



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Unterwegs zu W.G. Sebald: eine Raumpoesie

Seidl, A.S.

Publication date
2012

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Seidl, A. S. (2012). *Unterwegs zu W.G. Sebald: eine Raumpoesie*. [, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

1 Wege zu W.G. Sebald

Den Roman¹ *Die Ringe des Saturn* lässt W.G. Sebald mit folgenden Sätzen beginnen:

Im August 1992, als die Hundstage zu Ende gingen, machte ich mich auf eine Fußreise durch die ostenglische Grafschaft Suffolk in der Hoffnung, der nach dem Abschluss einer größeren Arbeit in mir sich ausbreitenden Leere entkommen zu können. Diese Hoffnung erfüllte sich auch bis zu einem gewissen Grad, denn selten habe ich mich so ungebunden gefühlt wie damals bei dem stunden-, tagelangen Dahinwandern durch die teilweise nur spärlich besiedelten Landstriche hinter dem Ufer des Meeres. (RdS 11)

Dieser Satz wird zum literarischen Programm und die Mobilität der Protagonisten zur Voraussetzungsbedingung, dass etwas gefühlt, gesehen oder erinnert wird. So findet der Leser an mehreren Textstellen neben Photographien eines Wanderers (A 179) auch die eines Rucksacks als Zentralmotiv des Werkes (A 63) abgebildet. Auch Sebald selbst gilt unter den neueren deutschsprachigen Autoren mit Recht als der Wanderer. Entsprechend heißt es in einem Nachruf auf den 2001 bei einem Verkehrsunfall verunglückten Autor, dass er nicht nur ein Ausgewandelter war, der über 30 Jahre in England gewohnt, gelehrt und geschrieben habe, sondern vor allem auch ein Wanderer, dessen Gedanken und Erzählanstöße sich während des Gehens ergaben.

Sein Gehen war ein Dinge, Zusammenhänge, Verborgenes, Vergessenes erschließendes Gehen [...]. Er ging in der Landschaft der Geschichte zu den Überresten und stummen Zeugen menschlicher Ungeheuerlichkeiten.²

Sebald betonte in seinen Interviews immer wieder, dass das Gehen als seine bevorzugte Fortbewegungsart sowohl mit anthropologischen als auch epistemologischen Aspekten verbunden sei und eine besondere Erfahrungs- und Erkenntnisqualität besitze. Beim Gehen würden sich ihm auch immer wieder neue Blickwinkel und Perspektiven eröffnen.

1 Sebald selbst bezeichnet seine literarischen Werke nicht als Romane, sondern als Prosawerke. Doerry und Hage: *Ich fürchte das Melodramatische ...* 2001, S. 230.

2 Görner: *Im Allgäu, Grafschaft Norfolk ...* 2003, S. 28; vgl. auch Arnold: *W.G. Sebald ...* 2003, S.3.

Die alte Folie ist noch da: dass man versucht, durch die Verringerung des Tempos die Dinge zum Besseren zu wenden [...] Ich bin ja nicht der einzige, der das macht. Es gibt ja eine Menge Autoren, die durch das Gehen irgendwie vielleicht doch noch Dinge zu sehen, die man sonst nicht mehr sieht. Und das ist eigentlich das einzig Positive, das sozusagen dabei herauskommt, dass man also durch die Verlangsamung der Bewegung sehen kann, was ist und was war. Und dass man durch das bloße Denken an diese Dinge versucht, in eine andere Verfassung des Kopfes zu kommen.³

Auch die Zentralfigur in Sebalds Werk, der rucksacktragende Ich-Erzähler, ist ein Wanderer, der sich ohne festes Ziel auf den Weg begibt und dabei absichtslos immer wieder auf Widerstände und Konfrontationen stößt, die ihn zum Innehalten und Nachdenken zwingen. Das, was ihm in den Weg tritt, hat meist eine geschichtliche Bedeutung und offenbart sich während seiner rastlosen Reisen durch europäische Städte und Landschaften als eine Unglücks- und Leidenschronik. Einen besonderen Stellenwert haben dabei einerseits Spuren der Shoah und ihrer Opfer, wie sie vor allem in *Austerlitz* und den *Ausgewanderten* beschrieben werden, andererseits die fortschreitende Naturzerstörung, die Sebald zu zivilisationskritischen Aussagen veranlasst. Daneben finden sich aber ebenso Momente von Hoffnung und Glück, die sich augenblickshaft und unerwartet einstellen. Es sind einer Epiphanie vergleichbare Gefühls- und Bewusstseinszustände, die mit grenzüberschreitenden Erfahrungen verbunden sind. Neben dem Gehen als der basalen Bewegung, die sich stark an die im 19. Jahrhundert verwurzelten „ideology of walking“⁴ anlehnt, kennt Sebalds Ich-Erzähler auch andere Formen wie das Kriechen, Schwimmen, Fliegen oder Fahrten mit der Bahn oder dem Boot. Alle Bewegungsformen erscheinen vor dem Hintergrund kulturgeschichtlicher oder literarischer Topoi und sind mit eigenen bewegungsspezifischen Erfahrungen und Wahrnehmungen verbunden. Als Bewegungen werden von Sebald nicht nur diese körperlichen und technisierten Prozesse verstanden, sondern auch die Vorgänge des Schreibens und Lesens, innere Vorgänge wie das Erinnern sowie textüberschreitende Bewegungen in Form von intermedialen und intertextuellen Einschüben. Sebalds Werk ist stark von dynamischen Prinzipien geprägt. Nicht nur der

3 Interview mit Sebald, das von Schlodder geführt wird. Schlodder: Die Schrecken der Überlebenden ... 1997, S. 180.

4 Vgl. Moser und Schneider: Kopflandschaften ... 2007, S. 8.

Wanderer, der zum Sinnbild aller Protagonisten wird, befindet sich in ständiger Bewegung, auch der Text vollzieht gleichermaßen textimmanente wie textüberschreitende Bewegungen. Stabilitäten ergeben sich aus Konstellationen, die in Form von flüchtigen, inneren Bildern oder als Erkenntnisblitze in die Wahrnehmung der Protagonisten einbrechen. So wie jede Konstellation nur eine momentane Stabilität bedeutet, die Sebold durch neue Perspektiven (andere Formen der Bewegung, Intertexte, Intermedialität) wieder aufbricht und erweitert, so bewegt sich auch die Erlebnis- und Erfahrungswelt seines Wanderers frei zwischen den Extremen einer apokalyptischen und messianischen Vorstellung. Auf der einen Seite gibt es den Blick auf eine niemals endende Leidensgeschichte, mit welcher auch der fortschreitende zivilisatorische Verfall verbunden ist, auf der anderen gibt es die grenzüberschreitenden Erfahrungen, die mit einer imaginären Bewegung einhergehen und eigene Erkenntnis- und Erlebnisqualitäten besitzen.

Die Bewegungen im Raum und die damit verknüpften stets wechselnden Bilder und Vorstellungen sind wesentlich für Sebolds Werk, dem ein Raumkonzept zugrunde liegt. Alle Inhalte finden ihre Darstellung über vielfältige Raumkonstruktionen, womit Sebold sich unter diejenigen zeitgenössischen Autoren, wie beispielsweise Thomas Bernhard und Peter Handke einreicht,⁵ deren poetische und poetologische Wanderungen (Textwanderungen)⁶ sich vor dem Hintergrund des *spatial turn* verstehen lassen. Diese Wende hat in den letzten Jahren nicht nur unterschiedliche Raumparadigmen hervorgebracht, sondern auch den Raum als Wahrnehmungs- und Beschreibungsmatrix einer Rekonzeptualisierung unterzogen.⁷ Neu ist die Vorstellung vom Raum als einem sozialen Konstrukt, der damit nicht länger als passiver Behälter von Wahrnehmungen und Handlungen erscheint, sondern zu einer dynamisch veränderbaren Entität

5 „Die beiden Österreicher Thomas Bernhard und Peter Handke sind vielleicht die prominentesten poetischen und poetologischen Geher der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur.“ Moser und Schneider: *Kopflandschaften ...* 2007, S. 26.

6 Vgl. Exkurs: *Zur Topik des Gehens – Schreibens* in Kapitel 2.3.

7 Im Gegensatz zur Theorie der Zeit hat der Raum in der Philosophiegeschichte immer eine weit- aus unbedeutendere Rolle gespielt. Während die Zeit meist mit dem Geist und Intellekt in Verbindung gebracht wird, stehen beim Raum eher die in ihm positionierten Dinge und Körper zentral. „Während die Zeit für das Mobile, Dynamische und Progressive, für Veränderung, Wandel und Geschichte steht, steht der Raum für Immobilität, Stagnation und das Reaktionäre, für Stillstand, Starre, Festigkeit.“ Schroer: *Räume ...* 2006, S. 21; eine genauere Beschreibung des *spatial turn* findet sich in dem Kapitel 1.2.

wird. Deutlich lassen sich diese Grundannahmen des *spatial turn* auch bei Sebald finden. Mit ihnen lässt sich sein literarisches Programm näher bestimmen und deuten. Auch Sebalds Räume gehen auf Bewegungsprozesse zurück, haben einen konstruktivistischen Charakter und sind dynamisch und allseitig veränderbar.

Sebalds Gesamtwerk wurde bisher noch wenig als zusammengehörige Einheit interpretiert.⁸ Folgt man aber dem zentralen und wandernden Ich-Erzähler auf seinen verschlungenen Wegen und Stationen, dann zeigt sich nicht nur seine oft zitierte melancholische Grundhaltung, sondern auch ein Spannungsverhältnis im Wechsel von Schöpfung und Zerstörung, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit.⁹ Einen interpretatorischen Zugang zu diesem Spannungsverhältnis bietet das dichotome Raummodell von *Bewegung* und *Stillstand* des französischen Kulturphilosophen Michel de Certeau, der in seinem Werk *Arts de faire* (1980) Alltagspraktiken wie das Gehen, Schreiben und Erinnern als raumkonstituierende Tätigkeiten und als Grundlage von Raumerschließungen versteht.¹⁰ Wichtig an diesem Modell ist der Übergang von einer sequenziellen Bewegung (*Gehen*) zu einer simultanen Konfiguration (*Sehen*) als Form des Stillstands, welche einen Erkenntnisstatus besitzt. Daneben spricht de Certeau von Grenzen und Grenzziehungen, die den Raum strukturieren und der Bewegung eine Richtung geben. Bei Sebald wären dies Konfrontationsobjekte, Hürden, Hindernisse sowie innere Widerstände, auf die der Wanderer stößt und einen Bewegungs-Stopp beziehungsweise Reflexionsprozess nach sich ziehen. Daraus geht dann wieder eine neue Bewegung, meist eine innere Bewegung (Erinnerung) hervor.

8 Ein Werkzusammenhang wurde bis jetzt meistens unter dem Aspekt des Negativismus oder Pessimismus Sebalds hergestellt. Zusammenfassen ließen sich diese Ansätze unter der Bezeichnung „Netzwerk des Schmerzes“, der allerdings von Sebald selbst stammt. In einem Interview mit Stoisser erklärt er, an die Macht der Koinzidenzen und Interdependenzen zu glauben. Schlagartig gehe es einem manchmal auf, „dass alles mit allem zusammenhängt und dass man sich deshalb um die Dinge kümmern muss. [...] Und es gibt diese Geschichten überall. Und diese Geschichten sind natürlich alle miteinander verbunden, auf die eine oder andere Weise. Es ist ein riesiges Netzwerk des Schmerzes, das nach wie vor seine Auswirkungen hat.“ Stoisser: Ein riesiges Netzwerk des Schmerzes ... 2011, S. 233.

9 So hat der eminente Raumbezug von Sebald schon manchen Interpreten dazu verführt seine Werke als ‚Reisebücher‘ und ihn als ‚Reiseschriftsteller‘ zu bezeichnen. Vgl. Klüger: Wanderer ... 2003; Sonntag: A mind in mourning ... 2000.

