

Fabian Saner (Zürich)

Für Myriam

Dislokation, Relokation – Restitution? Die Aporie ästhetischer 'Heilung', die Taktik des Schriftstellers und die gemischten Gefühle in der Debatte um W.G. Sebald

Wer nur nimmt/
ist ein Dieb

The Schwarzenbach/Dietmar Dath,
Arme Handwerkerin

Abstract

The poetics in the two stories Paul Bereyter and Max Ferber are fed by two sources: on the one hand by Jean Améry's reflections on the conditions of existence and the irreversible loss of homeland of the persecuted German-Jewish victim, on the other hand by a conception of trauma, in which rising images break through the unconscious for moments. W.G. Sebald's intertextual aesthetics works on the discontinuity of the victim's memory stream in the textual composition, thus making a Freudian language-bound structure of trauma transparent. My article focuses on the strategies (intertextuality and intermediality) of this Sebaldian aesthetics. The debate about the biography on Sebald by Carole Angier (*Speak, Silence*, 2021) points on difficulties in upholding the voices of victims and on the same hand reopening a space for *literature* in a strong sense.

I.

Polemik und Rhetorik, Zwangshandlungen und Archive, Schönheit und Wunder: Die im letzten Jahr wieder angespinnene Sebald-Debatte trägt Ungleichzeitigkeiten aus, die sich nicht nur kulturpolitisch analysieren und bewerten lassen, sondern als Ausdruck von gesättigten Texten und Sprechakten. Diese werden im Folgenden entlang der beiden Erzählungen *Paul Bereyter* und *Max Ferber* (Abschnitte II.–VI.) *en détail* besprochen. Vorab und im Schlusskapitel versuche ich, die Resultate dieser Analyse als Bewertungsrahmen für die öffentlich geführten Feuilletondebatten rund um die Person W.G. Sebald und den Status seines literarischen Werks neu zu skizzieren (Abschnitte I. und VII.).

W.G. Sebald (1944–2001) weist einen nüchtern wissenschaftlichen Diskurs über den Holocaust zurück, da dieser für ihn unter dem Verdacht steht, durch seinen "Hang zum Doktrinären" die "Rubrizierung und Administration des Leidens" voranzutreiben (Sebald 2006⁵: 9). Durch die Ausblendung der Opferdimension wird das Leid der Verfolgten reproduziert bzw. deren Schmerz vergrößert. Gleichzeitig soll sich eine Literatur, die sich Opfern verpflichtet fühlt, nicht einer unreflektierten Ästhetik bemächtigen – genau das ist der Vorwurf, den Sebald einem Großteil der deutschen Nachkriegsliteratur macht; diese habe durch "pauschale dramatische und lyrische Gesten ein genaueres Verständnis der

entsetzlichen Vorgänge" geradezu unterbunden und sei dadurch ethisch und ästhetisch unzulänglich geblieben (Sebald 2006: 150). Sebalds literarisches Verkettungsprinzip überlagert die (angenommene) traumatische Erfahrung des Selbstverlusts von Opfern durch eine (in ihren Wirkungen tendenziell paranoische [Banki 2016]) Verschichtung von Erzählstimmen, Standorten und multiplen materiellen Quellen. Das a-lineare, diskontinuierliche Erinnern wird ästhetisch als semidokumentarische Prosa umgesetzt, wie Sebald sein Verfahren selbst nannte. Diese Konstruktion markiert ästhetische Distanz, die zugleich die Erfahrung des Opfers als singuläre zu schützen versucht wie für ein literarisches Kommunikationsmodell plädiert, das nicht von einer prinzipiellen Unsagbarkeit wie Unvermittelbarkeit des traumatisch Erlebten ausgeht. – Darin bleibt ein Stachel: In Sebalds "verstörender" Literatur (Lerner 2021) sind moralisch problematische Aneignungen vorgenommen worden, die auf Übergriffen des Autors auf die Biografien von Opfern der nationalsozialistischen Verfolgung deutscher Jüdinnen und Juden beruhen.¹ Carole Angiers umfangreiche Biographie *Speak, Silence* (2021), im angelsächsischen Feuilleton breit diskutiert, hat für die Figur des Dr. Henry Selwyn eine weitere problematische Aneignung Sebalds rekonstruiert (Angier 2021).

"[G]eistig nach- und vorvollziehen können das katastrophale Ereignis nur wir, die Geopferten" (Améry 2002: 147). Die einzige moralisch zulässige Haltung, die Literatur gegenüber der Geschichte einnehmen könne, sei eine der "unablässigen Denunziation des Unrechts" (Sebald 2006: 160). Dieser Sebaldsche Rekurs auf Jean Amérys sittliche Widerstandskraft, "die Revolte gegen das Wirkliche, das nur vernünftig ist, solange es moralisch ist" (Améry 2002: 166), erhellt das insistierende Anklagen, mit der sowohl die Figuren wie die entlang W.G. Sebalds biographischen Fixpunkten modellierte Erzählstimme in *Die Ausgewanderten*² das (fehlende) deutsche Geschichtsbewusstsein in heftigen Formeln anprangern (vgl. ebd.: 74, 337f.). Sebalds Poetik speist sich aber auch in einem anderen – für diese Arbeit entscheidenden – Punkt aus den Überlegungen Amérys sowohl zu den generellen Existenzbedingungen von Verfolgungsopfern wie zu jenen der deutschen Jüdinnen und Juden, die die nationalsozialistische Verfolgung überlebt haben. Améry konstatiert einerseits eine prinzipielle Unvermittelbarkeit, die das Opfer von der Welt abschließt, und andererseits die Nicht-Kommunizierbarkeit dieser Welt – ästhetische Konsequenz einer nicht mehr weiter steigerbaren Wirklichkeit der Todesnähe, die sprachlich nicht darstellbar und damit ästhetisch nicht mehr transformierbar ist.³ Angesichts der Erfahrung der Folter, so Améry, wird die "sogenannte Wirklichkeit des Alltags [...] selbst im unmittelbaren Erlebnis [nur noch zur] chiffrierte[n] Abstraktion" (ebd.: 63).

Die Erzählstimme nicht in den Erfahrungs- und Bewusstseinsraum der Opfer eindringen zu lassen, markiert zugleich eine verpflichtende ethische Demarkationslinie, bleibt dabei aber auch immer ein notorisches ästhetisches

¹ Susi Bechhöfer und Frank Auerbach, um zwei zu nennen.

² Sebald 2008¹². Fortan unter der Sigle AW mit Seitenzahl direkt im Text.

³ "Es wäre ohne alle Vernunft, hier die mir zugefügten Schmerzen [der Folter] beschreiben zu wollen. [...] Ein Vergleichsbild würde nur für das andere stehen, und am Ende wären wir reihum genasführt im hoffnungslosen Karussell der Gleichnisrede. Der Schmerz war, der er war. Darüber hinaus ist nichts zu sagen. Gefühlsqualitäten sind so unvergleichbar wie unbeschreibbar. Sie markieren die Grenze sprachlichen Mitteilungsvermögens. Wer seinen Körperschmerz mit-teilen wollte, wäre darauf gestellt, ihn zuzufügen und damit selbst zum Folterknecht zu werden" (Améry 2002: 73f.).

Problem. Die Grenze zwischen ästhetischer Verschichtung des Materials – Sebalds Bücher seien "more patterned than plotted", so Ben Lerner (2021) – und ästhetischer Bewahrheitung kann im Medium literarischer *Prosa* nicht undurchlässig sein. Die erlebte und erinnerte Perspektive der als deutsch konnotierten Erzählstimme wiederum mit dem zu konfrontieren, was in Interviews, schriftlichen Aufzeichnungen, Zeitungs- und Tagebuchauschnitten, auf Bildern, im direkten Gespräch mit Verwandten, Freunden, ehemaligen Geliebten oder im direkten Gespräch mit den Opfern selbst über diese in Erfahrung gebracht wird, verweist auf ein ästhetisches Indizienparadigma. Die von Luisa Banki (2016) herausgearbeiteten 'paranoischen' Effekte zielen auf eine Bühne, auf der Sebald als juridisch zurechenbarer Autor mit dem ästhetischen Wahrheitswert agiert – und auf der sich entsprechend die paradoxen Effekte seines weltliterarischen Ruhms in England und den USA ebenso bemerkbar machen und zum 'Denkmalsturz' einladen können. Soweit muss man aber gar nicht gehen: Es ist die Prosapersona, die sich Sebald zugelegt hat, die selbst den Wirkungen der *effets du réel* unterliegt: Die vermeintliche Schutzfunktion eines vielschichtigen Wahrnehmungsparadigmas – 'Prosa' zu schreiben, und eben nicht 'Fiktion' – verkehrt sich in ihr Gegenteil. Sie bildet ein Paradigma im Sinn Agambens, das den systematischen Zusammenhang von Autorfunktion, traumatischer Wiederkehr der Geschichte und kapitalistisch verwertbarer Erfahrung diskutierbar macht. Sebalds 'Prosa'-Methode ist nicht "axiomatisch" (Agamben 2009: 7), um sich von einer Appropriation freizusprechen, sondern als reflexive literarische Tätigkeit praxeologisch in jenen Räumen zu verorten, zu denen sich der Schriftsteller in spe als Literaturwissenschaftler in jahrzehntelanger Arbeit Zutritt verschafft hat.⁴ Die Kehrseite dieser biografischen Realia jahrzehntelanger Auseinandersetzung mit Literatur liegt in der Funktionalisierung, mittels derer der *Schriftsteller* Sebald angesichts seines kometenartigen Ruhms Ende der 1990er Jahre (s)eine "Zeith Heimat" (Sebald 2011: 176f.) – die die Literatur ist – zunehmend selbst als "Zwangshandlung" zu reinterpreten beginnt. Indem er sein osmoseartig offenes Schreiben auf dem Forum der Öffentlichkeit als Zwangshandlung darbietet, die sich in der Frühgeschichte der eigenen Kindheit beweismittelartig sichern lässt, reagiert Sebald zum einen wie ein Angeklagter auf die zunehmende Ikonisierung seiner *persona* zur moralischen Instanz (vor allem in England und den USA).⁵ Sein Sprechen in öffentlicher Funktion überführt so, ohne dies aktiv zu reflektieren, den (immanent reflexiven) ästhetisch-literarischen in einen historisch-juridischen Raum – das Kampffeld der öffentlichen Debatte, in der die Artifizialität des Schreibens gegenüber der juristisch-ethischen Verantwortbarkeit in den Hintergrund rückt, die aber gleichzeitig auf einen *good german* angewiesen ist. Dieser *good german* zu sein, wird Sebald in der Art einer Erlösungsfigur zu dem Zeitpunkt zugeschrieben,⁶ als die letzten für sich selbst sprechenden Opfer des Holocaust allmählich sterben.

