Schmetterlinge und Nachtfalter:

I found a spectacular moth, marooned in the corner of a vestibule window, and my mother dispatched it with ether. In later years, I used many killing agents, but the least contact with the initial stuff would always cause the porch of the past to light up and attract that blundering beauty.<sup>30</sup>

28 Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich in wesentlichen Punkten auf Sill, Oliver: 'Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden'. *Textbeziehungen zwischen Werken von W. G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov*. In: *Poetica* 29 (1997), H. 3-4. S. 596-623.

29 Vladimir Nabokov: *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*. Harmondsworth: Penguin 1969 (urspr. 1967). S. 103.

30 Ebd., S. 95.

Die Stelle ist vielsagend in ihrer Verflechtung von lebens- und todbringenden Aspekten. Gerade die Substanz, die dem lebenden Wesen das Leben nimmt, ist also dazu geeignet, dieses nachträglich wieder zu (höherem?) Leben zu erwecken. Ein metaliterarisches Analogon zur künstlerischen Tätigkeit der Assimilation und Sublimation? Unschwer ist jedenfalls ein Zusammenhang zum Kern von Nabokovs Buch zu herzustellen: Im 4. Kapitel der Autobiographie, das Nabokov als erstes geschrieben hat und das wohl als Ausgangspunkt der Memoiren bezeichnet werden darf, erzählt er von seinem verzweifelten Versuch, geliebte, reale Personen und Gegenstände am Leben zu erhalten, nachdem er sie einem Text einverleibt hat. Von dem Augenblick an erscheinen sie ihm als fremd, und die ganze Unternehmung von *Speak, Memory* könnte als ein Versuch gesehen werden, dieser Tendenz entgegenzuwirken. Was nun aber für die Lektüre von Sebalds Texten relevant erscheint, ist die doppeldeutige Metapher des Schmetterlings, der als totes Objekt oder als Chiffre für das zu Rettende gesehen werden kann. Das Bild gewinnt aber erst an Gewicht, wenn man sich seiner Verbundenheit mit einem weiteren Motiv bewusst ist – der letzten Fährte, der wir hier nachspüren wollen: Der Schmetterling nämlich taucht auch in jener Erzählung auf, die für *Schwindel.Gefühle* dieselbe Rolle spielt wie Nabokovs Text für die *Ausgewanderten*: Franz Kafkas *Der Jäger Gracbus*. Der unheimliche Jäger, der als lebender Toter über die Gewässer der Erde schweift, erzählt dem Bürgermeister von Riva von ihrem Schicksal. Und dort taucht unvermittelt das Bild auf, das sozusagen die verborgene Scharnierstelle zwischen Sebalds Büchern enthält:

‘Und Sie haben keinen Teil am Jenseits?’ fragte der Bürgermeister mit gerunzelter Stirne.

‘Ich bin’, antwortete der Jäger, ‘immer auf der großen Treppe, die hinaufführt. Auf dieser unendlich weiten Freitreppe treibe ich mich herum, bald oben, bald unten, bald rechts, bald links, immer in Bewegung. Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden.’<sup>31</sup>

Die Stelle erscheint noch in Max Brods Ausgabe von Kafkas Werken; in der Kritischen Ausgabe jedoch wird sie nur als Variante im Apparatband erwähnt, da sie von Kafka zunächst nur am Rand hinzugefügt und später ganz gestrichen worden war. Möglicherweise hat Kafka den Erlösungsgedanken, der der Metapher des aus einer Verwandlung hervorgegangenen Schmetterlings innewohnt, am Ende als verlogen empfunden; jedenfalls dürfte diese Bildlichkeit Sebald nicht nur als Brücke zwischen Kafka und Nabokov und damit zwischen seinem ersten und zweiten Prosaband gedient haben, sondern auch als eine weitere Facette in seiner Poetologie einer Darstellung des Anderen.

31 Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*. Hg. von Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer, 1983. S. 77. Die verschiedenen Ansätze zu diesem unvollendeten Text finden sich im so genannten ‘Oktavheft B’ und entstanden zwischen Januar und Mai des Jahres 1917.