10 Zum Konzept der Raumerschließung sowie den Dichotomien: Raum/Ort, Gehen/Sehen, parcours/carte siehe Kapitel 1.2.

Bewegungsprozesse bringen bei Sebald nicht nur die oft zitierten historischen Räume und Erinnerungsbilder hervor, sondern auch qualitativ andere Räume mit einem heterologen Charakter. Es sind die gleichsam epiphanen Bewusstseinsmomente, in denen Hoffnungsmotive aufscheinen und eine andere, bessere Welt vorstellbar wird. Es sind Momente grenzüberschreitender Erfahrungen, die in einem Bereich zwischen Wirklichkeit und Wahn, Wahrheit und Schein, Realität und Fiktion liegen und in dieser Arbeit als Schwellenräume reflektiert werden. Sebald selbst hat diese nicht näher bestimmt. Sie scheinen auf eine Art Transzendenz zu verweisen, lassen aber den Leser weitgehend im Ungewissen, wenn Sebald von Levitation, Schwindelgefühl oder dem synoptischen Blick spricht.

Stunden brauchte ich, bis ich wieder droben auf der Höhe von Piana war und gleich einem, der die Kunst der Levitation beherrscht, sozusagen schwerelos dahingehen konnte [...] (CS 21).

Obwohl er mit diesen Begriffen auf besondere Gefühls- und Erkenntnismomente seiner Protagonisten verweist, die mit einem höheren Bewusstsein und Reflexionsniveau einhergehen, bleiben diese als unerfüllte Imaginationen und Visionen konzeptuell vage. Meist sind es schockartige Erfahrungen oder Einbrüche in die Wahrnehmung der Protagonisten, die durch einen äußeren oder inneren Widerstand hervorgerufen werden und einen Zustand der Liminalität erzeugen. In Schwellenräumen werden dann herkömmliche Strukturen aufgelöst und es wird ein besonderes kognitives und affektives Niveau erreicht. Dabei lassen sich verschiedene Funktionen unterscheiden. Schwellenräume sind bald imaginäre Fluchträume, bald aber auch Möglichkeitsräume, die sich als Netz universeller Beziehungen über die Wirklichkeit legen. Sebald verwendet in diesem Zusammenhang die Begriffe wie Korrespondenzen, Interdependenzen und Koinzidenzen. Schwellenräume können auch Reflexionsräume sein, die einen privilegierten Zugang zur historischen oder zivilisatorischen Verfasstheit bieten. Auch Schwellenräume erschließen sich aus der Bewegung, unterliegen dabei aber vornehmlich der Emotionalität und Imaginationskraft als einer inneren, imaginären Bewegung. Sie lassen sich ebenfalls im Kontext von de Certeau deuten, im Besonderen vor dem Hintergrund seines Heterologien-Konzepts, das er für seine ‚mystischen Erlebnisräume‘ entwickelt hat. Da Sebalds Heterologien aber nicht wie bei de Certeau einer leeren Transzendenz verbunden bleiben, sondern inhaltlich mit bestimmten Imaginationen und

Visionen gefüllt sind, greift das de Certeausche Konzept zu kurz. Hier erweisen sich Benjamins Schwellenkunde in Verbindung mit dem Konzept der Liminalität von Victor Turner als fruchtbar für die Analyse. Benjamin ist bekanntermaßen einer der wichtigsten Referenzautoren für Sebald.¹¹ Dieser hat für sein Konzept des Schwellenraums auch einen besonderen Erfahrungsmodus herausgearbeitet, den er als „Chock“¹² bezeichnet hat. Der „Chock“ wird durch Gegenstände oder Ereignisse hervorgerufen, die nicht mit den üblichen Wahrnehmungsmöglichkeiten erfasst werden können und somit an die de Certeauschen Heterologien erinnern. Auch wenn Sebald bei der Darstellung seiner Heterologien¹³ undifferenziert und vage bleibt, soll der Versuch gemacht werden, diese unter räumlichen Aspekten zu erfassen und in ein übergeordnetes Raumkonzept einzufügen.

Es ist das Ziel dieser Arbeit, den Werkzusammenhang von Sebald herauszuarbeiten, der sich aus den räumlichen Elementen Bewegung und Stillstand erschließt. Dabei folgt die Analyse den Wegen und Stationen des Wanderers, die ein Raumkonzept aufscheinen lassen, das Form und Inhalt bestimmt und in den Wanderungen und Begegnungen des Ich-Erzählers mit Räumen, Orten und Personen zur Darstellung kommt. Dabei werden Bewegungsprozesse zur Voraussetzung von Erfahrungen und Wahrnehmungen. Daneben gibt es Formen des Stillstands, die durch Grenzen, Hürden, Konfrontationen und psychische Widerstände hervorgerufen werden und die Bewegungen unterbrechen. Aus dem Spannungsverhältnis von Bewegung und des Stillstand ergeben sich jene Heterologien, die sich in den Schwellenräumen und dem Netz als einem höheren Ordnungsprinzip realisieren (Interdependenzen, Korrespondenzen, Koinzidenzen). Bewegung und Stillstand geben – wie zu zeigen ist – dem Gesamtwerk eine einheitliche Struktur und organisieren den Inhalt.

11 Vgl. Wohlfarth: *Anachronie ...* 2009.

12 Näheres zum Benjaminschen Begriff des „Chocks“ siehe Kapitel 1.3.

13 Sebald verwendet selbst weder den Begriff der Heterologie, noch den des Schwellenraums, sondern neben den genannten Begriffen Levitation, Schwindelgefühl und synoptischer Blick, auch noch Koinzidenzen, Korrespondenzen und Interdependenzen. Auch diese sind eng mit Schwellenräumen und Grenzerfahrungen verbunden.

1.1 Zur Geschichte der Rezeption von W.G. Sebald

Obwohl Sebald nur wenige Werke hinterlassen hat, ist die Sekundärliteratur umfangreich und inzwischen auch abwechslungsreich. Vor allem seit dem Tod des Autors hat eine Fülle von Publikationen die Öffentlichkeit überschwemmt. Dabei zeigen nicht nur die internationale Germanistik, sondern auch fachübergreifend die Kulturwissenschaften ein großes Interesse an ihm.¹⁴ Inzwischen gibt es auch schon verschiedene Adaptionen seines Werkes¹⁵ und den Vorschlag dieses in die moderne Kunstgeschichte aufzunehmen.¹⁶ Die große, bis heute fortbestehende Aufmerksamkeit hängt aber nicht nur mit der Komplexität des Werkes zusammen, sondern auch damit, dass Sebald von Anfang an als Vorzeigeautor der deutschen Vergangenheitsbewältigung gegolten hat, mit der sich Themenkomplexe wie „Kunst der Erinnerung“¹⁷ oder „Rekonstruktionsarbeit“¹⁸ verbinden lassen. Neben der deutsch-jüdische Vergangenheit geht es in seinem Werk vor allem um die Natur- und Zivilisationsgeschichte, die einer kritischen Perspektive unterzogen wird. Zu Sebalds zentralen Themen gehören die kollektiven und individuellen Traumata¹⁹, weshalb vor allem seine Darstellungen unbewusster Gedächtnis- und Erinnerungsstrukturen in der Forschung einen hohen Stellenwert bekommen. Dahingehend rücken Hoffnungsmotive und Erlösungsphantasien eher in den Hintergrund der Auseinandersetzung und Interpretation.

14 Lynn Wolf spricht von einer „virtual explosion of secondary literature, that has followed the death of W.G. Sebald on 14 December 2001.“ Wolf: Das metaphysische Unterfutter der Realität ... 2004, S. 80.

15 Es gibt inzwischen einen Film zu den *Ringten des Saturn* (Patience. After Sebald, 2011), eine CD (*Tracking Patience*, 2012) und ein Theaterstück *Die Ringe des Saturn* (Schauspiel Köln, Premiere 14.05.12) sowie eine Reihe Kunstphotographen, die Sebalds Werk als Inspirationsquelle sehen. Vgl. Patt: Searching for Sebald ... 2007.

16 „My first impulse in writing Sebald’s project into art history was to correct a perceived trend among many literary and cultural critics who completely ignore or (more often) see and quickly gloss over Sebald’s formidable work with pictures. This is a blind spot in Sebald scholarship that is striking to someone who works in the field of art and its history. Sebald’s use of images into the main text of the critical analyses of his work would elide my initial meeting with Sebald’s work, and more generally, would belie the great impact Sebald had in disciplines of visual studies.“ Patt: Searching for Sebald ... 2007, S. 84/85.

17 Veraguth: W.G. Sebald und die alte Schule ... 2003, S. 36.

18 Albes: Die Erkundung der Leere ... 2002, S. 223.

19 Vgl. Fuchs: Die Schmerzspuren der Geschichte ... 2004.

Bereits zu Lebzeiten entwickelte sich ein veritabler Kult um die Person Sebald, der sich inzwischen zu einer hagiografisch anmutenden Verehrung bis hin zur Legendenbildung gesteigert hat²⁰ und auf einer engen Verbindung von Leben und Werk beruht.²¹ Von den Deutschen wird Sebald zu den Exil-Autoren gerechnet. Den Amerikanern ist er sympathisch, weil er, wie alle guten Deutschen im Exil gelebt und sich damit einer großen Tradition von Exilanten angeschlossen hat.²² Sowohl Amerikaner als auch Briten verstehen ihn fast schon als einen der ihren, wobei sie seine Weigerung, in englischer Sprache zu schreiben, bis heute anhaltend irritiert.²³ Allgemein gilt Sebald im Ausland als Repräsentant eines besseren Deutschlands, der „nach innen gewandt, vergeistigt, zweifelnd und bezweifelnd, traurig-schuldig, umhergetrieben, ironisch, reflektierend – also schlicht melancholisch“²⁴ erscheint. In der *New York Times* wird er neben Primo Levi gestellt und zum „prime speaker of the Holocaust“²⁵ und ‚literarischen Wundertäter‘ erklärt, der mit seinen Büchern das von den Nationalsozialisten zerstörte Ideal einer deutsch-jüdischen Verbindung wieder herzustellen vermag.²⁶ Man feiert ihn als „Messias aus dem Allgäu“, als einen „Heilige[n] oder gar Erlöser“, auch wenn Sebald selbst das nie gewollt hätte.²⁷ Ein Mitglied

20 Die folgenden Referenzen orientieren sich an Uwe Schüttes Handbuch zu W.G. Sebald und im Besonderen an dem Einleitungskapitel und dem Kapitel zu den biographischen Daten. Da Schüttes einer der letzten Doktoranden Sebalds war, vermag sein Handbuch vielleicht einen tieferen Einblick in die Widersprüchlichkeit und Komplexität der Autorfigur zu geben, mit der sich Sebald auch in einen öffentlichen Diskurs einbettet. Im Besonderen werden hier die Einleitungskapitel zur Rezeption und Biographie Sebalds (S. 7-35) zitiert. Schüttes: W.G. Sebald ... 2011. In der Reihe *Essays* (BBC radio 3) spricht Uwe Schüttes zum 10. Todestag von Sebald über seinen alten Lehrmeister und Doktorvater und dessen akademisch eher unkonventionelle Methoden. Schüttes: Looking and Looking away ... 2012.

21 Erstaunlich ist allerdings, dass diese Verbindung von Leben und Werk keine tieferen Einblicke in Sebalds literarisches Werk hervorgebracht hat. Dabei würde eine biografische Lesung seines Werkes durchaus sinnvoll sein. Man könnte auch dahingehend argumentieren, dass der integrale Zusammenhang von Leben, Werk, Autor bzw. Autorschaft ein Konstrukt ist. Es ist anzunehmen, dass Sebald diese Verbindung von literarischem und persönlichem Ich bewusst hergestellt hat. Dieser Ansatz wäre unter dem Aspekt der Autobiografie noch näher zu untersuchen. Das (Auto-)Biographische wird hier als „kulturelle Praxis“ verstanden, wobei die literarischen und rhetorischen Strategien der Selbstfingierung im Gesamtbereich der Kultur ihre Anwendung finden. Vgl. Moser, Nelles: Konstruierte Identitäten ... 2006.