⁴ Der profilierteste Sebald-Experte, Uwe Schütte, plädiert in einem noch unveröffentlichten Artikel mit dem Titel *Europäische Peripherien* von einer anderen Seite für diesen praxeologischen *turn* in der Sebald-Forschung und legt den Finger auf die bislang kaum berücksichtigten kulturanthropologischen Aspekte des Werks (vgl. Schütte 2021): Herzlichen Dank an Uwe Schütte für das Manuskript.

⁵ Auf die Funktion des Schriftstellerinterviews in Zusammenhang mit der Autorfiktion hat Torsten Hoffmann überzeugend hingewiesen (vgl. Sebald 2011: 272f.).

⁶ Diese Stilisierung folgt aus der unterschiedlichen Wahrnehmung Sebalds in den Feuilletons des deutschsprachigen und des englischsprachigen Raums, und dies hat auch mit der Übersetzungsfolge seiner Werke zu tun. Das extrem konstruierte Langgedicht *Nach der Natur* war 1988 seine erste literarische Veröffentlichung, gefolgt von *Schwindel. Gefühle* im Jahr 1990. Im englischsprachigen

Die Geltung und Wertigkeit einer solchen Konstellation lässt sich *in nuce* wohl nur mit dem Gang in Sebalds Archiv und die Autorenbibliothek im Deutschen Literaturarchiv in Marbach nachvollziehen. Dort lassen sich jene Inszenierung und Realia, die diesem Bild Vorschub geleistet haben können, erst gegeneinander profilieren. Historizität und Ästhetizität bilden die Konstellation für eine Textanalyse jenseits von Hagiographie und identitätspolitischer Kanonkritik, aber *innerhalb* der Spannung von angelsächsischer und deutscher Forschungsdiskussion und Öffentlichkeit. Diese bildet neben dem materiellen Archiv, das – nicht erstaunlich – von Sebald wohlgeordnet nach seinem Tod nach Marbach gelangt ist, das *andere* Archiv; das politisch umkämpfte der Frage, welche Opferrede zu welchem Zeitpunkt zum ästhetischen Objekt gemacht wird. Die Arbeit im materiellen Archiv macht die Verklärungen rekonstruierbar, die der Präention – *"it's just research really and work, endless hours of work"* – unterliegen, mit der Sebald seine Schriftstellerei vermittelt des Echos der Figurenrede in *Die Ringe des Saturn* signierte.⁷ So bleibt das Desiderat, die im Nachfolgenden immanent analysierte Textarbeit Sebalds auch *werkpolitisch* fruchtbar zu machen, um der Funktion auf die Spur zu kommen, in der englische und US-Feuilletons den deutschen Emigranten Sebald als *good german*⁸ zu charakterisieren begannen. Hatte eine tendenziell hagiografisch-bewundernde Forschung Sebald zugesprochen, die Grenze zur übergriffigen Instrumentalisierung von Opfererfahrungen "mit konsequenter Aufmerksamkeit" einzuhalten (Korff 1998: 170), haben gerade die Aufweise zu Sebalds Werkpolitik mittels des Archivs in Marbach wichtige Klärungen gebracht.⁹ Sie ermöglichen es, produktionsästhetische Aneignungen als Mittel eines Schriftstellers, der intermedial und intertextuell im Echoraum einer weitläufigen Kulturgeschichte operiert, von Aneignungen zu unterscheiden, die keine materielle Signatur im Werkarchiv aufweisen und daher in anderem Sinn beurteilt werden müssen: Das vielleicht prägnanteste Beispiel für letzteres ist der unautorisierte Abdruck eines Gemäldes des englischen Kunstmalers Frank Auerbach in *Die Ausgewanderten*.¹⁰ Unter diesen Auspizien möchte ich dafür plädieren, Sebalds paranoisches Erzählverfahren auch weiterhin kritisch nachzuvollziehen, Texte verstören zu lassen und moralische Kategorien anzuwenden – jede an ihren Plätzen und zu ihren Zeiten. Dies setzt jedoch auch weiterhin eine Textanalyse *voraus*, die im Folgenden an den beiden Erzählungen *Paul Berwyter* und *Max Ferber* aus dem Erzählband *Die Ausgewanderten* ansetzt. Dadurch lassen sich die Momente traumatischer Dislokation, literarischer Relokation und Topographisierung *und* der Ansprüche eines gesellschaftspolitisch tingierten Diskurses über Kunst und Literatur zugleich besser vermitteln wie ihren gleichermaßen berechtigten Anspruch auf *Restitution* (von Erfahrungen durch die Geschichte auf Seiten der Opfer wie von Ansprüchen ästhetischen Lernens auf Seiten der literarischen und künstlerischen Rezeption)

Raum wurde Sebald hingegen 1996 schlagartig mit *The Emigrants (Die Ausgewanderten)*, 1992) bekannt, seine ersten beiden Werke wurden erst Jahre später übersetzt.

⁷ Dieses Zitat mit dem Einspruch als Auftakt – *No* – steht als Motto über der derzeit besten Anthologie der Sebald-Forschungsliteratur, die Uwe Schütte 2017 herausgab (vgl. Schütte 2017).

⁸ So hat der britische Schriftsteller Will Self seine Sebald-*Lecture* 2010 überschrieben; die Bezeichnung geht wohl auf Brad Pagers Artikel von 2005 zurück.

⁹ Eindrücklich rekonstruiert Scott Bartsch diese produktionsästhetischen Entscheidungen anhand von *Schwindel. Gefühle* (vgl. Bartsch 2017).

¹⁰ Vgl. dazu auch die online zu findenden Debattenbeiträge (u.a. New Yorker, Guardian, Süddeutsche Zeitung, TAZ) im Gefolge der Angier-Biographie im Herbst 2021.

gegeneinander profilieren – ohne Richtersprüche und romantische Autorbilder weiterhin unbesehen zu reproduzieren.

II.

Die Verfassung der Opfer, die ihre Heimat verloren haben, ist "irreparabel": "Wer Opfer wurde, der bleibt es." Die psychischen Erregungszustände werden in einem posttraumatischen diskontinuierlichen Wiederholungszwang zu unkontrollierbaren Widergängern, wie Sebald in seinem Améry-Essay schreibt: "Für die Opfer der Verfolgung ist der rote Faden der Zeit zerrissen, Hintergrund und Vordergrund verschwimmen ineinander, die logische Absicherung im Dasein ist suspendiert. Die Erfahrung des Terrors bewirkt die Dislokation auch in der Zeit, der abstraktesten Heimat des Menschen" (Sebald 2006: 151). Zwar breiteten sich Inseln der Amnesie aus – "eine Lagune der Erinnerungslosigkeit" (AW 259) –, doch bedeutet dies keineswegs schon die Möglichkeit, wirklich vergessen zu können.

Das diffuse Vergessen geht in eins mit einem [...] Aufwallen von Bildern, die nicht aus dem Gedächtnis zu bringen sind, und die in einer ansonsten ausgeleerten Vergangenheit als die Instanzen einer ans Pathologische grenzenden Hypermnésie wirksam bleiben.

Oder anders formuliert:

Die Anordnung und Ansammlung von Erfahrungen [im Gedächtnis] wird in aller Regel bestimmt von den mit ihnen verbundenen Erregungszuständen. [...] Fixpunkte [der Erinnerung] sind allein die mit qualvoller Gedächtnis- und *Bildschärfe* wiederkehrenden traumatischen Szenen. (Sebald 2006: 153, Hv. F.S.)

Dieses Modell zur Vergegenwärtigung psychopathologischer Zustände privilegiert die visuelle Dimension wiederkehrender Erinnerungen: Während vieles im Grauhorizont der Erinnerungslosigkeit verschwimmt, tauchen einzelne Bilder "gestochen scharf" hervor. Durch ihre gleichzeitig surreale (oft traumartige) und hyperreale Präsenz unterliegen sie nicht den "unzuverlässigen Mechanismen der Verdrängung" (ebd.). Die ständige Wiederkehr solch festgefrorener Traumbilder¹¹ führt zu den ans Pathologische grenzenden Erregungszuständen.

Dass intertextuelle Verweissysteme Sebalds Erzähllandschaften strukturieren, ist in der Forschung breit diskutiert worden. Der erzählten und von den Figuren erlebten 'Realität' wohnt – "hinter dem Illusionismus der Oberfläche" – eine *tiefergehende* Sachlichkeit inne, die sich aus Zu-Fällen, Koinzidenzen, Assoziationen usw. speist und die eine "[f]urchterregende Tiefe" verbirgt (Sebald 2003⁴: 181, 171). Der extrem konstruierte *effet de flou* (vgl. Wohlleben 2006) weist weit auseinanderliegende Räume, Zeiten, Figuren, Dinge, Zitate, Daten, Namen und Bilder ein und derselben Ordnung zu (vgl. Sebald 2003⁵: 107). Dies führt, wie sich in *Paul Bereyter* nachweisen lässt, zu einem paradoxen Ergebnis, nämlich der 'Bewahrheitung' und Authentifizierung der spezifischen Erfahrungen von traumatisierten Opfern, speziell jener der deutschen Juden. Die traumartige Hyper-Präsenz und die traumatische Verkettung einzelner gestochen scharf aufwallender Bilder bestimmen Paul Bereyters Erinnerungsstrom und führen letztlich zum "selbsterstörerischen Zwang", unter dem er "sein Leben gelassen hatte" (AW 42). Sebalds literarisches Verkettungsprinzip lässt sich insofern auf die traumatische Erfahrung des Selbstverlusts von Opfern beziehen, als ein a-lineares,

¹¹ Gnam spricht von "festgefrorenen Posen" der Fotografie (Gnam 2007: 43).

diskontinuierliches Erinnern ästhetisch rekonstruiert, damit aber nicht als einzig mögliche Erfahrung fixiert, sondern in Bearbeitung gehalten wird – der Bearbeitung in den angelegten materiellen Archiven, ihren intermedialen Spuren und öffentlichkeitswirksamen Effekten. Die ästhetische Konstruktion weist auf die Distanz hin, die zugleich die Erfahrung des Opfers als singuläre vermitteln möchte (mit allen damit einhergehenden moralischen Herausforderungen, die die öffentliche Darstellung in der ästhetischen Bearbeitung mit sich bringt) und gleichzeitig ein Kommunikationsmodell in Anspruch nimmt, das *nicht* von einer prinzipiellen Unsagbarkeit und Unmittelbarkeit des traumatisch Erlebten ausgeht.