## Betrug, Lesen

Den Anfang dieses Beitrags machte ein Exkurs zu den ‘betrügerischen’ Praktiken Wilkomirskis und der ‘gefährlichen’ Nähe von Sebalds *Austerlitz* dazu. Meine etwas lapidare Behauptung, Sebald habe gerade die Möglichkeit des Betrugs schon selbst thematisiert, soll hier nun noch kurz erörtert werden. In den *Ausgewanderten* findet sich nämlich eine Stelle, die – wird sie autoreferentiell gelesen – mit etwas Böswilligkeit durchaus als verräterisch gedeutet werden könnte. Es handelt sich um einen Passus in den Erinnerungen Max Aurachs, in dessen Gegenwart sein von den Nazis aus dem Schuldienst entlassener Onkel Leo eine Fotografie der Bücherverbrennung auf dem Würzburger Residenzplatz als Fälschung entlarvt:

Der Onkel bezeichnete diese Fotografie als eine Fälschung. Die Bücherverbrennung, so sagte er, habe in den Abendstunden des 10. Mai – das wiederholte er mehrmals –, in den Abendstunden des 10. Mai habe die Bücherverbrennung stattgefunden, und weil man aufgrund der zu diesem Zeitpunkt bereits herrschenden Dunkelheit keine brauchbaren Fotografien machen können, sei man, so behauptete der Onkel, kurzerhand hergegangen und habe in das Bild irgendeiner anderen Ansammlung vor der Residenz eine mächtige Rauchfahne und einen tiefschwarzen Nachthimmel hineinkopiert. Das in der Zeitung veröffentlichte fotografische Dokument sei somit eine Fälschung.

Der Onkel sieht darin dann den Beweis, dass die ganze Naziherrschaft von Anfang an eine Fälschung sei. Der Erzähler fügt an, er habe das betreffende Foto auftreiben können und es sei zweifelsohne eine Fälschung – das kann der Leser dann auch nachvollziehen, da Sebald das Foto in seinen Text aufgenommen hat. Doch legt er damit nicht gerade seine eigene Technik bloß? Verfälscht nicht auch er die Geschichte, indem er Fotos bzw. Fragmente aus authentischen Biographien anderer Leute in die seiner Protagonisten einmontiert? Diese Frage kann man natürlich zunächst mit Hinweis auf die Gattungseigenschaften der ‘Textsorte Literatur’ für nicht zulässig erklären. Doch wird das unweigerlich die Gegenfrage auslösen, ob denn nicht Sebald gerade diesen Unterschied aufzukündigen bemüht ist? So einfach sollte man es sich aber nicht machen; im Gegenteil – Sebalds Texte wollen den Leser dazu veranlassen, genau zu lesen, und das heißt auch: Neben dem Wahrheitsgehalt, den historisch-biographischen Angaben in den Erzählungen, auch die *Wahrhaftigkeit* seiner Texte zu prüfen. Diese Aufgabe kann dem Leser niemand abnehmen, und insoweit setzt sich jede Lektüre einem gewissen Risiko, auch dem des Missbrauchs, aus<sup>32</sup>. Gerade bei einem so heiklen Thema wie der Shoah, das dazu schon so oft zum ‘Stoff’

32 Siehe auch hierzu Attridge: *Innovation, Literature, Ethics* (vgl. Fußnote 24).

gemacht worden ist, ist es notwendig, Fragen der angemessenen Repräsentation zu stellen und dabei Risiken nicht zu scheuen. Dabei sollte zumindest die Tatsache, dass Sebald nie direkt über die Shoah spricht, zu denken geben<sup>33</sup>. Und auch dann lassen sich Missgriffe wohl nicht vermeiden: Man verfehlt immer wieder das Darzustellende, das aber, wie die Gesichter von Aurachs Modellen, im zerschundenen Papier doch immer irgendwie noch herumgeistert, wo es zu lesen bleibt. Dies zu wissen, bewahrt einen vielleicht davor, das Andere ein für allemal fixiert zu wännen – und das ist doch schon etwas.

33 In einem Rundfunk-Interview mit Jean-Pierre Rondas (Radio Klara, 9. 9. 2001) begründet Sebald die Wahl von Schauplätzen wie Breendonk in *Austerlitz* mit der Feststellung, dass das, was in diesem Durchgangslager vor sich gegangen sei, bei allem Schrecken doch gerade noch fassbar sei – im Gegensatz zum ausdruckslosen Schrecken der wirklichen Vernichtungslager, die trotzdem oder vielleicht gerade deshalb einer äußerst bedenklichen Ausschlichtung durch die Medien anheim gefallen seien.