22 Vgl. Schüttes: W.G. Sebald ... 2011, S. 9.

23 Ebd.

24 Denham: Die englischsprachige Sebald-Rezeption ... 2006, S. 260.

25 Eder: Excavating a Life ... 2001, S. 10.

26 Vgl. Schüttes: W.G. Sebald ... 2011, S. 9.

27 Ebd. S. 8.

der *Schwedischen Akademie der Künste* hat nach Sebalds Tod verraten, dass er sogar in der engeren Auswahl für den Nobelpreis gewesen sei.²⁸ Obwohl seine Rezeption im deutschsprachigen Raum vor allem im Zusammenhang mit seinen literaturkritischen Schriften²⁹ differenzierter ist als im englischsprachigen, wird ihm auch hier wegen seines Kampfes gegen die „Verflüchtigung der Erinnerung“ und als „Musterschüler der Vergangenheitsbewältigung“³⁰ eine anhaltend große Aufmerksamkeit geschenkt.³¹ Inzwischen sind die zunehmend kritischen Stimmen hier allerdings nicht mehr zu überhören. Man stößt sich vor allem an seinem unerträglichen moralischen Anspruch und wirft seinen Schriften ein unliterarisches normatives Prinzip vor:

28 Vgl. Ebd.

29 Siehe hierzu Sebalds Kritik an Andersch und Sternheim oder seinen Vorwurf der unzureichenden literarischen Auseinandersetzung mit dem Luftkrieg in *Luftkrieg und Literatur*. Sebald geht in seiner Kritik an Autoren wie beispielsweise Jureck Becker, der selbst Überlebender der Shoah ist und seine Kindheit im Konzentrationslager sowie seine jüdische Identität literarisch verarbeitet, sogar soweit, dass er ihm vorwirft sein Judentum zu verleugnen und inauthentische Literatur zu schreiben. Er spricht in diesem Zusammenhang von „emotionaler Absenz“. In seiner umstrittenen Habilitationsschrift hat Sebald auch schon Sternheim eines solchen „Selbstbetrugs“ bezichtigt. Der Dachau-Häftling Alfred Andersch wiederum instrumentalisiere sein Werk. Was Andersch und Becker dabei verbinde, sei ihre „Weigerung, sich ihrer Leidensbiographie zu stellen, mit dem Ergebnis, dass ihre Werke nichts als Fälschungen seien.“ Die oben angeführten Zitate konnten nicht im Original zitiert werden, da dieser 14-seitige Aufsatz Sebalds, der aus seinem Nachlass stammt, bis jetzt nicht veröffentlicht ist. Irene Heidelberger-Leonard wurde dieser Text aus dem Marbacher Literaturarchiv für einen Aufsatz zur Verfügung gestellt aus dem die oben angeführten Zitate wiedergegeben sind. Heidelberger-Leonard: *Zwischen Aneignung und Restitution ...* 2008, S. 10; Sebald: *Der Schriftsteller Alfred Andersch ...* 2005; Sebald: *Carl Sternheim ...* 1969.

30 Hutchinson: *W.G. Sebald ...* 2009, S. 2.

31 In diesem Zusammenhang wird gegenwärtig auch Sebalds vielschichtige Intertextualität unter den Aspekt der „Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung“ untersucht. Hutchinson: *W.G. Sebald ...* 2009, S. 2. Oftmals wird auch auf die melancholische Zirkularität seiner Werke hingewiesen, die eine Dialektik von Fortschritt und Regression bedeutet. Vgl. Albes: *Die Erkundung der Leere ...* 2002. Auch Anne Fuchs beschäftigt sich mit der Verbindung von Ethik und Poetik bei Sebald im Kontext eines kulturellen Gedächtnisses. Vgl. Fuchs: *Die Schmerzspuren der Geschichte ...* 2004.

Der ‚allegorisierende Duktus‘ der melancholischen Kontemplation, der die Schrecken stark distanziert, läuft demnach Gefahr, im reflexiven Nachvollzug von Zerstörungsprozessen ein ästhetisches Genügen zu stiften.³²

Vor allem das Verhältnis von Realität und Fiktion wird bei seiner Darstellung der jüdischen Geschichte kritisiert und nach der Legitimität gefragt, mit der Sebald auf Realbiographien zurückzugreife. So handele es sich beispielsweise bei dem Maler Max Aurach in der gleichnamigen Erzählung aus den *Ausgewanderten* um eine unberechtigte Literarisierung, weshalb Aurach in der englischen Version, die vier Jahre nach der deutschen Fassung erschien, in Max Ferber umbenannt wird. Bei einem Interview mit dem als Vorlage dienenden Maler Frank Auerbach – ein anderes Modell ist Sebalds ehemaliger Vermieter in Manchester – beklagt sich dieser auch, „dass ihm Sebalds Unternehmen ein unerträglicher Übergriff in seine Privatsphäre sei, ja er empfinde es wie einen Diebstahl.“³³

Die älteren Interpretationen von Sebalds Werk beschäftigen sich vor allem mit dem Konzept des geschichtlichen Traumas, der Erinnerung und Rekonstruktion einer Zerstörungs- bzw. Verlustgeschichte und dem Diskurs der Melancholie. Dabei steht vermehrt der Negativismus und Pessimismus von Sebalds Schriften im Zentrum.³⁴ Ruth Klüger liest diese beispielsweise als Zeugnisse einer umfassenden und netzartig verknüpften Verfallgeschichte, die keine Hoffnung mehr kennt.³⁵ Sie sieht sein Werk einseitig als ein Unternehmen, „in

32 Mosbach: *Blinder Fleck ...* 2003, S. 119. Sebald dagegen meint: „Es handelt sich [...] um das moralische Dilemma jeder Literatur. Darf man überhaupt etwas erfinden?“ Doerry und Hage: *Ich fürchte das Melodramatische ...* 2001, S. 232. Vor allem in seinen literaturkritischen Arbeiten wirkt der Sebaldsche Moralismus sogar fast dogmatisch. In einem Briefwechsel mit Adorno macht er diesen darauf aufmerksam, dass ihn dessen Anerkennung zu Sternheim, wie er sie in *Minima Moralia* zum Ausdruck bringt, „beunruhigt“. Mit seiner „bescheidene[n] Frage“ wollte er, Sebald, nun klären, wie Adorno zu diesem Lob komme. Sebald – Theodor W. Adorno: *Briefwechsel ...* 2005, S. 12. Einige Rezipienten rücken seine Werke auch in die Nähe von Kitsch. Sybille Cramer spricht in ihrer Rezension zu den *Ausgewanderten* beispielsweise von einer „kitschigen Historisierung.“ Cramer: *Zartbitterstes ...* 1993, o.S. Diesem Sebald-Kitsch scheint auch Klüger als Leser-Interpretin zu unterliegen, wenn sie schreibt: „Und so kann ich mich als LeserIn des Eindrucks nicht erwehren, dass kaum ein anderer Zeitgenosse diese zum Untergang bestimmte Welt, auf deren baldiger Grabstätte er seine ausgedehnten Wanderungen unternahm, so geliebt hat wie er.“ Klüger: *Wanderer ...* 2003, S. 102.

33 Heidelberg-Leonard: *Zwischen Aneignung und Restitution ...* 2008, S. 15.

34 Detering: *Schnee und Asche ...* 1998, S. 149.

35 Vgl. Klüger: *Wanderer ...* 2003, S. 99.

dem die Entwicklung Europas eingefangen wird in die Geschichte seiner verschiedenen Epochen und diese in die Biographie des Einzelnen, die sich ihrerseits wiederum ausweitet in die Geschichte Europas.³⁶ Nach ihrer Lesart, die hier stellvertretend für viele andere steht, die Sebald in den Kontext der Kulturtheorie der Frankfurter Schule stellen, gibt es bei ihm keine Erlösung aus der verfehlten Entwicklung des Menschen.³⁷ Andere Rezipienten sehen in Sebalds Darstellung einer universellen Leidensgeschichte wiederum das Ergebnis seines melancholischen Pessimismus und werfen ihm eine topophile Nekrophilie vor, als ob alle Orte und Ziele seiner „Wallfahrten“³⁸ nur mehr von der Geschichte kontaminierte „Schädelstätten“³⁹ wären.

Sebalds Einfühlung, die Geschichtsschuld auf sich nimmt und durch Beharrlichkeit in den Nachforschungen sühnt, ist durchaus voreingenommen: Sie zieht die Toten vor [...] Erst der Tod macht aus dem Fremden einen archivalischen Fall, er allein stellt die Lizenz zur biographischen Nachbohrung aus und verwandelt den Bekannten in ein erstarrtes Präparat, dem der detektische Ich-Erzähler mit seinem Besteck zu kaltgewordenem Leib rückt.⁴⁰

Sebalds versteckte Erlösungsphantasien und sein verborgener Messianismus bleiben mit wenigen Ausnahmen in der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte unbeachtet. Die mit einem Levitationsgefühl⁴¹ einhergehenden „Seinsaugenblicke“⁴², die eng verbunden sind mit den plötzlich einschließenden

36 Ebd.

37 Vgl. ebd. S. 102. Oft verweisen schon Titel wie beispielsweise *Figurationen der Katastrophe* (2008) von Mosbach oder *Zeugen der Zerstörung* (2003) von Hage auf die thematische Schwere und Ausichtslosigkeit bei Sebald, die ihren Höhepunkt in den apokalyptischen Visionen des Ich-Erzählers bekommen.

38 Dies ist eine Anspielung auf den Untertitel *Eine Englische Wallfahrt*, den Sebald für seine *Ringe des Saturn* gewählt hat.

39 Johannsen: *Kisten, Krypten, Labyrinth* ... 2008, S. 50.

40 Wirtz: *Schwarze Zuckerwatte* ... 2001, S. 230-233.

41 Einer der wenigen Sebald-Forscher, der sich mit dem Motiv der Levitation in Sebalds Texten beschäftigt hat, ist Ben Hutchinson, der von der *Leichtigkeit der Schwermut und der Kunst der Levitation* bei Sebald spricht. Meist wird diese im Kontext seines ästhetischen oder stilistischen Prinzips reflektiert. Hutchinson: *W.G. Sebald* ... 2009.

42 Bohrer: *Ekstasen* ... 2003, S. 78.

Wahrnehmungen einer übergeordneten Ordnung von Korrespondenzen und Koinzidenzen, bleiben meist unbeachtet.⁴³

Inzwischen findet nicht nur eine zunehmend kritische Auseinandersetzung mit Sebalds Werk, sondern auch mit der Sekundärliteratur statt, die nach Richard Sheppard bisher entweder „under-researched“⁴⁴ oder nach Jonathan Long „predictable and repetitive“⁴⁵ geblieben ist.⁴⁶ In neueren wissenschaftlichen Ansätzen wird deshalb der Versuch gemacht auch andere Sichtweisen der Forschung zu entwickeln. In diesem Zusammenhang wäre der 2005 erschienene Sammelband *Sebald. Lektüren*⁴⁷ zu nennen, in dem Teile der sich in Marbach befindlichen Bibliothek Sebalds erschlossen werden. Die Quellenstudien zeigen, wie letztlich auch eine differenziertere Interpretation des Sebalds Werkes möglich wird.⁴⁸ In den Beiträgen erscheint Sebald nicht nur als Holocaust-Autor, sondern es werden vor allem die neuen und besonderen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten in seinem Werk in den Mittelpunkt gestellt, auf die mit der Wortschöpfung „Sebaldian“ reagiert wurde.⁴⁹ ‚Sebaldian‘ steht auch für den charakteristischen und verführerischen ‚Sebald-Sound‘, den letztlich nicht nur der viel zitierte melancholische Grundton ausmacht, sondern gerade die besondere Mischung aus Hoffnung und Hoffnungslosigkeit.

Zu den neuen Forschungen zählt auch die Beschäftigung mit der räumlich-poetischen Dimension des Werkes. Zu nennen wäre Anja Johannsens Studie zu Sebalds „Raumfigurationen“⁵⁰, in der sie das Prinzip der „Schachtelung“ im

43 Dies ist in dem Sinn keine transzendente Dimension, die sich hier in Sebalds Werk zeigt, sondern ein besonderes emotionales und kognitives Bewusstsein, das sich ausschließlich in einem Zustand der Liminalität erreichen lässt. Zu dem Konzept der Liminalität siehe Kapitel 4.

44 Sheppard: *Woods, trees and the spaces in between* ... 2010, S. 80.

45 Long: *W.G. Sebald* ... 2007, S. 28.

46 Für einen genaueren Überblick der Sebald Rezeption (2005-2008) siehe die Studie von Sheppard: *Woods, trees and the spaces in between* ... 2010; Hutschinson: *W.G. Sebald* ... 2009, S.2/3.