Es ist bekannt, dass Sebald von Jean Améry's Erfahrungen ausgegangen ist – eines seiner Zeitgenossen hinsichtlich des Heimattraums Allgäu/Tirol. Das literarische Modell von Bereyter's Trauma – die Erfahrung von Heimatverlust – fußt auf einer Selbstanalyse von Jean Améry. Die psychischen Langzeitfolgen des Prozesses der plötzlichen und radikalen Ausschließung auf den gewaltsam Exilierten unter den spezifisch antisemitischen Auspizien reflektiert Sebald in seinem Améry-Essay folgendermaßen:

Der von den Nürnberger Gesetzen eingeleitete Entwürdigungsprozess musste Améry umso schlimmer treffen, als es ihn [der mit einem "einschichtige[n] austrozentrischen Weltbild" aufgewachsen war] *unvorbereitet* traf. [...] Er vermeinte tatsächlich zuhause zu sein in der österreichischen Provinz, in der er aufgewachsen war. Plötzlich wurde nun aber das selbstverständlichste Territorium, die engste Heimat, zu einem unmöglicheren Referenzpunkt als noch die ausländischste Gegend. Die Zerstörung der Heimat fällt in eins mit der Zerstörung der Person. Die Separation wird zur *déchirure*, zum unheilbaren Riss. (Sebald 2006: 163f.)

– Eine dazu genau analoge Erfahrung wird in der Erzählung *Paul Bereyter* literarisch umgesetzt: Bereyter, die auch an Wittgenstein orientierte Volksschullehrerfigur in den fünfziger Jahren im bayrischen Kleinstädtchen S., hatte – wie die "Fotografien erzählen" – "eine glückliche Kindheit" (AW 69). Diese kommt auf der Erzählebene in die Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs zu liegen. Der Riss erfolgt 1935, zu dem Zeitpunkt, als Bereyter als 24-jähriger seine erste reguläre Lehrer-Stelle in der Schule von W. eben angetreten hat. Dort erhält Bereyter "einen amtlichen Bescheid, in dem es heißt, sein Verbleiben im Schuldienst sei, aufgrund der ihm bekannten Gesetzesvorschriften nicht mehr tragbar" (AW 72).¹² Der anonyme bürokratische Erlass löst bei ihm zum ersten Mal eine latente Todesahnung aus: "Die schönen Zukunftshoffnungen [...] fallen geräuschlos in sich zusammen wie das sprichwörtliche Kartenhaus" (ebd.). Obwohl diese bürokratisch-rassistische Diskriminierung sein Lebensmissverständnis gewissermaßen offenbar macht,¹³ bleibt Bereyter gebunden

an dieses heimatliche Voralpenland und an dieses elende S., das er eigentlich hasste und in seinem Innersten, dessen bin ich mir sicher, sagte Mme. Landau, samt seinen ihm in tiefster Seele zuwideren Einwohnern am liebsten zerstört und zermahlen gesehen hätte. (AW 84)

¹² Bereyter ist als Sohn eines "Halbjuden" ein sogenannter "Dreiviertelarier", wie die Sebaldsche Erzählstimme von Lucy Landau, Bereyter's späterer Altersfreundin, erfährt. Als solcher fiel Bereyter unter das 1935 installierte 'Reichsbürgergesetz', das Juden die Anstellung im öffentlichen Dienst versagte.

¹³ "Wir [deutschen Juden, F.S.] hatten aber nicht das Land verloren, sondern mussten feststellen, dass es niemals unser Besitz gewesen war. Für uns war, was mit diesem Land und seinen Menschen zusammenhing, ein Lebensmissverständnis" (Améry 2002: 100).

Die tiefe Bindung zeigt sich eindrücklich darin, dass Bereyter nach einem vierjährigen Aufenthalt als Hauslehrer in Frankreich (1935–1939) nach Deutschland zurückkehrt, dort sofort einen "Gestellungsbefehl" erhält und während der ganzen sechs Kriegsjahre in der Wehrmacht "dient" (AW 81–83). Nach Kriegsende nimmt er gar in S. seinen Lehrerberuf wieder auf.

Da der Text Bereyters Biographie in der Retrospektive rekonstruiert und sich die Erzählstimme mit dem Bewusstseinsraum des Opfers weder identifizieren will noch kann, bleibt diese zweimalige Rückkehr eine unmotivierbare Leerstelle. Lucy Landau, die Altersfreundin, sieht darin "blinden Zorn" oder "gar Perversion" (AW 81), und konkretisiert ihre Mutmaßungen über Bereyters Verhalten in Richtung einer unstillbaren Sehnsucht nach dem Kindheits- und Jugendland – dem nach Améry *einzig*en Raum der Heimat: "Wer sie [die Heimat des Kindheits- und Jugendlands] verloren hat, bleibt ein Verlorener" (AW 97). Es ist die Figur der mütterlichen Freundin Lucy Landau, die den Heimatverlust in einem weiten, staatlichen, sozialen, letztlich topographischen ('dislokativen') Sinn, diagnostiziert. Bereyter, so Lucy Landau, sei "ein Deutscher von Grund auf", der geglaubt habe, unter diese zwölf un guten Jahre müsse man einfach einen Schlussstrich ziehen und "auf der nächsten Seite einen sauberen Neuanfang machen" (AW 83f.).

Mit diesem *prima vista* unerklärlichen Entschluss repräsentiert Bereyter einen Verarbeitungsstatus des Opfers, das sich den Ausschluss und die Diskriminierung, die Markierung absoluter Differenz, nicht auf den Leib schreiben lassen will und dafür einen großen Preis zu bezahlen bereit ist: Den der Verdrängung, die in den Standardformeln des gesellschaftlichen Registers wiederkehrt. Nach Améry hingegen wäre die einzig moralisch vertretbare *Opferperspektive* die unablässige Denunziation des Unrechts Bereyter, der "Dreiviertelarier" in der Wehrmacht, kann dies nicht, da er sich den Status des Opfers nicht zuschreibt. – Dies ändert sich erst und allmählich im Alter:¹⁴ In den letzten zehn Lebensjahren bleibt Bereyter, nachdem sich seine "Zustände" immer mehr verschlimmert haben und ihm die Schüler als hassenswerte Kreaturen erscheinen, fast immer in Yverdon in Lucy Landaus Villa Bonlieu. Dort liest er die Selbstmordgeschichten deutsch-jüdischer Schriftsteller des frühen 20. Jahrhunderts und forscht "endlos" – fast bis zur Erblindung – über die pogromartigen Ausschreitungen gegen deutsche Juden 1934 in Gunzenhausen, dem Heimatort seines 'halbjüdischen' Vaters (AW 79–81).

Erst diese intensive Einschreibung in die Familiengeschichte ermöglicht Bereyter die Erkenntnis, dass er "zu den Exilierten und nicht nach S. gehörte" (AW 87f.), dass ihm seine Heimat – das Amérysche Kindheits- und Jugendland – von der Gesellschaft aberkannt und widerrufen worden ist (ebd.). Welche 'Lebens-Form' korrespondiert diesem Widerruf? Bei Bereyter ist es der Entschluss zum Selbstmord, den er in S., also seiner Heimat, begeht. – Genau wie Jean Améry, der ebenfalls nach S., in seinem Fall Salzburg, in den Raum seiner Kindheit, reiste, um sich umzubringen. Für Sebald bedeutet dieser Schritt, wie er in seinem Améry-Essay schreibt, "die Lösung des unlösbaren Konflikts zwischen Heimat und Exil" (Sebald 2006: 164).

Gegen diese fragwürdige Apodiktik des Literaturwissenschaftlers, der sich in seinem in den 1980er Jahren geschriebenen Essay *an* seine überlebenden *fellow compatriots* richtet, eröffnet sich im literarischen Archiv des Schriftstellers Sebald ein anderes und weitaus produktiveres Moment, das sich als Selbstexilierung lesen

¹⁴ Der Heimatverlust des Vertriebenen ist eine Krankheit, "die mit den Jahren schlimmer wird" (AW 111).

lässt: Es ist gerade Sebalds umfangreiches und wohlgeordnetes Archiv, das die ästhetischen als ästhetisierte Raumnahmen auf die materiellen Bedingungen der Herstellung der Texte zurückführen und damit eine wichtige werkpolitische Entscheidung Sebalds wiederfinden lässt. Ob es nun Sebalds notorische Todesahnungen waren oder ein vorauslaufendes Bedürfnis der Restitution, kann dabei unentschieden bleiben. Der frühzeitige Tod des Schriftstellers blieb nicht das letzte Wort. Die Apodiktik, wer und was ein Opfer ist bzw. zu sein hat, *kann* als ästhetische Aneignung (oder als Versuch der Restitution) im und durch das Archiv revidiert – oder eben in ihren problematischen Konsequenzen benannt werden: Selbstexilierung, Fremdaneignung oder das psychoanalytische Modell eines Kindheitsraums als einzig möglicher Heimat diesseits von Entfremdung (vgl. Bartsch 2017)?

III.

Zunächst aber noch einmal zurück zur Textanalyse. Wie funktioniert die Verhandlung des Konflikts des Dislozierten in der ästhetischen Bearbeitung? Die Lösung des Konflikts erfolgt bei Paul Bereyter im Zeichen einer 'visionären' Imagination: Die Erzählstimme versucht, sich die letzten Sekunden von Bereyters Leben folgendermaßen zu vergegenwärtigen:

[Ich] sah ihn hingestreckt auf dem Geleis. Er hatte [...] 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. (AW 44, Hv. F.S.)