47 Atze und Loquai (Hrsg.): *Sebald* ... 2005.

48 Ein weiteres Beispiel für eine neuere Forschungsausrichtung wäre Doren Wohllebens Ansatz, in dem sie Sebalds besonderem Stil und eigentümlichem Satzrhythmus nachgeht, was wie sie selbst sagt, bis jetzt ein Forschungsdesiderat darstellte. Wohlleben vermisst auch „das in wissenschaftlichen Analysen leider noch stark vernachlässigte audielle [Erleben], das durch den eigentümlichen Satzrhythmus Sebaldscher Prosa bedingt ist.“ Wohlleben: *Effet de flou* ... 2006, S. 143.

49 Sebald came to serve in art's pantheon, not as a proper name, for that he had already been claimed in another discipline [literature], but as an adjective that both suggested a new medium and launched a fresh critical palliative. Next to Freudian, Foucauldian, and Deleuzian, there would now be another – *Sebaldian*.” Patt: *Searching for Sebald* ... 2007, S. 17.

50 Johannsen: *Kisten, Krypten, Labyrinth*... 2008.

Kontext einer verräumlichten Erinnerung interpretiert und „Gedächtnisräume“ als Ausdruck einer synchronen und diachronen Gegenwart und Vergangenheit liest.⁵¹ Andere Ansätze gehen der Verschiedenartigkeit von Räumen nach, wie beispielsweise dem „Exilraum“.⁵² Räumliche Aspekte werden hier zwar an das Werk herangetragen, ohne dabei aber ein übergreifendes Raumkonzept zu entwickeln. Eine Ausnahme bildet der von Markus Zisselsberger herausgegebene Sammelband, der nicht nur vielfältige Raumanalysen anbietet, sondern auch die für Sebald grundlegende Bewegungsdynamik und Mobilität untersucht. Unter dem Titel *The undiscover'd country. W.G. Sebald and the poetics of travel*⁵³ finden sich hier zahlreiche Ansätze, die neue Forschungshorizonte eröffnen. Es werden Motive des Wanderns und der Bewegung sowohl inhaltlich als auch auf der Ebene des Textes und der Textüberschreitung untersucht und in einen allgemeinen Raumdiskurs eingebettet. Ansatzweise kommt hierbei auch eine grenzüberschreitende Dimension in Form von „Fluchträumen“ und „Traumfluchten“ zur Sprache, die verräumlicht wird.⁵⁴ Den Anfang des Sammelbands bildet ein früher Aufsatz Sebalds, dessen Titel vor allem für diese Arbeit richtungsweisend ist. Als Gegenmodell zu der oft zitierten melancholischen Disposition stellt Sebald hier selbst die erhebende Kraft der Bewegung, die zu einer *Kunst des Fliegens*⁵⁵ beziehungsweise einer Poetik der Bewegung⁵⁶ wird.

In *Die Kunst des Fliegens*, we already find traces of the generic combination of travelogue with biography; the representation of travel as an antidote to melancholy; the traversal of physical space as a means to arrest time; and more generally, travel as a structuring principal for a kind of narrative in which the distinction between real, imaginative, and textual travel becomes blurred.⁵⁷

Obwohl die verschiedenen Aufsätze dieses Sammelbandes deutlich machen, dass die Bewegungen bei Sebald die wesentlichen Elemente seiner *Poetics of*

51 Vgl. Ebd. S. 41. Zur Verräumlichung der Erinnerung bei Sebald siehe auch Gregory-Guider: *The sixth Emigrant ...* 2005, S. 437.

52 Vgl. Catani: *Homo Sacer im Exil ...* 2011.

53 Zisselsberger (Hrsg.): *The undiscover'd country ...* 2010.

54 Zisselsberger: *Fluchträume / Traumfluchten ...* 2010, S. 3.

55 Sebald: *Die Kunst des Fliegens ...* 2010.

56 Vgl. hierzu den Exkurs *Zur Topik des Gehens – Schreibens* 2.3.

57 Zisselsberger: *Fluchträume / Traumfluchten ...* 2010, S. 3.

Travel sind und, dass das darin erschlossene *Undiscover'd Country* auf alternative Räume verweist, steht eine differenzierte Untersuchung der einzelnen Bewegungsformen mit ihren bewegungsspezifischen Wahrnehmungen noch aus.

Unter dem Gesichtspunkt des Raum alles dem strukturierenden Prinzip ließe sich Sebalds Gesamtwerk mit seiner thematischen Vielfalt in einem übergeordneten Werkzusammenhang verstehen, bei dem auch die theoretischen Schriften Sebalds berücksichtigt wären.⁵⁸ Dieser innere Zusammenhalt vermittelt sich schon durch den zentralen Ich-Erzähler, der als wandernder Rucksackträger rastlos durch Europa streift und dabei viele biographische Eckdaten mit Sebald teilt. Auch die meisten Motive Sebalds klingen schon in seinem ersten Werk, dem Langzeilengedicht *Nach der Natur*⁵⁹ an, und wiederholen sich dann im späteren Werk in verschiedenen Variationen. Es ist zu vermuten, dass Sebald ein ambitioniertes Literaturprojekt mit Anspruch auf Universalität angestrebt hat, von dem er bis zu seinem frühen Unfalltod einige in sich abgeschlossene Teile vorgelegt hat. Mit der Analyse der formalen und inhaltlichen Strukturen, in deren Zentrum der wandernde Ich-Erzähler steht, wird versucht diesen inneren Werkzusammenhang vor dem Hintergrund einer Raumpoesie zu erschließen. Gegenstand dieser Untersuchung sind die fünf Hauptwerke Sebalds sowie die posthum erschienenen *Aufzeichnungen aus Korsika*⁶⁰. Seine nichtliterarischen Schriften werden dann einbezogen, wenn sie zur Verdeutlichung seiner Raumkonzepte beitragen können, zu denen Sebald auch in zahlreichen Interviews Bezug genommen hat.

58 Dass diese integrale Verbindung noch aussteht, darauf hat Uwe Schütte in seinem Handbuch zu Sebald verwiesen. Schütte: W.G. Sebald ... 2011, S. 8.

59 „Sebalds erster Text [präsentiert] den im Folgenden nur immer weiter entfalteten poetologischen Kern – das Elementare – seines Schreibens.“ Albes: Portrait ohne Modell ... 2006, S. 48.

60 Es gibt zwei Fassungen des Korsika-Fragments, die beide in dem Marbacher Katalog abgedruckt sind. Es handelt sich bei dem Korsikaprojekt um ein nicht abgeschlossenes Vorhaben, von dem Teile schon 1996 veröffentlicht wurden. Ein längerer Abschnitt diente Sebald 2000 als Redetext bei der Verleihung des Düsseldorfer Heine-Preises. Viele Protagonisten aus dem Korsikaprojekt tauchen in seinen anderen Werken auf. W.G. Sebald: *Aufzeichnungen aus Korsika*. Sebalds literarisches Werk umfasst des Weiteren *Nach der Natur*; *Ein Elementargedicht* (1988); *Schwindel. Gefühle* (1990); *Die Ausgewanderten* (1992); *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (1995); *For years now* (2001); *Austerlitz* (2001); *Unerzählt, 33 Texte* (2003); *Campo Santo, Prosa, Essays* (2003); *Aufzeichnungen aus Korsika* (1995). Die aus dem Nachlass herausgegebenen Gedichtbände *Über das Land und das Wasser* (2008) und *For years now* (2001) werden in dieser Arbeit nicht beachtet.

1.2 De Certeaus Kateogrien von Raum, Ort und Heterologie

Als methodisches Instrumentarium zur Interpretation von Sebalds Werk als auch des ihm zugrundeliegenden Raumkonzepts bietet sich das Modell des Kulturtheoretikers Michel de Certeau an. Darin erfasst sind die Grundstrukturen des neuen Raumdenkens, für das sich auch Sebald interessiert hat. Als Gewährsmann des *spatial turn* hebt de Certeau nicht nur dessen Strukturmuster, sondern auch konstruktivistischen Prinzipien ins Bewusstsein und setzt diese geradezu beispielhaft in seinen theoretischen Ansätzen um. Räumlichkeit ist bei ihm eine variable Größe und das Ergebnis von Bewegungsabläufen, die aufgelöst, verändert oder erweitert werden können.⁶¹ Obwohl nicht anzunehmen ist, dass Sebald dessen Schriften gekannt hat, scheint es, als würden de Certeaus Ansätze fast exemplarisch in Sebalds literarischem Werk zur Darstellung gebracht, wie umgekehrt diese zum bessern Verständnis des Werkes beitragen können.

Seit Ende des 20. Jahrhunderts hat die Kategorie Raum als Wahrnehmungs- und Beschreibungsmatrix in den verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zunehmend an Bedeutung gewonnen. Man spricht deshalb von einem „spatial turn“⁶² oder gar „räumlichen Paradigmenwechsel“⁶³. Die Bezeichnung *spatial*

61 Zu den wichtigsten Vordenkern des *spatial turn* gehören Georg Simmel und Ernst Cassirer, die beide von einem konstruktivistischen Raumbegriff ausgehen. Simmel beschäftigt sich schon um die Jahrhundertwende nicht nur unterschiedliche gesellschaftliche Manifestationen im Raum, sondern auch die historische Veränderbarkeit von Raumwahrnehmungen. Cassirer unterscheidet zwischen drei verschiedenen Raumtypen, die mit unterschiedlichen Sinnordnungen und unterschiedlichen Raumanschauungen verbunden sind und damit auch mit unterschiedlichen Modellen der Wirklichkeitserschließung. Vgl. Dünne: Soziale Räume. Einleitung ... 2006, S. 290f; Vgl. Simmel: Exkurs über die Soziologie der Sinne ... 1992; Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum ... 1985. Auch die Literatur- und Kulturwissenschaftler Jurij Lotman und Michail Bachtin haben sich schon vor dem *spatial turn* mit der Semiotik des Raums und dem Modell des Chronotops auseinandergesetzt, deren Konzepten nun wieder vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt wird: „Sie lesen Erzähltexte als Schlüssel zur kulturellen Konstruktion der Wirklichkeit, wobei sie die räumliche Beschaffenheit dieser Wirklichkeitskonstruktion in den Vordergrund stellen.“ Bei beiden wird Literatur beziehungsweise die räumliche Struktur der fiktionalen Welt des Textes auch als Grundmuster der Wirklichkeitskonstruktion in literarisch transformierter Form wahrgenommen. Ihre Ansätze zeigen, dass der Raum auch in der Literatur schon einmal erkenntnistheoretisch aufgeladen wurde. Frank: Die Literaturwissenschaft und der ‚spatial turn‘ ... 2009, S. 64; Bachtin: Chronotopos ... 2008 [rus. 1975]; Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes ... 1974. Lotman: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur ... 1973.

62 Karl Schlögel: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München/Wien 2003, S. 60 ff.

63 Ebd.

turn stammt von dem amerikanischen Geographen Edward Soja, der Ende der 1980er Jahre eine Rekonzeptualisierung des Raums forderte. Raum, so Soja, sei als Signatur sozialer und symbolischer Praktiken zu verstehen, kulturell produziert und produktiv und spiegele deshalb in besonderer Weise bestehende Strukturen und Machtverhältnisse wider.⁶⁴ Im Laufe der Entwicklung dieses neuen Raumdenkens haben sich unterschiedliche Raumparadigmen herausgebildet, bei denen man zwei zentrale Untersuchungsfelder erkennen kann. So gibt es „Repräsentationsräume“⁶⁵, die man anhand der ihnen zugrundeliegenden sozialen und gesellschaftlichen Praktiken analysiert und „Produktionsräume“, deren „performativer“⁶⁶ Aspekt im Zentrum steht. Inzwischen gibt es auch eine Ausdifferenzierung des Begriffs *spatial turn*, wobei die Bezeichnung *topographical turn* eher in den Kulturwissenschaften gebräuchlich ist, wohingegen *topological turn* allgemein für räumlich abstrakte Konzepte verwendet wird.⁶⁷ Unverändert bleibt aber weiterhin die Vorstellung vom Raum als

64 Soja: *Postmodern Geographies ...* 1989, 39. „Mit dem *spatial turn* war ursprünglich kein Kuhnscher Paradigmenwechsel gemeint. In dem Ursprungstext von Soja bedeutete der *spatial turn* gerade nicht die Mutter aller Kehren, sondern war vorerst kaum mehr als ein „explorativer Verständigungsbegriff in der Debatte unter postmarxistischen Theoretikern.“ Döring und Thielmann: *Was lesen wir im Raume ...* 2009, S. 8. Letztlich bedeutet die räumliche Wende, dass Raum als eine soziale Produktion verstanden wird, als ein vielschichtiger und oft widersprüchlicher gesellschaftlicher Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken sowie eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf eine Veränderbarkeit des Raums hindeutet. Vgl. Bachmann-Medick: *Spatial Turn ...* 2009, S. 288/289. Inzwischen stehen dem sozialkonstruktivistischen Raumverständnis auch verschiedene andere Ansätze gegenüber, die eine wahre Konjunktur von Raumkonzepten hervorgerufen haben. Siehe dazu die Sammelbände von Günzel (Hrsg.): *Raumwissenschaften ...* 2009; Dünne und Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie ...* 2006. Es handelt sich dabei nicht immer um die von Edward Soja so emphatisch proklamierte Neudefinition von ‚Raum‘, sondern teilweise auch nur um eine „gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt“. Dabei werden vor allem auf die räumlich bedingten sozialen und kulturellen Prozesse, sowie auf eine räumliche Verortung historischer Ereignisse hingewiesen. Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit ...* 2009, S. 68-69. Nicht unerwähnt sollte an dieser Stelle bleiben, dass der *spatial turn* nicht etwa eine Neuentdeckung ist, sondern es sich dabei, wie dies oft bei Cultural Turns der Fall ist, um eine Wiederentdeckung schon längst vorhandener Phänomene handelt, die entweder bis dahin vernachlässigt und nun neue Akzente bekommen, oder eine Akzentverschiebung wie die von Temporalität und Lokalität erfahren.

65 Dünne: *Einleitung (Soziale Räume) ...* 2006, S. 298.

66 Ebd. S. 299.

67 Zu einer genaueren Ausdifferenzierung der Begriffe *spatial turn*, *topographical turn* und *topological turn* siehe die Studien von Günzel und Bachmann-Medick. Günzel: *Spatial turn, topographical turn, topological turn ...* 2009. Bachmann-Medick: *Spatial Turn ...* 2009. Der Begriff *topographical turn* wird vermehrt in den Kulturwissenschaften gebraucht, wohingegen der *spatial turn* als die übergeordnete Bezeichnung des neuen Raumdenkens gilt. 2007 erschien erstmals ein deutschsprachiger Sammelband zu de Certeau, was sicherlich auch im Zusammenhang mit der ‚Raumwende‘ zu verstehen ist. Füssel (Hrsg.): *Michel de Certeau ...* 2007.

Resultat sozialer und kultureller Praktiken, oder als einer konkreten und symbolischen Konstruktion.⁶⁸

Einer der frühen Vertreter dieses neuen Raumdenkens ist Michel Foucault. Er geht von einer sozial konstituierten Wissensordnung, die er räumlich versteht. Auch die Ausgrenzung eines historisch veränderbaren Anderen, wie er es in seinem Konzept der *Heterotopie* benennt und konkretisiert, wird zu einer räumlichen Randfigur.⁶⁹ Eine ähnlich gesellschafts-soziale und konstruktivistische Dimension bekommt der Raum in Henri Lefebvres Studie *La production de l'espace* (1974)⁷⁰. Wie Foucault versteht auch er Räumlichkeit als Produkt einer sozialen Praxis, „die aufs engste mit sozialen Machtverhältnissen verwoben“⁷¹ ist und aus dem Zusammenwirken von gesellschaftlichen Praktiken, Repräsentationstechniken und Vorstellungen entsteht. De Certeau, der von Foucault und Lefebvre beeinflusst ist, entwirft eine eigene Praxistheorie, bei der er sich weniger als Lefebvre am Strukturalismus, als an Theorien des Performativen orientiert. Sein Interesse liegt vor allem bei den Handlungspraktiken und den Akten der Raumerschließung. Er versteht Räumlichkeit als das Ergebnis von Handlungen, wobei Räumlichkeit diesen Handlungen nicht vorgängig ist, sondern durch diese erst bedingt wird. Dabei wird der performative Aspekt – de Certeau spricht vom kreativen Handlungspotenzial – vor allem dann wichtig, wenn es darum geht, herkömmliche Wissensordnungen in Frage zu stellen und unterschiedliche Wahrnehmungsperspektiven zu entwickeln. Dies lässt sich auch für Sebald feststellen. Bei ihm sind Bewegungen mit unterschiedlichen Bildern und Vorstellungen verbunden und führen in letzter Instanz zu einer besonderen Wirklichkeitskonzeption und einem besonderen Geschichtsbild. Bewegungen beziehungsweise Handlungen (de Certeau) können so beispielsweise die in

68 Bachmann-Medick: *Spatial turn* ... 2009, S. 288/289.

69 Heterotopien sind Räume, „die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen [...]“. Utopien sind Orte, die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. Sie sind entweder das vervollkommnete Bild, oder das Gegenbild einer Gesellschaft, aber in jedem Fall ihrem Wesen nach zutiefst irrealer Räume. „Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen. [...]

Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“ Michel Foucault: *Von anderen Räumen* ... 2006, S. 320; Vgl. Jörg Dünne: *Einleitung (Soziale Räume)* ... 2008, S. 292f.

70 Lefebvre: *Die Produktion des Raums* ... 2008.

71 Lefebvre zitiert in: Hallet und Neumann: *Raum und Bewegung* ... 2009, S. 14.

ihrer Statik erstarrten Erinnerungsorte durch die perspektivische Flexibilität des Wanderers zu dynamischen Orten der Begegnung mit der Geschichte machen, oder lassen hinter den wie zufällig aufscheinenden Korrespondenzen und Koinzidenzen (Zufälle) einen Zusammenhang erkennen. Hierbei ist es der stete Wechsel zwischen Dynamik und Statik – den Handlungen mit ihrem Gestaltungspotenzial und den Raumerschließungen mit ihrem impliziten Erkenntnisstatus –, der bei Sebald einen ‚relativen Raum der Erfahrung‘ schafft. De Certeaus Handlungspraktiken in all ihren Möglichkeiten erfahren bei Sebald eine geradezu beispielhafte literarische Umsetzung, genauso wie de Certeau den idealen Zugang zu den kreativen Spannungen von Sebalds Raumkonzept liefert. In gewissem Sinn ließe sich sogar behaupten, dass de Certeau formaltheoretisch ausführt, was Sebald im Rahmen seiner Erzählungen inhaltlich darstellt.

Die beiden Elemente Bewegung und Stillstand, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, greifen das grundlegende Spannungsverhältnis von Dynamik und Statik auf, das de Certeau mit den Begriffspaaren Gehen/Sehen, Raum/Ort, *parcours/carte* und Raumpraktik/Raumkontrolle zum Ausdruck bringt. Bei Sebald gehören zu den Fortbewegungsformen, das Kriechen, Schwimmen und Gehen, Boots- und Zugfahren sowie das Fliegen und im übertragenen Sinn das Schreiben, Lesen und Sprechen. Diese Bewegungen kommen immer wieder zu einem momentanen Stillstand und zwingen den Wanderer zum Innehalten und wenn nötig zu einem Richtungswechsel. De Certeau spricht in diesem Zusammenhang von Grenzen und Grenzziehungen (KdH 226), welche die Bewegungen im Raum strukturieren und ihnen eine Richtung geben. Wie die Bewegungen, so sind auch die Formen des Stillstands bei Sebald im übertragenen Sinn zu verstehen. Es können innere Widerstände sein, oder Unterbrechungen des fortlaufenden Textes durch Bildmaterial und Intertexte. Hierbei kann der Leser so wie der Wanderer einen Konfrontationsmoment erfahren, was die Unterbrechung seiner Lektüre bedeutet. Gemeinsam ist den verschiedenen Darstellungsformen des Stillstands, dass aus ihnen neue Empfindungen, Vorstellungen und Handlungen hervorgehen, die den Stillstand auflösen. So kann beispielsweise die Begegnung mit einem historisch geprägten Ort für den Ich-Erzähler zur Konfrontation mit der menschlichen Leidensgeschichte werden und bei ihm Erinnerungsprozesse oder Reflexionsmomente in Gang setzen, die über das kollektive Gedächtnis hinausweisen. Die Auseinandersetzung (Stillstand) führt hier zu einer inneren Bewegung. Daneben gibt es die

Heterologien (Schwellenräume), die Sebald aus der Bewegung heraus entwickelt und mit den zuvor genannten Begriffen Levitation, Schwindelgefühl, synoptischer Blick, Koinzidenz, Interdependenz und Korrespondenz kennzeichnet.

1980 erschien de Certeaus bekanntes Werk *Arts de faire (Kunst des Handelns)*, in dem er Handlungspraktiken und deren kreatives Potenzial reflektiert. Die zentralen Kategorien Raum und Ort werden als Ergebnis von gesellschaftlichen und individuellen Prozessen verstanden und Alltagspraktiken nicht mehr als „sich im Dunkeln verlierende Grundlagen der gesellschaftlichen Tätigkeit angesehen“ (KdH 11), sondern als Verfahren, welche in ihren „Kombinationsmöglichkeiten von Handlungsweisen“ (KdH 12) zur Bildung der Kultur führen. Zur Grundlage der Räumerschließungen gehören bei ihm Alltagspraktiken wie das Wohnen, Kochen, Lesen, Gehen, Schreiben und Erinnern, die mit bestimmten Wahrnehmungs-, Ordnungs- und Wissensmodellen einhergehen. Da Räumlichkeit hier zu einer Frage der individuellen Perspektive wird, kann es „ebenso viele Räume wie unterschiedliche Raumerfahrungen“ (KdH 219) geben. Die Kategorie Raum versteht de Certeau als ein „Geflecht von beweglichen Elementen“, das von der „Gesamtheit der Bewegungen“ erfüllt ist, die sich in ihm entfaltet. Da Raum durch Handlungen entsteht und das „Resultat von Aktivitäten“ ist, wird der Raum zu einem „Ort, mit dem man etwas macht“ (KdH 218). Der Ort dagegen ist nach de Certeaus Definition ein abstraktes, topographisches Ordnungssystem, welches sich durch die Koppelung von Einzelementen ergibt, die in Beziehungen zueinander treten. Da Alltagspraktiken wie das Gehen über ein gestalterisches Potential verfügen, kann die Stabilität eines Ortes in die Beweglichkeit eines Raumes transformiert werden, wie auch umgekehrt aus einem Raum wieder ein Ort werden kann (KdH 218).⁷²

Räumliche Praktiken werden bei de Certeau prinzipiell als Bewegungsabläufe gedacht, obwohl sie „einer genaueren Definition bedürften, aber eigentlich nichts anderes meinen als irgendeine Bewegung (einschließlich der

72 De Certeau greift in seiner Unterscheidung von Raum und Ort auf die von Merleau-Ponty gemachte Unterscheidung eines „geometrischen“ und „anthropologischen Raums“ zurück. Der geometrische Raum ist „eine „homogene und isotrope Räumlichkeit“, die analog zum Begriff des Ortes zu verstehen ist, während der anthropologische Raum auf die menschliche Gestaltungsmöglichkeit mit den Handlungspraktiken im Raum verweist (KdH 218).

Bewegung des Gedankens selbst) [...]“⁷³. Da die Bewegung (Handlungspraktik) gleichzeitig an eine Raumerschließung gekoppelt ist, kann beispielsweise das Gehen als äußere Bewegung zum Sehen, das Erinnern als innere Bewegung zum Gedächtnis und das Schreiben als narrative Bewegung zum Text werden. Im Gegensatz dazu ist der Ort in seiner reinsten Form nur eine abstrakte Einheit, vergleichbar einer Karte oder dem Ergebnis eines „Panoramablicks“ (KdH 181). De Certeau spricht in diesem Zusammenhang vom Blick des „Voyeur-Gotte[s]“ (ebd.), dessen erhöhte Perspektive eine unwirkliche Abstraktion schafft. So wie beim Blick vom 110. Stockwerk des ehemaligen World Trade Center, wo die Stadt zu einem unrealistischen und statischen Bild erstarrt und auf einmal „ganz New York“ zu sehen gibt (KdH 179/180). Wie eine Landkarte breitet sich die Stadt aus, ohne dass die mit ihr verbundenen Dynamiken erfasst wären.