Die 'Lösung' von Heimat und Exil geschieht unter dem Eindruck eines "Nachbild[s]", in dem die Berge noch einmal als unerreichbar nahe Utopie aus dem Grau aufscheinen. – Als eine 'festgefrorene', ahistorische Vision von Heimat. Im Kontrast dazu (und gleichzeitig fest mit ihm verbunden) steht das "systematisierte Verhängnis" des Paul Bereyter, sein "*deutsches Unglück*" (AW 91, Hv. F.S.). Dieses ist als "Sinn- und Abbild" ebenfalls visuell abgelegt: in der Eisenbahn. Ganz zum Schluss der Erzählung rekapituliert Lucy Landau ihre und Bereyters Reise nach S. und den Tag, als dieser sich umbrachte. "Die Eisenbahn hatte für Paul immer eine tiefere Bedeutung. [D]ie Logistik des ganzen Eisenbahnwesens [...] war für ihn [...] zeitweise zu einer Obsession geworden. Wahrscheinlich schien es ihm immer, als führe sie in den Tod" (AW 90f.). Oft hatten Bereyters Schüler, wie sich die Erzählstimme an dieser Stelle erinnert, Bahnhöfe, Gleisanlagen, Stellwerke, Güterhallen und Signale "mit möglichster Genauigkeit" (AW 91) von der Wandtafel in ihre Schulhefte übertragen müssen.

Diese "Eisenbahnmanie" (AW 92) hat sich bei Paul Bereyter wiederum in Form einer gestochen scharf konturierten Erinnerung abgelegt: Er habe als Kind während der Sommerferien in Lindau (am Bodensee) immer zugesehen, wie "die Züge vom Festland auf die Insel und von der Insel aufs Festland hinüberrollten." Dieses Schauspiel habe eine solche Faszination auf ihn ausgeübt, dass er nie rechtzeitig zum Mittagessen gekommen sei, was sein gastgebender Onkel mit der Bemerkung quittiert habe, er "*werde noch einmal bei der Eisenbahn enden*" (AW 92, Hv. F.S.). Lucy Landau konnte, so sagt sie zur Erzählstimme, dieser harmlosen Feriengeschichte, als sie sie zum ersten Mal gehört hatte, "unmöglich die Bedeutung zumessen, die sie heute zu haben scheint" (AW 92), trotzdem sei ihr der

Ausdruck bereits damals, als Bereyter ihr die Geschichte erzählte habe, nicht recht geheuer gewesen. Er habe auf sie "die dunkle Wirkung eines Orakelspruchs" (AW unpag. [93]) gehabt. Die dadurch vorübergehend ausgelöste Beunruhigung bei ihr sei allerdings nur von kürzester Dauer gewesen und ging "über mich hinweg wie der Schatten eines Vogels im Flug." – Mit diesem Bildvergleich endet die *Paul Bereyter*-Erzählung.

Mithilfe der Freud'schen Traumakonzeption wird klar, warum sich Paul Bereyter so präzise an die "harmlose Feriengeschichte" erinnern und sie Lucy Landau erzählen konnte: Die Eisenbahn als "festgefrorenes Bild" ruft eine traumatische Erinnerung ab und bedeckt sie gleichzeitig mit einer harmlosen Deckerinnerung. Die hinüberrollenden Züge mit den winkenden Reisenden sind das Abbild, das aus der ausgeleerten Vergangenheit auftaucht und sich festsetzt. Es steht für jene "noch vor dem Morgengrauen von den Wiener Bahnhöfen abgehenden Sonderzüge" (AW 73), mit denen Paul Bereyters Geliebte – die junge Helen Hollaender – und ihre Mutter zusammen mit zehntausenden Wiener Juden deportiert worden sind – "wahrscheinlich zunächst nach Theresienstadt", wie der Text einzig sagt. Über das weitere Schicksal der Helen hat sich Paul Bereyter "beharrlich ausgeschwiegen" (ebd.).

Die traumatische Erinnerung wird metonymisch *übersetzt* ins Bild der Eisenbahn, das fest mit dem Trauma verbunden bleibt (die Eisenbahn führte Helen Hollaender in den Tod); Alinearität wird in ein visuelles Netzwerk überführt. Die Ermordung der Juden in den Vernichtungslagern wird als unausgesprochene, aber durchdrängende Leerstelle von den traumatisierten Überlebenden erlebt und umkreist. Etwa im "Todesbild" (AW unpag. [93]), das Lucy Landau an sich vorbeigehen spürt, als sie wieder über die erinnerte Eisenbahngeschichte von Paul Bereyter nachdenkt. Dass sie selbst nicht wie Bereyter, der "wohl von der Vorstellung geplagt wurde, ihr [seiner Geliebten Helen Hollaender] gegenüber versagt und sie im Stich gelassen zu haben" (AW 73), so stark bedrängt wurde von jenem "Todesbild" der Eisenbahn, verdankt sie der neuen Heimat, dem "schönen Zuhause" am Neuenburgersee in der Villa mit der sprechenden Ortsbezeichnung "Bonlieu". Bereyter hingegen muss sein "deutsches Unglück" schließlich, in der totalen Dislokation "folgerichtig" (AW 90), vor jenem Zug zu Ende bringen, der in der Imagination in die Vernichtungslager fährt und damit die "deutsche" Heimat obsolet macht. So realisiert er auch den Orakelspruch des Onkels – "bei der Eisenbahn enden" – buchstäblich – als konstruierte Trope.

Obwohl auch Lucy Landau als Kind wie später Paul Bereyter soziale und bürokratische Diskriminierung erfuhr und ihre Heimatstadt Frankfurt verlassen musste, hat sie eine neue Heimat, einen guten Platz, Bonlieu, gefunden.¹⁵ Damit steht sie nicht mehr auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, sondern bewegt sich in einer ästhetischen Topik. Genau diese feine Differenz markiert die scheinbar kryptische Schlussstelle des Texts: Während das "Todesbild" Paul Bereyter folgerichtig zur Eisenbahn zieht, ist die "Beunruhigung" bei Lucy Landau "von der kürzesten Dauer und ging über sie "hinweg wie der Schatten eines Vogels im Flug."¹⁶ Ihr Gedächtnis funktioniert nicht in der von diskontinuierlichen

¹⁵ Namen werden bei Sebald als 'Siglen' topographischer Koinzidenzen immer wieder relevant: "Der Name steht [...] bei Sebald im Zentrum der Spracharbeit, durch die jedes einzelne Wort zum Träger einer blitzartig erscheinenden, tieferen Wahrheit wird" (Martin 2007: 94).

¹⁶ Die Stelle scheint daneben wiederum auch eine chiffrierte Referenz an Jean Améry zu sein. Einer von Sebalds Améry-Essays trägt den Titel *Mit den Augen des Nachtvogels*. Dieser spielt auf den

Erinnerungsbildern geprägten Dislokation, und deshalb nicht pathologisch. Bei ihr ist es ein "momentanes Fehlverständnis", das gleich verschwindet, bei Paul Bereyter hingegen das gestochen scharf aufscheinende "Todesbild des deutschen Unglücks", das die systematisch und unwiederbringlich vernichtete Heimat anzeigt.

IV.

Ästhetisch wird das Trauma in der Konstruktion binnenfiktionaler gestochen scharfer Bilder bearbeitet, die für den Traumatisierten ein 'visionäres' Potenzial hinsichtlich seiner Existenzbedingungen als Opfer haben. Dass diese Bilder den gesamten Erzähltext strukturieren, indem sie als verdichtete intertextuelle Knotenpunkte zugleich texttopographisch zentrale Umschlagspunkt markieren, will ich nachfolgend anhand einer Passage in der Erzählung *Max Ferber* nachzeichnen. Ferber, der Kunstmaler in Manchester, schildert die "Halluzinationen" (AW 260), die ihn nach seiner Rückkehr von der Reise nach Colmar und in die Schweiz während der Malarbeit am Portrait *Man with a Butterfly Net* in immer intensiverem Maß heimsuchten. Der Bericht mündet in die Vergegenwärtigung des folgenden Traums:

Und einmal, so beschloss Ferber seinen Bericht, habe es ihm geträumt [...], dass er im Jahre 1887 zusammen mit der Königin Victoria die große Kunstausstellung in dem eigens für diesen Zweck in Trafford Park errichteten Ausstellungspalast eröffnet habe. Tausende von Menschen seien zugegen und Zeuge gewesen, wie er Hand in Hand mit der dicken und einen unguuten Geruch verströmenden Königin durch die endlosen Fluchten der über 16 000 goldgerahmten Kunstwerke gegangen sei. So gut wie ausnahmslos, sagte Ferber, habe es sich bei diesen Kunstwerken um Stücke aus dem Fundus seines Vaters gehandelt. Dazwischen aber, sagte er, hingen ab und zu auch einzelne meiner eigenen Bilder, die sich allerdings, zu meiner Bestürzung, von den Salonstücken in nichts oder nur unwesentlich unterschieden. Schließlich gelangten wir, so fuhr Ferber fort, durch eine, wie die Königin mir gegenüber bemerkte, mit erstaunlicher Kunstfertigkeit gemalte *trompe-l'œil*-Türe in ein tief verstaubtes, seit Jahren offenbar nicht mehr betretenes, im größtmöglichen Gegensatz zu dem glitzernden Glaspalast stehendes Kabinett, das ich nach einigem Zögern erkannte als das Wohnzimmer meiner Eltern. Ein wenig seitwärts auf dem Kanapee saß ein mir fremder Herr. Er hielt ein aus Fichtenholz, Papiermaché und Goldfarbe gemachtes Modell des Tempels Salomonis auf dem Schoss. Frohmann, aus Drohobycz gebürtig, sagte er, sich leicht verneigend, und erläuterte sodann, wie er den Tempel getreu nach den Angaben der Bibel in siebenjähriger Arbeit eigenhändig erbaut habe und dass er jetzt von einem Ghetto zum andern reise, um ihn zur Schau zu stellen. Sehen sie, sagte Frohmann, man erkennt eine jede Turmzacke, jeden Vorhang, jede Schwelle, jedes heilige Gerät. Und ich, sagte Ferber, beugte mich über das Tempelchen und wusste zum erstenmal in meinem Leben, wie ein wahres Kunstwerk aussieht. (AW 261–263, Hv. im Text)

Die Passage liegt nicht nur innerhalb der formalen Topographie der Erzählung an herausgehobener Stelle – vor der ersten von insgesamt bloß vier Blindzeilen –, sondern katalysiert, wie sich bald darauf herausstellt (AW 265f.), auch das "Allernaheliegendste" (AW 265), nämlich die innerhalb des Erzählfortgangs bis zu dieser Stelle ausgesparte Thematisierung der deutschjüdischen Herkunft Ferbers. Um die Herkunft – die Trennung von den Eltern, deren Deportation und Ermordung – gravitiert die Erzählung. Der Traum fungiert als "Andenkenschrein" (Sebald 2006: 184), in dem eine in der Krypta des Unterbewusstseins gespeicherte, hochgradig und diskontinuierlich vernetzte Gedächtniskonstellation artikulierbar

l'oiseau du malheur aus Améry's Roman-Essay *Lefeu oder der Abbruch* an (vgl. Heidelberger-Leonard 2005: 122).

wird. Diese traumatische Gedächtniskonstellation erzeugt nicht nur die oben beschriebene Suggestion von "[Opfer-]Wirklichkeit als gesteigerter Wahrheit" (Roland Barthes *effet du réel*) (Kasper 2006: 94), sondern wird bespiegelt von einer ihr genau entsprechenden, komplexen intertextuellen Konstellation.

Die Episode des Tempel-Modells von Herrn Frohmann ist dem Essay *Juden auf Wanderschaft* (1927) von Joseph Roth entnommen (vgl. Roth 1990: 868f.).¹⁷ Joseph Roth, der aus dem galizischen Lemberg (dem "neue[n] Jerusalem" [Sebald 1991: 105])¹⁸ stammt und in diesem Essay über das verlorene Heimatgefühl der exilierten Ostjuden in den städtischen Ghettos und in der Diaspora nachdenkt, sieht in Frohmann den

Hüter der Tradition und des einzigen großen Kunstwerks, das die Juden jemals geschaffen haben und das sie infolgedessen niemals vergessen werden. Ich glaube, dass Frohmann der Ausdruck dieser Sehnsucht ist, der Sehnsucht eines ganzen Volkes. (Roth 1990: 868)

– Die "existenzielle Ortlosigkeit" (Korff 1998: 180) des jüdischen Volkes in Exil und Diaspora manifestiert sich in einer Sehnsucht und konkretisiert sich an einem Tempel-Modell, das Heimat ästhetisch ausstellt. In seinem Aufsatz *Ein Kaddisch für Österreich – Über Joseph Roth* sieht Sebald im "akkurateste[n] Nachbild" (Sebald 2007⁹: 289) des Tempels Salomo buchstäblich das Modell entwickelt, das das Heimatgefühl des Verbannten "in der Treue zum Detail" (Sebald 1991: 116), also in der künstlerischen Arbeit zu restituieren, zu konservieren und 'aufzuheben' vermag. In der Überschreitung der Grenze zwischen "Arbeit und Schöpfung", im Eintritt und Eingehen ins Kunstwerk, liegt demnach in der Sebaldschen Roth-Interpretation die "Befreiung aus dem Exil", eine "Rückkehr in die verlorene Heimat" (ebd.: 117).

Im "mobilen Heimatersatz" (Améry 2002: 94) des Modell-Tempels, den man jederzeit mit sich tragen kann, liegt für die religiösen Juden der "magische Heimatraum"; dieser kann "im gemeinsamen Aussprechen bethafter Formeln" (ebd.) evoziert werden. – Die 'assimilierten' deutschen Juden allerdings sind, wie Jean Améry angesichts seiner Lagererfahrung feststellt, von diesem imaginären Heimatraum ausgeschlossen – dies gilt auch für Ferber. "*Nächstes Jahr in Jerusalem!*", das "formale Ritual", bei dem es gar nicht darauf ankommt, "wirklich ins heilige Land zu gelangen" (ebd.: 91), ist für die deutschen Juden kein Heimatersatz; und damit kein Ersatz an *Sicherheit*, wie Amérys knappste Formel einer Heimatdefinition lautet (ebd.: 94).¹⁹ "Entborgen ganz und gar" (ebd.: 91) fühlt sich auch Max Ferber, sobald er sein seit Jahrzehnten "ungestört und gedämpft" unter "grausamsten Sinter" liegendes Atelier (AW 237f.) und das Transportcafé *Wadi Halfa*²⁰ – seine zeit- und raumentrückten Heterotope (vgl. Foucault 1993⁵), die 'Irgendwos' – verlässt. Reisen "im nach wie vor vollkommen fremde[n] Land" sind ihm "eine einzige Pein" (AW 252).

¹⁷ Dies ist in der Forschung bereits mehrfach aufgegriffen worden, vgl. Korff (1998) oder Pesnel (2005).

¹⁸ Dieses Diktum stammt von Joseph II., der die jüdische Emanzipation mit dem 'Toleranzpatent' beförderte und die Festung Theresienstadt baute. Auch hier wird also Geschichte intertextuell 'zusammenggezogen'.

¹⁹ "Heimat ist [...] *Sicherheit*" (Améry 2002: 94, Hv. F.S.).

²⁰ Wadi Halfa stammt aus dem Sudanesischen und bedeutet 'dunstiges Nirgendwo', wie Brad Prager eruiert hat (vgl. Prager 2005: 96). Das *Wadi Halfa* wird konsequent als Durchgangsort mit Wanderer- und Exilassoziationen verknüpft (vgl. AW 240–244).

Weder gelingende ästhetische Arbeit noch Reisen können befreiend wirken. Es ist der per Definition die Grenze des Wirklichen bearbeitende Traum, die Halbschlafbilder, in denen Ferber zum ersten und einzigen Mal Zutritt zur Heimat gewährt ist. Im "wahren Kunstwerk", das Ferber im "Tempelchen" "zum erstenmal in [s]einem Leben erkennt", wird die Heimatvision von Jerusalem, das "uneingelöste Versprechen" (Korff 1998: 182), das *Die Ausgewanderten* nach Sigrid Korff durchzieht,²¹ zum einzigen Mal und folgenreich eingelöst: metonymisch. *Wahr* ist das geträumte Kunstwerk deshalb, weil es in seiner 'göttlich' offenbarten Detailgetreue und Genauigkeit den Blick "in die Gefilde der Ewigkeit" (Sebald 2007: 294) zulässt. – Derjenige, der das Tempel-Modell in Sebalds nächstem Buch *Die Ringe des Saturn* tatsächlich in einer "immer weiter ausufernde[n]", aufgrund der "Winzigkeit und Genauigkeit der einzelnen Teile" unendlich langsam vonstatten gehenden Arbeit baut, sieht denn auch in seinen "endless hours of work" gerade das Gegenteil einer "divine revelation" (ebd.: 285–295); würde seine Vorstellung des Tempels von einer göttlichen Offenbarung geleitet, hätte er im Fortgang des Arbeitsprozesses nie irgendwelche Änderungen vornehmen müssen.²²

"[T]hat we could go on and on, all the way to Jerusalem" (ebd.: 296), dieser künstlerische Weg der Befreiung – in seinen seinerseits ambivalenten kreuzfahrerischen Konnotationen –, bleibt einem ort- und zeitlosen Ferber versperrt. Er kann sein aufgezwungenes Exildasein nicht durch die künstlerische Arbeit substituieren – anders als das kosmopolitische Exil-Phantasma Vladimir Nabokovs, der als Rettungs- (vgl. AW 259) und Erlösungsfigur (vgl. AW 321) an zwei Stellen der Erzählung *Max Ferber* auftritt. Der ‚Schmetterlingsmensch‘ geistert, wie die Forschung vielfach festgestellt hat, durch alle vier Erzählungen in *Die Ausgewanderten*.²³ Der Exilant Nabokov findet in der Natur und in der Phantasie so etwas wie Ersatzheimaten (vgl. Korff 1998: 191),²⁴ wie er in seiner Autobiographie *Speak, memory* schreibt.²⁵ Für Ferber hingegen gibt es "keine Rückkehr [...], weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist" (Améry 2002: 87). Als verkörperte Heimatvision wird Nabokov zum Objekt von Ferbers Malerei und bezeichnenderweise ist es gerade diese "über nahezu ein Jahr sich hinziehende schwere Arbeit", die ihn "ärger hergenommen [hat] als jede andere [...] zuvor", die

²¹ "Jerusalem als uneingelöstes Heimatversprechen, das um so größere Bedeutung erhält, je undenkbarer die eine reale Heimat geworden ist und je gründlicher die ursprüngliche Heimat zerstört worden ist" (Korff 1998: 182).

²² "If it had been divine revelation, I said to him, why would I have had to make alterations as I went along? No it's just research really and work, endless hours of work" (Sebald 2007: 291, Hv. im Text).

²³ Zur jeweils spezifischen intertextuellen Funktion und zu den jeweiligen Auftrittsmodi des Nabokov-Topos, vgl. Kasper (2005: 91–93).

²⁴ "Ich gestehe, ich glaube nicht an die Zeit. Es macht mir Vergnügen, meinen Zauberteppich nach dem Gebrauch so zusammenzulegen, daß ein Teil des Musters über den anderen zu liegen kommt. Mögen Besucher ruhig stolpern. Und am meisten genieße ich die Zeitlosigkeit, wenn ich – in einer aufs Geratewohl herausgegriffenen Landschaft – unter seltenen Schmetterlingen und ihren Futterpflanzen stehe. Das ist Ekstase, und hinter der Ekstase ist etwas anderes, schwer Erklärbares. Es ist wie ein kurzes Vakuum, in das alles strömt, was ich liebe. Ein Gefühl der Einheit mit Sonne und Stein. Ein Schauer der Dankbarkeit, wem sie auch zu gelten hat – dem kontrapunktischen Genius menschlichen Schicksals oder den freundlichen Geistern, die einem glücklichen Sterblichen zu Willen sind" (Nabokov 1995: 186).