Auf die Spitze des World Trade Centers emporgehoben zu sein, bedeutet, dem mächtigen Zugriff der Stadt entrissen zu werden. Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; er ist nicht mehr Spieler oder Spielball und wird nicht mehr von dem vielen Wirrwarr der vielen Gegensätze und von der Nervosität des New Yorker Verkehrs erfasst (KdH 180).

Solche statischen Orte, die letztlich durch Wahrnehmungen hervorgebrachte Bilder sind (vgl. KdH 221), können durch Handlungspraktiken auch wieder auflöst werden, wenn sich beispielsweise aus der Bewegung eine neue Perspektive ergibt, die das alte Bild erweitert oder korrigiert. Über Alltagspraktiken und Bewegungsprozesse lassen sich somit nicht nur Räume erschließen und als Orte

73 Buchanan: Ort und Raum ... 2007, S. 187. In dem von de Certeau proklamierten Handlungspotenzial des Gehens ließe sich vielleicht auch eine Parallele zum romantischen Topos des Wanderns herstellen. Schon der überzeugte Spaziergänger Johann Gottfried Seume stellte Anfang des 19. Jahrhunderts die Behauptung auf: „Wer geht, sieht im Durchschnitt anthropologisch und kosmisch mehr, als wer fährt“, oder wie Thomas Bernhard in seiner Erzählung *Gehen* schreibt: „Wir müssen gehen, um denken zu können.“ Bernhard: *Gehen* ... 1971, S. 85. Das Gehen bewahrt nämlich, wie auch Karl Schlögel schreibt, die Autonomie der Wahrnehmung, indem man auf eigenen Füßen geht, mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Ohren hört. Vgl. Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit* ... 2009, S. 260. Ian Buchanan erhebt allerdings den Einwand, dass de Certeau durch seinen Fokus auf Räumlichkeit „keineswegs versucht, den Fußgänger zu romantisieren oder das Schlendern durch die Stadt als revolutionäre Tat neu zu deuten, [...] denn jeder von ihnen wäre nur ein möglicher Typus von Stadtnutzern unter unzähligen anderen und sollte bei einer Formulierung einer Theorie des Raumes deshalb keine Sonderstellung genießen.“ Buchanan: Ort und Raum ... 2007, S. 185.

aneignen, sondern auch verändern.⁷⁴ Deshalb bedeutet der Umgang mit Räumen bei de Certeau im Gegensatz zum Umgang mit Orten, prinzipiell einen Umgang mit offenen Systemen.

Wenn es also zunächst richtig ist, dass die räumliche Ordnung eine Reihe von Möglichkeiten (z.B. durch einen Platz auf dem man sich bewegen kann) oder von Verboten (z.B. durch eine Mauer, die einen am Weitergehen hindert) enthält, dann aktualisiert der Gehende bestimmte dieser Möglichkeiten. Dadurch verhilft er ihnen zur Existenz und verschafft ihnen eine Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann (KdH 190).

Da de Certeaus Handlungspraktiken „zur praktischen Umformung, wenn nicht gar Destabilisierung diskursiver bzw. machtbestimmter Raumordnungen“⁷⁵ beitragen können, widerspricht sein Ansatz im innersten Kern den postmodernen Konzepten.⁷⁶ Bei ihm handelt ein autonomes Subjekt, welches das Alltagsleben zu einem Ort des Widerstands macht.⁷⁷ Genauso wie Gesellschaftsmodelle und -strukturen keinen starren und dominanten Rahmen bilden, sondern bei ihm zu Werkzeuge werden, die in imaginären Räumen utopische Bezugspunkte schaffen und sich damit gegen eine etablierte Ordnung durchsetzen.⁷⁸

74 Hierin liegt das kreative, individuelle und gestalterische Potential, das die Eigen- und Widerständigkeit räumlicher Strukturen relativiert. Während de Certeau die raumkonstituierenden Bewegungen in ihren vielfältigen Formen als kreatives Handlungspotenzial ausführlich beschreibt, sind seine Anmerkungen zum Ort, der das abstrakte Ergebnis einer Handlung beziehungsweise Bewegung im Raum ist, begrenzt.

75 Dünne: Raumtheorie ... 2006, S. 300.

76 Foucaults Diskurs- und Machtanalyse sowie sein Konzept der Heterotopie, in dem jede Bewegungsmöglichkeit außerhalb des Diskurses in den Bereich des Imaginären verbannt wird, wäre beispielsweise ein Gegenmodell zu de Certeau.

77 Darin erkennt Ian Buchanan ein Modell, das den „düsteren postmodernen Kulturanalysen“ gegenübersteht und die ethische Dimension von Kulturanalysen in den Mittelpunkt stellt. In seinem Artikel *Heterophenomenology, or de Certeau's theory of space* stellt Buchanan die Raumkonzepte Fredric Jamesons und Jean Baudrillards denen von de Certeau gegenüber. Bei Jameson hat sich der Raum inzwischen als ‚hyperspace‘, ‚verselbstständigt‘ und bietet dem Subjekt damit nicht mehr die Möglichkeit einer kognitiven Verortung (cognitive mapping). Dies bedeutet, dass das Subjekt seine ‚autonome‘ Existenz verliert. „So while there has been a mutation in the object, namely space, it is, as yet unaccompanied by any equivalent mutations in the subject. [...] Jameson's assumption that the subject takes his or her psychic bearings from the built environment and only has certain existence so long as he or she can cognitively ‚map‘ this environment is not shared by de Certeau.“ Buchanan: *Heterophenomenology* ... 1996, S. 114.

78 Vgl. Winter: Michel de Certeau ... 2007, S. 211.

Certeaus poetisches Vorgehen macht das Alltagsleben also zu einem Ort des Widerstands, den er unterschiedlich beschreibt. Zum einen ist damit gemeint, dass Alltagspraktiken durch Widerspenstigkeit, Sturheit, Eigensinnigkeit, oder durch eine gewisse Trägheit geprägt sein können. Sie sind mit Erinnerungen und Gefühlen verbunden, stützen sich auf ein kollektives Gedächtnis. Diese Praktiken lassen sich insofern als widerständig begreifen, als sie sich von Imperativen und Rhythmen der Modernisierungsschübe, der Kommerzialisierung und der globalen Informations- und Kommunikationsflüsse nicht vollständig kolonisieren und vereinnahmen lassen. So entwickeln sich in der Gegenwart differente Temporalitäten. Certeau zeigt nämlich, dass das Heterogene sich ständig und überall zur Wehr setzt, die Dämme der Homogenisierung aufsprengt und alternative Räume hervorbringt.⁷⁹

Neben der Dichotomie von Raum und Ort, gibt es bei de Certeau auch die von Gehen und Sehen. Handlungspraktiken wie das Gehen führen zu Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen, wobei die Bewegung innere Bilder hervorbringt, die mit bestimmten Vorstellungen verbunden sind und dadurch eine momentane Stabilität herstellen. Diesen Übergang beschreibt de Certeau als ein Gehen, das zu einem Sehen wird. Damit aus dem Gehen ein Sehen wird, bedarf es noch eines Objekts (Grenze), das sich in den Weg stellt beziehungsweise das der Wahrnehmung ihren Inhalt gibt. So lässt beispielsweise erst ein Zaun, der eine Grenze für den Gehenden bedeutet und dessen Bewegung unterbricht, aus dem unbegrenzten Raum der Bewegung eine konkrete Räumlichkeit entstehen (KdH 223).

Von der Unterscheidung, die ein Subjekt von seiner Außenwelt abtrennt, bis zu den Einschnitten, die die Gegenstände lokalisieren, vom Wohnraum (der durch die Mauern gebildet wird) bis zur Reise (die durch die Bildung eines geographischen ‚Anderswo‘ oder durch ein kosmologisches ‚Jenseits‘ zustande kommt) und bis zum Funktionieren des Stadtnetzes und der Dorfstruktur gibt es keine Räumlichkeit, die nicht durch die Festlegung von Grenzen gebildet wird (KdH 228).

Räumlichkeit ergibt sich bei de Certeau demnach nur durch die Universalität von Begrenzungen der Bewegung und den damit verbundenen Raumerschließungen.

79 Ebd., S. 213.

In Analogie zu den Konzepten von Raum/Ort und Gehen/Sehen gibt es bei de Certeau noch eine dritte Dichotomie, das dynamische Modell der Wegstrecke (*parcours*) und das geometrisch-abstrakte Modell der Karte (*carte*).⁸⁰ Auch diese beiden Elemente folgen der Achse von Bewegung und Stillstand: Das Gehen (Raum) wird zum *parcours*, das Sehen (Ort) zur *carte*, die den *parcours* im Bild fixiert (Vgl. KdH 221). Ähnlich wie die Raumerschließungen sind auch Kartierungen mit Erkenntnisprozessen verbunden, die auf Bewegungsabläufe zurückgehen. Karten gehen aus Handlungen hervor und bedeuten das Aufzeichnen von Spuren, Wegen und Bewegungen. Sie geben aber auch Anlass zu neuen Handlungen. So wie aus Orten Räume werden, werden aus Karten wieder Wegstrecken gewonnen (KdH 222). Dieser Wechsel bedeutet beispielsweise, dass der Betrachter auf Grundlage der Kartenlektüre einen beliebigen Punkt zum Ausgang seiner imaginären inneren Reise macht.⁸¹ Damit wird die Karte, die ein statisches Bild einer bestimmten Räumlichkeit (Sehen) vermittelt wieder zu einer neuen Bewegung (Gehen) (Vgl. KdH 221).

Sicher, die Prozesse des Gehens können auf Stadtpläne eingetragen werden, indem man die [...] Spuren und Wegbahnen [...] überträgt. Aber diese dicken und dünnen Linien verweisen wie Wörter lediglich auf die Abwesenheit dessen, was geschehen ist. Bei der Aufzeichnung von Fußwegen geht genau das verloren, was gewesen ist: der eigentliche Akt des Vorübergehens. [...] Es wird also nur noch ein

80 Wie sich später noch zeigen wird, spielen Karten und Kartierungen auch im Werk Sebalds eine wichtige Rolle. Karten stehen einerseits für ein Ordnungsprinzip und dienen den Protagonisten zur Orientierung, andererseits können sie auch zum Auslöser einer (imaginären) Reise werden.

81 Die Karte als räumliches Darstellungsmedium hat somit eine Doppelfunktion: Sie ist als *carte* nicht nur das ‚Endprodukt‘ einer handlungskonstitutiven Raumerschließung, sondern bietet zugleich Anleitung zu weiteren (imaginären) Handlungen (*parcours*), deren „Ergebnis oder deren künftige Möglichkeiten sie ist“ (KdH 225). Genauso wie die Begriffe Ort und Raum, sind *carte* und *parcours* nicht als Gegensätze zu verstehen, sondern bezeichnen vielmehr zwei „zentrale, einander ergänzende Modi der Aneignung und Repräsentation von Räumen“, die sich in den beiden Elementen ‚Stillstand‘ und ‚Bewegung‘ ausdrücken. Die zwei Raumtypen folgen dabei ihren eigenen Wahrnehmungs- und Erlebnisqualitäten sowie Strukturprinzipien. Da die bewegungsspezifischen Charakteristika mit ihrem körpernahen und sinnlichen Empfinden durch das unmittelbare Eingebundensein in die Umgebung bedingt werden, operiert die Wegstrecke mit dem Modell einer sukzessiven Abfolge eines ‚Nacheinander‘ und steht im Modus einer Verlaufsbeschreibung (Itinerar). Bei Wegbeschreibungen werden bestimmte Reiseabschnitte in der Reihenfolge wiedergeben, in der sie auch zurückgelegt wurden. Die verschiedenen Lageverhältnisse werden ausgehend vom Blickfeld und dem spezifischen Blickwinkel des Reisenden wahrgenommen. Bei Karten dagegen wird ein synchrones, d.h. zeitliches und räumliches Nebeneinander abgebildet, das eine andere Perspektivierung und Fokalisierung des Raumes bedeutet, als es der individuelle Blick hervorzubringen mag. Vgl. Wagner: Im Dickicht der Schritte ... 2005, S. 199.