²⁵ Diese "Autobiographie Nabokovs" wird in der Erzählung *Paul Bereyter* explizit erwähnt (AW 65). Auffälligerweise nimmt der Topos Nabokov auch an dieser Stelle eine Befreiungsfunktion ein, indem er Anlass für die Gesprächsaufnahme zwischen Paul und seiner späteren langjährigen Freundin ist.

ihn in "Verzweiflung über seine Unfähigkeit" stürzt und die in die Halluzinationen und den Traum vom perfekten Kunstwerk des Modelltempels mündet (AW 259f.). Ferber hält das Portrait des *Man with a butterfly Net*, das er "mehrmals völlig zerstört und verbrannt" hat, "für eines seiner verfehltesten Werke, weil es [...] keinen auch annähernd nur zureichenden Begriff gebe von der Seltsamkeit der Erscheinung", auf die es sich bezieht (AW 260). – Das Angebot einer erlösenden ästhetischen und ebenfalls mobilen Ersatzheimat, das im Topos Nabokov gespeichert ist, und in Ferbers Manie, davon einen "Begriff" zu geben, durchschimmert, ist für ihn letztlich doch nur "Inbegriff der reinen Utopie" (Sebald 1991: 110). Der Schmetterlingsjäger "als Zeichen meiner endlichen Befreiung" (AW 321) bleibt für Ferber uneinholbar.

In seinem kaum je endenden, gewissermaßen "fraktalen" (Elsaghe 2007: 174f.) Arbeitsprozess strebt Ferber die Bannung dieses uneingelösten Versprechens mit Insistenz an – es ist mehr "Ermattung" denn "Überzeugung", die ihn dazu bringt, nach etlichen "in das Papier zurückgerieben[en]" Entwürfen das Bild, "das für den Betrachter den Anschein [hatte], als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe grauer, eingeäschter, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter", endlich aus der Hand zu geben (AW 239f.). Die sein ganzes Arbeitsleben währende Beschäftigung, die gespensterhafte Erlösungserscheinung der Unkenntlichkeit zu entreissen, endet für Ferber in einer Art kathartischen Reaktion: Die Halluzinationen, die ihn nach seinem Scheitern heimsuchen, setzen einen Moment lang im Modus des Traums das sorgfältig konservierte Trauma des Heimatverlusts frei. Die Erlösung von der Vergangenheit scheint im perfekten Kunstwerk, das eine ahistorisch-ewige Zukunftsheimat verkörpert – nämlich das eschatologische Jerusalem –, für einen Moment auf. Indem Ferber im Traum die gescheiterte "Arbeit" an seiner Heimatrestitution hinter sich lässt und die "Schöpfung" (des *perfekten* Kunstwerks) "zum *ersten Mal in [s]einem Leben*" (Hv. F.S.) erkennt, tritt er in einen *symbolischen* Heimattraum ein, der es ihm fortan ermöglicht, über die Zwangsexilierung, Deportation und Ermordung seiner Eltern zu sprechen. – Revoziert und reloziert also die Anstrengung des Ästhetischen das dislokative Trauma?

V.

Der Eintritt in die perfekte Welt des Kunstwerks als symbolischen Heimattraum – und der damit manifestierte Durchbruch des konservierten traumatischen Gedächtnisses (vgl. Pesnel 2005: 81) –, verwirklicht sich textintern mittels einer kunsttheoretischen Reflexion: Ferber geht in seinem Traum "*durch eine [...] trompe-l'œil-Türe*" (Hv. F.S.), bevor er ins Wohnzimmer seiner Eltern tritt (vgl. Kasper 2005: 96). "[Ü]ber die Bildschwelle treten zu können" (Sebald 2006: 175) – wie Sebald bei den Bildern Jan Peter Tripps glaubt – ist die Voraussetzung für jenen "fast unvorstellbaren Grad" an Wirklichkeitstreue (ebd.: 174), den die *Trompe-l'œil*-Malerei in ihren überzeugendsten Ausformungen annimmt. Indem das Unbewusste im Traum die *trompe-l'œil*-Schwelle als solche erkennt und sie überschreitet, ist die Bedingung für dessen Durchbruch gegeben: Das Gedächtnis bringt ein täuschend echtes Bild hervor (vgl. Kasper 2006: 96) – das Traumbild vom perfekten Kunstwerk, das als Erinnerung fungiert, das Heimatversprechen einlöst und damit den Übertritt von der 'stummen' zur 'beredten' Zeugenschaft markiert. Im wahren Kunstwerk des Tempel-Salomo-Modells vereinigen sich intertextuelle, metonymische und assoziative Stränge, die mittels ihrer

Appellfunktion für eine Potenzierung der semantischen Bezüge sorgen:²⁶ Ferbers Unvermögen, das perfekte Kunstwerk selbst herzustellen und sich damit einen symbolischen Heimatraum zu restituieren, wird im Sprung über die *trompe-l'œil*-Schwelle und im *Erkennen der Schöpfung* abgebildet – exakt wie Bereyters Vision von Heimat. Diese 'geschöpfte' Sehnsucht nach einem ewigen Heimatraum konkretisiert sich metonymisch im Tempel. Paradoxe Weise ist dieser Tempel ein Modell, also eine mobile Ersatz-Heimat, mit der Herr Frohmann als Repräsentant der ostjüdischen Diaspora von Ghetto zu Ghetto zieht (vgl. Pesnel 2005: 81). Das kollektive Gedächtnis der deutschen Juden wird im Traum in einer doppelten Führung zudem mit dem Schicksal der Familie Ferber-Lanzberg verkoppelt: Einerseits über den Aufruf der Gemäldereihe mit den "Kunstwerken [...] aus dem Fundus seines Vaters" und dem "Wohnzimmer meiner Eltern", andererseits über die metonymischen Raum-Konnotationen, die die beiden Begriffe "Drohobycz" und "Ghetto" (AW 262) aufrufen. Kunstwerke und Wohnzimmer verweisen auf die hochgradige 'Einbürgerung' als den Assimilationszwang, dem die deutschen Juden im 19. Jahrhundert unterlagen, der als Kehrseite des institutionellen und volkstümlichen Antisemitismus funktionierte und sie nicht vor Entrechtung, Deportation und Ermordung bewahrte.²⁷ Ein weiteres Glied in der intertextuellen Assoziationsreihe, die auf Joseph Roth und dessen allegorisierte Heimat-Utopie zeigt, ist der Waldhornist Fritz (Friedrich) Waldhof, mit dem sich Luisa Lanzberg an ihrem 25. Geburtstag, dem 17. Mai 1914, verlobt. Wenige Monate später stirbt Fritz/Friedrich an einem Gehirnschlag in Lemberg, wohin er nach Kriegsbeginn mit seiner Garnison verlegt wurde. Lemberg ist der Geburtsort Joseph Roths und steht als Sinnbild des "neuen Jerusalems" (vgl. AW 318–322) stellvertretend für die Welt des Ostjudentums, deren Untergang durch den Zerfall des Habsburgerreichs und den 1. Weltkrieg beschleunigt wurde. Das Eheglück Luisas, das ihren damit "so gut wie bereits vollzogenen Austritt aus dem Judentum" (AW 321) bedeutet hätte, stirbt ausgerechnet in jener Stadt und zu jenem Zeitpunkt, wo und an welchem die Möglichkeit, "aus der [Habsburger, F.S.] Monarchie eine Heimat aller zu machen" (Joseph Roth: *Der stumme Prophet* [1929], zit. nach Sebald 1991: 117), wohl unwiederbringlich erlischt. "Sie [die Monarchie] hätte das *kleinere Vorbild* einer großen zukünftigen Welt sein können" (ebd.) – Das *kleinere Vorbild* eines harmonischen Miteinanders im Vielvölkerstaat wird aber spätestens 1914 zur irrationalen geschichtlichen Utopie, die nur noch im ‚wahren Kunstwerk‘ des Tempel-Salomo-Modells, das Zitat und Abbildung zugleich ist, aufgehoben werden kann. Der Begriff des Ghettos seinerseits verweist nicht nur auf die unmittelbar damit verknüpfte Assoziation nationalsozialistischer Deportations- und Vernichtungspolitik, und – über die Referenz auf Joseph Roth – auf die ostjüdischen Ghettos in der Habsburger Vielvölkermonarchie (vgl. Pesnel 2005: 82), sondern auch auf einen viel längeren und konstanten Weg des jüdischen Leidens und der prekären Lebensverhältnisse in Europa.²⁸ Ghetto wurde die kleine venezianische

²⁶ Susanne Schedel (vgl. Schedel 2004: 54f.) und Marcel Atze (vgl. Atze 2005: 236f.) haben diese den Einzeltext übergreifenden Verweisungssysteme paradigmatisch an einer Stelle in *Austerlitz* auseinandergefächert.

²⁷ Paradigmatisch vermerkt dies der Text anhand zweier Stellen: einerseits anhand des Kupferdachs der Augsburger Synagoge, das die Juden "im ersten Krieg für die Kriegshilfe geopfert" haben (AW 117f.); andererseits anhand der zahlreichen jüdischen Kriegsgesopfer im Heer des Kaiserreichs, für die repräsentativ ein Soldat namens Frohmann auftritt, der im Lazarett von Ferbers Mutter in Bad Kissingen an seinen Kriegsverletzungen stirbt (vgl. AW 322–324).

²⁸ Rovagnati verweist auf die Etymologie des Wortes 'Ghetto', das aus dem venezianischen Dialekt stammt und als Verbform 'ghetar' urspr. 'gießen' bedeutet (vgl. Rovagnati 2005: 153f.).

Insel genannt, auf der im 16. Jahrhundert die Juden in einer Gießfabrik arbeiteten. Der Ich-Erzähler in Sebalds Erzählband *Schwindel. Gefühle* begibt sich zu Beginn seines ersten Venedig-Besuchs zuerst ins Ghetto-Quartier (vgl. Sebald 2003⁵: 60f.). Am selben Tag begegnet er in einer Bar dem "Venezianer" Malachio, der ihm berichtet, dass auf der "namenlosen Insel", der ehemaligen Gießfabrik, "fortwährend [...] verbrannt" wird. Später verabschiedet sich Malachio mit dem Abschiedsgruß "[c]i vediamo a Gerusalemme ... *Nächstes Jahr in Jerusalem!*" (ebd.: 70f., 72, Hv. F.S.). – Durch die Konstellation einer solchen Vielfalt an intertextuellen, allegorischen und metonymischen Bezügen potenziert Sebald an dieser Stelle das Leidenskontinuum, die "Schmerzensspuren, die sich [...] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen" (Sebald 2003²: 24).²⁹ Und zwar ohne, wie Sigrid Korff feststellt, dieses Wissen an der Textoberfläche explizit sichtbar zu machen (vgl. Korff 1998: 182): Bis zur Traumpassage sagt der Text kein Wort zur Ermordung von Ferbers Eltern, zu seiner erzwungenen Flucht oder zum Holocaust *in generale*.

VI.

Die Traum-Vision Ferbers erscheint damit als Zentrum der *Max Ferber*-Erzählung (vgl. Pesnel 2005: 84): Im Übertreten der *trompe-l'oeil*-Schwelle bricht das Unbewusste bis an die Oberfläche des Bewusstseins durch, wo das erscheint, was bisher in Ferbers Gedächtniskrypta sorgsam konserviert blieb: seine Herkunft und das Schicksal seiner Eltern. Sobald sich das "Verlies aufgetan hatte" (AW 265), kann aus 'stummer' nun 'beredte' Zeugenschaft werden: Dies signalisiert der Text, indem beinahe unmittelbar auf die Traumsequenz folgend (vgl. AW 265ff.) der Erzähler Ferbers biographische Zäsur erst einer Zeitschrift entnimmt, ihn alsdann nach einem Unterbruch von gut 22 Jahren wieder besucht, und die beiden "im Anschluss an dieses späte und [...] unverhoffte Wiedersehen" drei Tage lang beinahe ausschließlich über Ferbers deutsche Kindheit und Jugend reden (AW 269–289).

Die in den Text-Traum eingebaute *trompe-l'œil*-Schwelle markiert eine "gedächtnistheoretische Reflexionsfigur" (Kasper 2006: 94), mit der Sebald in einem Essay zu Jean Améry und Primo Levi eine psychoanalytische Differenzierung zwischen 'stummer' und 'beredter' Zeugenschaft vornimmt (vgl. Mosbach 2008: 49, Hv. im Text). Mit dieser Unterscheidung bestimmt Sebald im Rekurs auf Theodor Reik das Verhältnis von Gedächtnis und Erinnerung (vgl. Sebald 1990: 121f.). Darin entwirft er das Gedächtnis als Funktion einer vorbewussten Konservierung traumatischer Erfahrungen, die die gewaltsamen Eindrücke 'schützt', indem der Schmerz an den Zustand der Sprachlosigkeit gebunden wird. Demgegenüber wird die Erinnerung als Prozess einer Auflösung von Gedächtnis vorgestellt, die – in der Bearbeitung und Entstellung des ursprünglichen gewaltsamen Eindrucks – zu einer 'beredten', sprachlich vermittelbaren Zeugenschaft führt (vgl. Mosbach 2008: 49).³⁰ Indem der Traumatisierte "das Gedächtnis aufgibt zugunsten der Erinnerung, *die Verstörung*

²⁹ "Es ist kein Zufall, dass sich der Erzähler zuerst ins Ghetto begibt. Das ist jener Ort, von dem Sebalds Nachforschungen über den Leidensweg der Juden in seinen späteren Büchern (*Die Ausgewanderten*, *Austerlitz*) ausgehen werden" (Loquai 2002: 455).

³⁰ Vgl. auch Dunker, der diese Differenzierung auf die Ästhetik von Sebald überträgt und mit einem Wort Roman Jakobsons über Boris Pasternak (das sich auch als Motto der Sebald-Forschung etablieren ließe) folgert: "Die Handlung ist durch Topographie ersetzt worden" (Dunker 2003: 129, Anm. 70).

zugunsten der Mitteilung" (Sebald 1990: 122, Hv. F.S.), nimmt die Erinnerung "einen sozialen Wert" an: Die traumatische Erfahrung wird mit-teilbar, sie wird Anlass zur Beunruhigung einer Gesellschaft, die "nur mit ihrer Sicherung [befasst ist] und sich nicht um das beschädigte Leben [schert]", weil sie nur "vorwärts [blickt]." – So Sebald (Améry 2002: 131). Das Mit-Geteilte macht das Verbrechen zur "moralischen Realität" für den Verbrecher, der damit "hineingerissen wird in die Wahrheit seiner Untat" (ebd., Hv. F.S.).

Ferber erweist sich beim "unverhoffte[n] Wiedersehen" nach 22 Jahren als "in Wirklichkeit nicht im geringsten gealtert" (AW 269) – er ist gewissermaßen der in Vitriol einbalsamierte Bergmann der mehrfach anzitierten Kalender-Geschichte von Johann Peter Hebel (vgl. Hebel 1980: 232–234). Die Mit-Teilbarkeit seiner Vergangenheit, die durch den Traum katalysiert worden ist und die seine "bruchstückhaften Erinnerungsbilder", die den "Charakter von Zwangsvorstellungen" haben (AW 270), nun artikulierbar macht, hilft ihm mitnichten, das Trauma zu 'verarbeiten'. Sein Leben scheint ihm "bis in seine äußersten Verzweigungen hinein bestimmt gewesen von der Verschleppung meiner Eltern" und der Todesnachricht; seine Vorkehrungen, sich zu "immunisieren gegen das von den Eltern erlittene Leid und gegen mein eigenes", halfen und helfen ihm nicht, das "giftige Blätterdach" zu durchstoßen, "das meine letzten Jahre so sehr überschattet und verdunkelt hat" (AW 285f.). – Für diejenigen, die durch die Geschichte "verschrottet" (Sebald 2007: 121) wurden, gibt es "keine Therapie, keine Katharsis, keine Erlösung" (Heidelberger-Leonard 2005: 125).

Für die Gesellschaft hingegen wird das Verbrechen durch die Mit-Teilung des Opfers zur moralischen Realität. Indem Ferber seine Familien-Geschichte, das *Kuvert* (!), also das *Verschlossene* und (vor sich selbst) *Verheimlichte*,³¹ "aus der Hand gibt" (AW 289), ermöglicht er dem Erzähler, die Spuren der durch Deportation, Ermordung und Zwangsexil verschütteten Familienbiographie auszugraben und zu rekonstruieren, und damit der "offizielle[n] Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses" entgegenzuarbeiten, das "mit all dem ein Ende [...] machen [will], was noch ein Leben [hat] an der Vergangenheit" (Sebald 2003: 404). Das lebenslange Leiden der Opfer, ihre nicht rückgängig zu machende "Verbogenheit", werden als "ranghöhere Form des Menschlichen" (Améry 2002: 127) gegen die "Erinnerungslosigkeit der Deutschen" und "das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte" (AW 338), mobilisiert – und erhalten damit nicht nur einen sozialen, gegen die Planierung der Vergangenheit gerichteten Wert (vgl. Heidelberger-Leonard 2005: 120), sondern verdeutlichen auch die Amérysche "[s]ittliche Widerstandskraft, [die] Revolte gegen das Wirkliche, das nur vernünftig ist, solange es moralisch ist" (Améry 2002: 133). Der Text evoziert seinerseits, wie durch diese Analyse hoffentlich erhellt werden konnte, dieses ethische Postulat in seiner ästhetischen Struktur.

VII.

Es bleibt nun die Frage: Verstrickt sich Sebald im Ziel dieser ranghöheren Restitution der Katastrophe in und durch die Kunst damit sehenden Auges in die Aporien jeder 'ästhetischen' Heilung? Man könnte die 'deutsche Idiosynkrasie' des sich selbst (mit Johann Peter Hebel) als Vaterlandsverräter inszenierenden Sebald autobiografisch aufschließen: Die Kritik des "Überlebenden der Überlebenden"

³¹ Der Gleichklang dieser archaisierend eingedeutschten Form mit dem englischen Adjektiv *covert* (heimlich, versteckt, verdeckt) ist auffällig.

(Lerner 2021) an seiner Heimat bleibt folgenlos, wenn sie sich nicht in eine Form transformiert, die das kulturelle Gedächtnis selbst kritisierbar hält: Und das kann vermutlich nur die Literatur mit ihren eigenen ästhetischen Verfahren und Reaktionsformen; in ihren Bildern, die nur *als* Sprache und in Distanz zum genormten sprachlichen Sinn sinnfällig werden. Andererseits ist dieses psychoanalytische Modell auf eine Instanz angewiesen – sensible Literat:innen – der diese schwierigen, potenziell un-/möglichen Prozesse zwischen stummer und beredter Zeugenschaft – von der individuellen Erfahrung auf die kulturelle Ebene zu heben und entsprechend zu moderieren weiß.

Ein Blick auf Sebalds frühere Karriere als Literaturwissenschaftler ist hilfreich, um diesem Prozess auf die Spur zu kommen. Hatte der Essayist Sebald in den 1980er und 1990er Jahren auf die Realien der Literatur gepocht und daraus das Programm einer von einem moralischen Impetus angetriebenen interventionistischen Literaturwissenschaft betrieben, vollzieht sich sein eigener Eintritt ins literarische Schreiben in einem literarischen Gebilde, das seine Konstruiertheit in extremer Weise vor Augen führt. Im Prosagedicht *Nach der Natur* (1988) nimmt eine syntaktisch entstellte und zeilenweise abgesetzte Prosa die Kritik am "Mythus der Zerstörung" auf. Offensichtlich ist darin der Versuch, die Darstellungstechnik eines nicht-diskursiven und nicht-realistischen Schreibens einzusetzen, um ästhetisch an einem Versuch der Restitution zu arbeiten. Gerade dieses Gestaltungsverfahren wird in Sebalds späteren Texten einem gegenteilig angelegten unabgesetzten Schriftbild weichen, bei welchem die material-schriftbildlichen Brechungen auf die eingerückten Abbildungen übertragen werden, was die oben ausführlich beschriebenen intermedialen Effekte zeitigt.

Wollte man Sebalds Werk auf einen Nenner bringen bzw. den blinden Punkt seiner Ästhetik und Poetologie charakterisieren, so ist dies meines Erachtens der Versuch, das Gedächtnis des Holocaust und die damit verbundene ethische und ästhetische Verpflichtung *für ihn* als Nachgeborenen und verschont Gebliebenen in eine umfassendere negative Dialektik der Moderne einzutragen. Sebalds Texte der 1990er Jahre gehen zeitgleich mit der intensivsten Phase des Integrationsprojekts der Europäischen Einigung, der Kriege auf dem Balkan und des Genozids von Srebrenica auf Napoleon zurück, um daraus einen *effet du réel* historisch ähnlich verlaufender Situationen zu ziehen. Dazu entwickelt er nach Adornos Vorbild einen kontrafaktischen Realismus des Erzählens (vgl. Hutchinson 2009: 50f.) zu jener meisterhaften Stilistik, die *Die Ausgewanderten*, *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz* auszeichnen.