Überrest wahrnehmbar, der in die Zeitlosigkeit einer Projektionsfläche versetzt wird. Die sichtbare Projektion macht gerade den Vorgang unsichtbar, der sie ermöglicht hat. Diese Aufzeichnungen konstituieren die Arten des Vergessens. Die Spur ersetzt die Praxis. Sie manifestiert die (unersättliche) Eigenart des geographischen Systems, Handeln in Lesbarkeit zu übertragen, wobei sie eine Art des In-der-Welt-seins in Vergessenheit geraten lässt (KdH 188/189).

Obwohl de Certeaus Ansätze die konstruktivistischen Grundprinzipien des spatial turn umsetzen, wurde er selbst lange Zeit nur am Rande der *French Theory* wahrgenommen. Möglicherweise liegt dies an dem besonderen Denken des Jesuiten, für den das Alltagsleben immer auch im Zusammenhang mit seinen spirituellen und mystischen Überlegungen stand.⁸² Alltag und Utopie waren für ihn auch keine konträren, sondern sich ergänzende Konzepte.

Der Widerspruch zwischen dem hoffnungsvollen Raum der Utopie und dem hoffnungslosen Ort der geschichtlichen Zufälle bildet den Rahmen für Certeaus Raumkonzeption.⁸³

De Certeaus raumtheoretischen Ansätze und Überlegungen zum kreativen Handlungspotenzial stehen in einem engen Zusammenhang mit dem Konzept der Heterologie, das er in seinem zweiten großen Werk *La fable mystique* von 1982 entwickelt hat. Darin wird die Heterologie als Denkfigur des Anderen in einen engen Zusammenhang mit der mystischen Suche nach der Gegenwart Gottes gestellt.⁸⁴ Beispielhaft für die Sehnsucht nach dieser unverfügbaren Alterität, die theologisch in dem unverfügbaren Leichnam Christie greifbar wird, versteht er die Mystik des 16. Jahrhunderts.⁸⁵ Der Heterologiebegriff wird hier im Kontext eines „Verlustrausms“ verstanden, der das verlorene Paradies

82 Jörg Dünne verweist in seiner Rezension zur deutschen Übersetzung der *Fable mystique* (*Die Mystische Fabel*) auf den integralen Zusammenhang der Raumpraktiken und des Alltagslebens, die nur aus dem engeren Zusammenhang mit der Geschichte der Spiritualität zu verstehen sind. Dabei sind es die Spuren ihrer anonymen Kreativität und utopischen Transzendenz, die im Hier und Jetzt zu suchen sind und damit eine handlungsimmanente Potenzialität darstellen. Dünne: Michel de Certeau ... 2011.

83 Buchanan: Ort und Raum ... 2007, S. 179.

84 Füssel: De Certeau ... 2007, S. 7.

85 De Certeau sieht die Mystik des 16. Jahrhunderts aus der Krise der mittelalterlichen Glaubensgewissheit hervorgehen. Vgl. Dünne: Michel de Certeau ... 2011.

und die unendliche Suche des Mystikers darstellt.⁸⁶ Auch in seinem geschichtsphilosophischen Werk *Das Schreiben der Geschichte* steht ein Verlust am Anfang der Überlegungen: „Im Grab, das der Historiker bewohnt, gibt es nichts als Leere“. Da der Diskurs über die Vergangenheit bei de Certeau zu einem Diskurs über die Toten wird, verweist auch der Gegenstand, der dort behandelt wird, immer nur auf dasjenige, was abwesend bleibt.⁸⁷

Die Heterologie wird bei de Certeau zu einer räumlichen Randfigur, die an der Grenze des Gedachten und Denkbaren liegt und sich einer Eindeutigkeit verwehrt (vgl. MF 83/84). Sie verweist auf einen Grenz- oder Schwellenraum, der das Spiel an und mit Rändern ermöglicht und im „Akt des Vorübergehens“ (KdH 188), in der Flüchtigkeit und dem „Fehlen eines [festen] Ortes“ (KdH 197), geschützt vor jeder Sinnzuschreibung, zum Rückzugsraum oder Fluchtraum werden kann. Im Kontext des unüberwindbaren Verlusts wird die Heterologie aber auch zum Raum der unendlichen Bewegungen im unendlichen und grenzenlosen Raum,⁸⁸ den es aber nur als geistige Bewegung geben kann.⁸⁹

Eine ideale Verräumlichung und Darstellung erfährt die Heterologie für de Certeau in Hieronymus Boschs' *Garten der Lüste*.⁹⁰ Dieser entziehe sich aber in

86 Ausgangspunkt von de Certeaus ganzem Denken wird letztlich ein „Gefühl des Verlusts [...] Verlust Gottes, Verlust religiöser Traditionen, Verlust der Geschichte.“ Certeau: *Das Schreiben der Geschichte* ... 1991, S. 11.

87 Vgl. Füssel: Einleitung ... 2007, S. 7. „So hat der ‚Diskurs über die Vergangenheit‘ den ‚Status‘, Diskurs über die Toten zu sein. Der Gegenstand, der dort behandelt wird, ist nur das Abwesende.“ Certeau: *Das Schreiben der Geschichte* ... 1991, S. 11.

88 Da die unendlichen Bewegungen keine Grenzen wie beispielsweise die Handlungspraktiken kennen, können sie nur durch eine Bewegungsimagination, also durch eine innere Bewegung, entstehen. In gewissem Sinn ist diese unendliche Bewegung vergleichbar der eines Pilgers und Wallfahrers, der aufbricht, dem Geheimnis Gottes näher zu kommen. Vgl. Hoff: *Berührungspunkte* ... 2007, S. 318.

89 Die Heterologie verleiht nicht nur der unendlichen Bewegung einen sakralen Charakter, sondern bekommt bei de Certeau auch innerhalb des sozialen Lebens eine zentrale Stellung. „Ziel der heterologischen Kulturanalyse, die die Ränder im Blick hat und die kulturelle Vielfalt sinnkonstituierender Praktiken herausarbeiten möchte, soll es sein, den Anderen als Anderen sprechen zu lassen und sein Wissen kennen zu lernen.“ Winter: *Michel de Certeau* ... 2007, S. 217. Auch Foucaults Konzept der Heterotopie bezieht sich auf das Andere im Sinne des vom allgemeinen sozialen Leben Ab- und Ausgegrenzten. Heterotopien sind beispielsweise Irrenhäusern, Gefängnisse und Friedhöfe. Im Unterschied zu de Certeaus Heterologien handelt es sich hierbei aber um reale Räume und Orte, deren Bedeutung ausschließlich sozial vermittelt wird. Foucault: *Von anderen Räumen* ... 2006.

90 Obwohl Boschs Darstellung der Heterologie die Vorstellung eines „entzogene[n] Paradies[es]“ (MF 81) erweckt, wird nach de Certeau auf dem Gemälde die trügerische Verheißung eines hinter dem Bild verborgenen Sinns angeregt.

dem Maße, in dem man versuche seinen Sinn zu begreifen (vgl. MF 85). Geradezu beispielhaft bringe Bosch darauf den Bewegungsraum des Mystikers zur Darstellung, der sich zu keiner Eindeutigkeit zwingen lässt, sondern vielmehr eine unbegrenzte Zahl von möglichen Bewegungen anbiete, „deren labyrinthische Linien Geschichten bilden können – bis zu dem Punkt, der einen verbotenen Sinn setzt.“ (vgl. MF 83/84). Für de Certeau steht der unbegrenzte Raum für ein Geheimnis, der die Vermutung erweckt, „dass es etwas anderes zu *verstehen* gibt, als was er *sehen* lässt“ (MF 84/85) und erzeugt somit, geschützt vor jeder Sinnzuschreibung, „Unbenennbares“ (MF 85):

Das Definierte verliert seine Umrisse. Es fließt über seine Ränder hinaus und verschmilzt mit der Umgebung (MF 101).⁹¹

Boschs Gemälde, welches de Certeau letztlich als Exemplifizierung und räumliche Konkretisierung seines mystischen Denkens versteht, stellt in gewissem Sinn dasselbe Geflecht von beweglichen Elementen dar und ist von derselben Dynamik erfüllt (vgl. KdH 218), wie sie seiner Definition des Raums zugrunde liegt. Auch in diesem heterologen Raum gibt es die unbegrenzte Möglichkeit der Sinnkonstruktion, fließende Übergänge, Grenzüberschreitungen und Raumschichtungen, nur dass die Strukturierung durch Grenzen und Orte fehlt, genauso wie die Stabilisierung durch ein abgesichertes Wissen. Insofern bildet die Heterologie räumlich gedacht eine Fortführung der bewegungsbedingten und Raumerschließungen in den Bereich transzendenten Bereich der Mystik.

Räumliche Randfiguren, die den Charakter von Heterologien haben, gibt es auch bei Sebald. Es sind die eher undefinierten und vage umschriebenen, grenzüberschreitenden Bewusstseins- und Erfahrungsmomente der

91 Obwohl die Komposition des Bosch-Gemäldes auch einen Bauplan zeigt, lässt dieser nur die Zusammenstellung einer Vielzahl von Orten erkennen, „die sich für Durchläufe und Durchquerungen anbieten: das Sammeln und die Jagd (Tätigkeit von Nomaden), nicht aber den Ackerbau oder die Pflanzung (Tätigkeit von Sesshaften)“ (MF 103). *Der Garten der Lüste* ist damit nicht nur ein Raum der unendlichen Bewegungen, sondern auch der ständigen Transformation, wodurch die Stabilität eines übergeordneten Ortes bzw. eines übergeordneten verstehenden Blicks letztlich versagt bleibt. „Bei Bosch greifen die Metamorphoseprozesse in die innere Einteilung ein. Sie erzeugen ein endloses Werden (eine überbordende Verzeitlichung) der Wesen innerhalb eines unbeweglichen Rahmens. Die Dinge darin sind vorübergehend, sie fließen weg, sie bewegen sich“ (MF 102). Mit dieser Bildbesprechung schafft sich de Certeau auch einen Rückzugsraum für die eigene *Mystische Fabel*, die zu einem „utopischen Raum des Taktilen und der Mündlichkeit [wird], die dem direkten interpretatorischen Zugriff entzogen ist.“ Dünne: Michel de Certeau ... 2011.

Protagonisten, die mit flüchtigen Bildern und Vorstellungen beziehungsweise Imaginationen und Visionen verbunden sind. Sebalds Heterologien werden in dieser Arbeit im Zusammenhang mit Schwellenräume reflektiert, wobei es zu Rissen und Brüchen in der Wahrnehmung der Protagonisten kommt, die den Übertritt in den Schwellenraum markieren, mit dem sich ein emotionaler oder kognitiver Wandel vollzieht. Da Sebalds Heterologien keine im de Certeauschen Sinn verstandenen mystisch-heterologe Verlusträume sind, sondern eher einen Grenzbereich menschlicher Wahrnehmungen darstellen, muss das Konzept von de Certeau an dieser Stelle erweitert werden.

1.3 Victor Turners Kategorie der Liminalität und Walter Benjamins Kategorie der Schwelle

Als heuristisches Hilfsmittel bei der Analyse von Sebalds Heterologien bietet sich zunächst Victor Turners kulturanthropologisches Modell der Liminalität an. Dieses wird hier nur soweit herangezogen, als es einige Aspekte der Sebaldschen Heterologien verdeutlichen kann. Eine Vertiefung in Turners Werk ist nicht beabsichtigt.

Turner gliedert Veränderungsprozesse im sozialen Raum in drei Stadien, die nach dem Muster eines Initiationsprozesses als präliminale, liminale und postliminale Phasen durchlaufen werden. Hierbei bezieht er sich auf Arnold van Genneps Theorie der *Rites de passage*, wonach Rituale einen Übergang markieren. Passagenriten sind beispielsweise „Geburt, soziale Pubertät, Elternschaft, Aufstieg in eine höhere Klasse, Tätigkeitsspezialisierung“⁹², die jeweils von eigenen Zeremonien begleitet, die symbolische Überschreitung einer Schwelle bedeuten. Mit der Überschreitung erfolgt der Eintritt in eine andere Ordnung und in letzter Konsequenz ein veränderter gesellschaftlicher Status.