Historizität und Ästhetizität seiner Texte und seiner Auseinandersetzung mit den entsprechenden Archiven sollten diese ästhetische Qualität, auch wenn sie zur Genüge bekannt scheint, nicht einfach außer Acht lassen. Sein Roman *Austerlitz* ist deshalb ein ungemeiner Erfolg bei Publikum und Literaturwissenschaft zuteil geworden, weil er die Schwelle des Verschwindens einer körperlich noch präsenten und zeugend vernehmbaren Generation mit allen stilistischen und kulturtheoretischen Mitteln – vor allem jenen einer spektralen Dauerbeobachtung und Archivierung von Aussagevorgängen (vgl. Santner 2006: 52) – zu bearbeiten imstande war (vgl. Sebald 2011: 106).³²

Ästhetisch das Überleben der Überlebenden erzählen zu wollen, ist eine schwierige Gratwanderung zwischen der schlechterdings haltlosen Aneignung von biografisch Uneinholbarem auf der einen Seite, dem Verlangen nach geschichtlicher

³² Vgl. dazu Abschnitt I dieses Aufsatzes.

Restitution der Opfer auf der anderen Seite. Die Un-/Möglichkeit, diese Stimme (nicht) ästhetisch zu modellieren, entspinnt sich im gespenstischen Überschreiten von vermeintlich klaren Demarkationslinien zwischen Ethik und Ästhetik. Sebalds 'Prosaprojekt' hat sich diesen Anforderungen insofern geschickt gestellt, als nicht nur die Stimmen in semidokumentarischer Fiktion vervielfältigt (dabei stellenweise auch problematisch entpersonalisiert) werden, sondern er auch seinen Nachlass im Deutschen Literaturarchiv Marbach zu einem Ort werkpolitischer Auseinandersetzung hat werden lassen.

Ben Lerner bilanziert: "Sebald is experimenting with *making* sense, making pattern, that he is weaving out of disparate materials an artwork that will not live or die according to fact-checkers" (Lerner 2021). Analysiert man die Materialitäten dieser Fakten – Worte, Texte, Bilder, deren Archive – erschließen sich die Widersprüche und Inkonsistenzen einer jeden Restitution als Beziehungswidersprüche: zwischen Menschen und ihren Ansprüchen, zwischen einem männlichen emigrierten deutschen Literaturwissenschaftler und seinem künstlerischen Erfolg in der angelsächsischen Welt der Jahrtausendwende – zwischen übergriffiger Aneignung und dem Anspruch auf Empathie, die sich beide in einem ebenso ambivalenten Handeln entäußern können. Ob diese Literatur den ihr selbst gesteckten ethischen Rahmen der ‚gemischten Gefühle‘ angesichts ihrer vielen offenkundigen problematischen Heteronomien einzulösen vermag oder nicht, ob das von ihr poetologisch und ästhetisch bearbeitete *leibliche Verschwinden* der Weltkriegsgeneration in den 1990er und frühen 2000er Jahren diese Literatur in einer allegorischen Überfrachtung des Befremdlichen bestimmungslos werden lässt oder nicht, wird erst eine zukünftige Rezeption zeigen. Die Frage bleibt somit, auch nach der Sebald-Debatte im Herbst 2021: *Wird diese Form der Literatur auch im 21. Jahrhundert unzeitgemäße Leseereignisse – Restitution der Literatur – produzieren können?*³³

Literatur

- Agamben, Giorgio (2009): *Signatura rerum. Zur Methode*. Übers. v. Anton Schütz. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Améry, Jean (2002): "Jenseits von Schuld und Sühne", in: ders.: Werke. Band 2: *Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten*. Hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 7–177 [1966].
- Angier, Carole (2021): *Speak, Silence. In Search of W.G. Sebald*. New York: Bloomsbury.
- Atze, Marcel (2005): "Casanova vor der Schwarzen Wand. Ein Beispiel intertextueller Repräsentanz des Holocaust in W.G. Sebalds *Austerlitz*", in: ders. / Loquai, Franz (Hg.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele, 228–243.
- Banki, Luisa (2016): *Post-Katastrophische Poetik. Zu W. G. Sebald und Walter Benjamin*. Paderborn: Fink.

³³ Ich bedanke mich herzlich bei Jonathan Pärli und Myriam Planzer für hilfreiche Kommentare.

- Bartsch, Scott (2017): "W.G. Sebald's Prose Project. A Glimpse into the Potting Shed", in: Schütte, Uwe (Hg.): *Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors*. Berlin / Boston: De Gruyter, 99–134.
- Dunker, Axel (2003): "Metonymische Diskurse. W.G. Sebald: *Max Aurach*", in: ders.: *Die anwesende Abwesenheit. Literatur nach Auschwitz*. München: Fink, 111–139.
- Elsaghe, Yahya (2007): "Das Kreuzworträtsel der Penelope. Zu W.G. Sebalds *Austerlitz*", in: *Gegenwartsliteratur* 6, 165–184.
- Foucault, Michel (1966): "Andere Räume", in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34–46.
- Gnam, Andrea (2007): "Fotografie und Film in W.G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*", in: Martin, Sigurd / Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebeparkplätze der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 27–48.
- Hebel, Johann Peter (1980): "Unverhofftes Wiedersehen", in: ders.: *Ein Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds. Ein Werk in seiner Zeit. Mit Bilddokumenten, Quellen, historischem Kommentar und Interpretation*. Hg. v. Hannelore Schläffer. Tübingen: Stauffenburg, 232–234. [1811]
- Heidelberger-Leonard, Irene (2005): "Jean Améry's Werk – Urtext zu W.G. Sebalds *Austerlitz*?", in: Vogel-Klein, Ruth (Hg.): *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images*. Straßburg: PUS, 117–128.
- Hutchinson, Ben (2009): *W.G. Sebald: Die dialektische Imagination*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Kasper, Judith (2006): "Intertextualitäten als Gedächtniskonstellationen im Zeichen der Vernichtung. Überlegungen zu W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*", in: Beßlich, Barbara / Grätz, Katharina / Hildebrand, Olaf (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*. Berlin: De Gruyter, 87–98.
- Korff, Sigrud (1998): "Die Treue zum Detail. W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*", in: Braese, Stephan (Hg.): *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Opladen / Wiesbaden: VS, 167–197.
- Lerner, Ben (2021): "The Storyteller. W.G. Sebald's books suggest that we are powerless to remember adequately and powerless to forget", in: *The New Yorker*, 21.10.2021. [<https://www.nybooks.com/articles/2021/10/21/wg-sebald-storyteller/>, 26.1.2022]
- Loquai, Franz (2002): *Das Licht von San Marco. Ein Venedig-Lesebuch*. München: Goldmann.

- Martin, Sigurd (2007): "Lehren vom Ähnlichen. Mimesis und Entstellung als Werkzeuge der Erinnerung im Werk W.G. Sebalds", in: ders. / Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 81–103.
- Mosbach, Bettina (2008): *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W.G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*. Bielefeld: Aisthesis.
- Nabokov, Vladimir (1995): *Erinnerung spricht – Wiedersehen mit einer Autobiographie*. Hg. und übers. v. Dieter E. Zimmer. Reinbek: Rowohlt.
- Pesnel, Stéphane (2005): "'Der Schauder der Heimatlosigkeit, der über das Feld des Exils weht'. W.G. Sebald lecteur de Joseph Roth: affinités littéraires et intégration créatrice de la référence rothienne", in: Vogel-Klein, Ruth (Hg.): *W.G. Sebald. Mémoire. Transferts. Images*. Straßburg: PUS, 65–86.
- Prager, Brad (2005): "The Good German as Narrator", in: *New German Critique* 96, 75–102.
- Roth, Joseph (1990): "Juden auf Wanderschaft", in: ders.: *Werke. Band 2: Das journalistische Werk, 1924–1928*. Hg. u. m. e. Nachw. v. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 827–902. [1927]
- Rovagnati, Gabriella (2005): "Das unrettbare Venedig des W.G. Sebald", in: Atze, Marcel / Loquai, Franz (Hg.): *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele, 143–156.
- Santner, Eric (2006): *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schedel, Susanne (2004): *Wer weiß, wie es vor Zeiten gewesen ist? Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schütte, Uwe (2021): *Europäische Peripherien. Sebald spricht in Tübingen (nebst Exkurs zu Pierre Bertaux)*. [Unveröffentl. Manuskript]
- Sebald, W.G. (2006⁵): *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main: Fischer. [1985]
- Ders. (2008¹²): *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag.
- Ders. (2003⁵): *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fischer. [1990]
- Ders. (1990): "Jean Améry und Primo Levi", in: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): *Über Jean Améry*. Heidelberg: Winter, 115–125.

- Ders. (1991): "Ein Kaddisch für Österreich – Über Joseph Roth", in: ders.: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg / Wien: Residenz, 104–117.
- Ders. (2007⁹): *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer. [1995]
- Ders. (2003⁴): "Wie Tag und Nacht. Über die Bilder Jan Peter Tripps", in: ders.: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. Frankfurt am Main: Fischer, 169–188. [1998]
- Ders. (2003²): *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer. [2001]
- Ders. (2006): "Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry", in: ders.: *Campo Santo*. Hg. v. Sven Meyer. Frankfurt am Main: Fischer, 149–170.
- Ders. (2011): *"Auf ungeheuer dünnem Eis". Gespräche 1971 bis 2001*. Hg. v. Torsten Hofmann. Frankfurt am Main: Fischer.
- Stephan, Felix (2021): "Ein deutscher Plünderer? Zum 20. Todestag von W.G. Sebald", in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.12.2021. [<https://www.sueddeutsche.de/kultur/wg-sebald-carole-angier-speak-silence-literatur-holocaust-1.5487043?reduced=true>, 26.1.2022]
- Wackwitz, Stephan (2021): "Debatte um Schriftsteller W. G. Sebald: In dieser Prosa spukt es", in: *Die Tageszeitung TAZ*, 20.12.2021. [<https://taz.de/Debatte-um-Schriftsteller-WG-Sebald/!5820753/>, 26.1.2022]
- Wohlleben, Doren (2006): "Effet de flou. Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle*", in: Niehaus, Michael / Öhlschläger, Claudia (Hg.): *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: De Gruyter, 127–143.a