Die Schwelle ‚überqueren‘ bedeutet somit, sich an eine neue Welt anzugliedern, und es ist daher ein wichtiger Akt und Bestandteil bei Hochzeits-, Adoptions-, Ordinations- und Bestattungszeremonien.⁹³

Gennep zufolge weisen die *Rites de passage* immer dieselbe Struktur auf. Die erste Phase stellt eine Krisensituation dar, bei der es zum Bruch und dem

92 Arnold von Gennep: Übergangsriten ... 2005, S. 15.

93 Ebd., S. 29.

langsamen Lossagen von bestehenden Strukturen kommt. Die zweite Phase ist die Übergangsphase, bei der es um die Auflösung von Konventionen, Verhaltensmustern und sozialen Differenzen geht. Erst in der dritten Phase kommt es zur Reintegration in eine neue soziale Ordnung.

Es ist das Leben selbst, das die Übergänge von einer Gruppe zur anderen und von einer sozialen Situation zur anderen notwendig macht. Das Leben eines Menschen besteht somit aus Etappen [...] deren Ziel identisch ist: Das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen. Da das Ziel das gleiche ist, müssen auch die Mittel, es zu erreichen, zwangsläufig, wenn nicht in den Einzelheiten, so doch zumindest analog sein. Jedenfalls hat sich das Individuum verändert, wenn es mehrere Etappen hinter sich gebracht und mehrere Grenzen überschritten hat. Ebd., S. 29.⁹⁴

Während in vormodernen Gesellschaften die liminale Phase nur den momentanen Ausbruch aus einer gesellschaftlichen Struktur bedeutete, wonach sich das Individuum wieder einzugliedern hatte, versteht Turner diese Zwischenphase in modernen Gesellschaften als Möglichkeitsraum. In ihm können Kulturen ihre eigene Verfasstheit reflektieren, sich selbst interpretieren und wenn nötig transformieren.⁹⁵ Die liminale Phase bedeutet aber auch einen Zustand der Ambiguität und Unbestimmtheit, wo der Grenzgänger: *passes through a realm which has a few or none of the attributes of the past or coming state.*⁹⁶

Die Eigenschaften des Schwellenzustands (der ‚Liminalität‘) oder von Schwellenpersonen (‚Grenzgängern‘) sind notwendigerweise unbestimmt, da dieser Zustand und diese Person durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenräume sind weder hier noch da, sie sind weder das eine oder andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremoniell fixierten Positionen.⁹⁷

94 Arnold von Gennep: *Übergangsriten ...* 2005, S. 15. Vgl. Rolf Parr: *Liminale und andere Übergänge ...* 2008, S. 20f.

95 Turner unterscheidet zwischen der liminalen und liminoiden Phase, die er jeweils für vormoderne und moderne Gesellschaften verwendet. Die liminale Phase wird dabei von der liminoiden Zeiten und Räumen abgelöst, in denen durch das Spiel mit Zeichen und Symbolen eine kulturelle Transformation stattfinden kann. Turner: *From Ritual to Theatre ...* 2002.

96 Victor Turner: *Betwixt and Between* S. 5.

97 Victor Turner: *Das Ritual ...* 2005, S. 95.

Auch in der Tiefenpsychologie wird das Konzept des Schwellenraums verwendet. Der Psychoanalytiker Donald Winnicott⁹⁸ verwendet den Begriff des *potential space*, der von Masud Kahn zu einem zentralen Konzept der Psychoanalyse weiterentwickelt wurde.⁹⁹ Der Begriff meint einen virtuellen Raum, in dessen Schutz das Kind und später auch der Erwachsene, gleichsam experimentierend, tastende Versuche in der Entwicklung seines Selbst unternimmt. Der Möglichkeitsraum ist hier als ein fördernder Raum der inneren Entwicklung gedacht, wo Neues erfahren und ausprobiert werden kann. Es bleibt dabei offen, ob solche Räume bewusst hergestellt werden, oder ob sie sich zufällig auf dem Weg der Erfahrungen eröffnen.

Dieselbe Unbestimmtheit der liminalen Phase, die grundlegend für Turners und Genneps Modelle ist, lässt sich bei den Grenzerfahrungen von Sebalds Protagonisten feststellen. Im Gegensatz zu den anthropologischen Konzepten von Gennep und Turner, handelt es sich dabei aber nicht um sozial bedingte *rites de passage*, sondern um Ausbrüche aus der unmittelbaren Wirklichkeit, die zu persönlichen Erfahrungs- und Erlebnismomenten werden. Sebalds Protagonisten durchlaufen in dem Sinn auch keine Entwicklung, sondern bleiben unverändert in ihrer psychischen und sozialen Grundstruktur.¹⁰⁰ Es sind vielmehr Momente, die man als emotionale Höhenflüge oder Erkenntnisblitze bezeichnen kann, die sie anfallsartig überkommen und in einen Zustand der Liminalität versetzen. Oftmals wird so eine *rite de passage* bei Sebald durch Brücken, Türen oder Tore symbolisiert,¹⁰¹ oder im übertragenen Sinn durch das

98 Winnicott: Übergangsobjekte und Übergangsphänomene ... 1979.

99 Kahn: Erfahrungen ... 1990.

100 Eine Veränderung könnte man eher auf Seiten des Lesers feststellen, der am Ende seiner Lektüre vielleicht einen Erkenntnisprozess durchlaufen hat und manches mit anderen Augen zu sehen beginnt.

101 Solche Schwellenüberschreitungen werden im Laufe der Analyse noch aufgegriffen. Auch bei Simmel, der wie Benjamin ein jüdischer Kulturtheoretiker ist, werden Brücken und Türen zu Verbindungsglieder beziehungsweise zu liminalen Zonen des Übergangs sowie des Zusammenschlusses. „Während die Brücke, als die zwischen zwei Punkten gespannte Linie, die unbedingte Sicherheit und Richtung vorschreibt, ergießt sich von der Tür aus das Leben aus der Beschränktheit abgesonderten Für sich seins in die Unbegrenztheit aller Wegerichtungen überhaupt. Wenn in der Brücke die Momente von Getrenntheit und Verbundenheit sich so treffen, daß jenes mehr als Sache der Natur, dieses mehr als Sache des Menschen erscheint, so drängt sich mit der Tür beides gleichmäßiger in die menschliche Leistung, als menschliche Leistung zusammen. Darauf beruht die reichere und lebendigere Bedeutung der Tür gegenüber der Brücke, die sich sogleich darin offenbart, daß es keinen Unterschied des Sinnes macht, in welcher Richtung man eine Brücke überschreitet, während die Tür mit dem Hinein und Hinaus einen völligen Unterschied der Intention anzeigt.“ Simmel: Brücke und Tor ... 1957, S. 4.

Schließen der Augen, was den Rückzug nach Innen bedeutet. Dort kann dann ein tieferes Bewusstsein, ein gesteigertes Reflexionsniveau sowie eine andere Form der Wahrnehmung erreicht werden, oder es kommt zu einem emotionalen Höhenflug – einer Levitation.

Walter Benjamin ist der Theoretiker, der die Konzepte der Heterologie, der Liminalität¹⁰² und des Raumes in seiner Schwellenkunde zusammengeführt und mit einem bestimmten Wahrnehmungsmodus versehen hat.¹⁰³ Man könnte Benjamin im Hinblick auf seine theoretischen Positionen als den Referenzautor für Sebald schlechthin bezeichnen, obwohl er im Gegensatz zu den vielen anderen Autoren, die explizit genannt werden, im Werk selbst kaum erwähnt wird.¹⁰⁴ Auch die Sebald-Forschung hat immer wieder die Nähe Sebalds zu Benjamin herausgearbeitet und ihn sogar als „Wahlverwandte[n]“¹⁰⁵ bezeichnet. Größte Bedeutung haben in Sebalds Werk vor allem die Benjaminschen Konzepte und Begriffe der Schwelle (als Erfahrung des Anderen und Neuen im liminalen Möglichkeitsraum), des Schocks (als besonderer Erfahrungsmodus), des Eingedenkens (als Form der geschichtlichen Erinnerung und Rekonstruktion) und des mit dem Messianismus verbundenen Ähnlichkeitsdenkens (als Aufscheinen der immanenten Transzendenz). Diese Begriffe bilden die Grundlage von Benjamins Geschichtsphilosophie und prägen ebenso wichtige Bereiche der literarischen Gestaltung bei Sebald. Auch mit dem folgenden Exkurs zu Benjamins Theorien wird kein Überblick beabsichtigt. Es sollen vielmehr nur diejenigen Konzepte angetragen und miteinander in Beziehung gebracht werden, die einen Zugang zu Sebalds Werk bieten und für dieses eine besondere explanatorische Relevanz besitzen.

Nach Winfried Menninghaus bestimmen Schwellen und Schwellenerfahrungen sowohl Benjamins Denken als auch sein Werk, wobei sich kategorisch

102 In seinem *Passagen-Werk* findet man sogar einen direkten Bezug zu Genneps *rites de passage*: „Rites de passages – so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod, Geburt, an Hochzeit, an Mannbarwerden etc. anschließen. In dem modernen Leben sind diese Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden (V, 617).“

103 In diesem Zusammenhang reflektiert er auch seine Vorstellungen einer wahren historischen Erfahrung (vgl. I, 2, 608).

104 Vgl. Wohlfarth: *Anachronie ... 2009*. Santner: *On Creaturely Life ... 2006*. Eva Riedl: *Die Spur des Flaneurs: Zur Konzeption des Flaneurs bei Walter Benjamin und W.G. Sebald*. Saarbrücken 2008. Namentlich genannt wird Benjamin nur in *Luftkrieg und Literatur* (LL 73).

105 Irving Wohlfarth: *Anachronie ... 2009*, S. 186. Einen vergleichbaren Stellenwert wie Benjamin hat nur mehr der literarische Referenzautor Kafka, dem in Sebald *Schwindel. Gefühle* sogar eine eigene Erzählung gewidmet hat.

räumliche, topographische, zeitliche und soziale Schwellen unterscheiden lassen.¹⁰⁶ Wie bei Turner, markieren Schwellen bei ihm Übergangszonen, die in einem Spannungsfeld liegen, wo es zu „Schwellenerfahrungen“ (V, 617) kommt. Benjamin unterscheidet dabei scharf die Grenze von der Schwelle, die eine Zone ist, mit der besondere Erfahrungs- und Erkenntnismomente einhergehen. Den Schwellenräumen ließe sich als besonderer Wahrnehmungsmodus der „Chock“ (I, 2, 702) zuordnen.¹⁰⁷ Dieser stellt für Benjamin unter den Bedingungen des Spätkapitalismus mit seiner Massenkultur, der universellen technischen Reproduzierbarkeit und dem Verlust der Aura eine neue Form der Wahrnehmung dar. Zu einer Schockerfahrung kann dabei nur dasjenige werden, „was nicht ausdrücklich und mit Bewusstsein ist ‚erlebt‘ worden“ beziehungsweise „was dem Subjekt nicht als ‚Erlebnis‘ widerfahren ist (I, 2, 613)“.¹⁰⁸ Da das moderne Individuum diesem Schock aber fortwährend ausgesetzt ist, hat das rationale Bewusstsein als Abwehr einen „Reizschutz“ (I, 2, 613) entwickelt. Gelingt die Abwehr des „Chocks“, so bedeutet dies einen qualitativen Verlust für die Erfahrungswelt sowie den Verlust eines Irritations- und Widerstandsmomentes (I, 2, 614),¹⁰⁹ mit dem tradierte und genormte Wahrnehmungen hinterfragt und wenn nötig verändert werden können.¹¹⁰ Gelingt die Reizabwehr aber nicht, dann kann ein mit dem „Chock“ verbundenes Ereignis in das Bewusstsein vordringen.

Für den lebenden Organismus ist der Reizschutz eine beinahe wichtigere Aufgabe als die Reizaufnahme: er ist mit einem eigenen Energievorrat ausgestattet und muss vor allem bestrebt sein, die besonderen Formen der Energieumsetzung, die in ihm spielen, vor

106 Menninghaus hat gezeigt, dass Schwellen nicht nur das Thema Benjamins sind, sondern auch Form und Intention seiner Werke bestimmen. Parr: *Liminale und andere Übergänge* 2008, S. 17.

107 Diese mit dem Schock verbundene, besondere Theorie der Erfahrung, entwickelt Benjamin vor allem in seinen Baudelaire-Studien.

108 Benjamin unterscheidet zwischen dem Erlebnis und der Erfahrung. Erlebnis ist die konventionelle und genormte Wahrnehmung, wohingegen die Erfahrung eine „Emanzipation von Erlebnissen“ (I, 2, 615) und eine individuelle Erfahrung bedeutet.

109 Vgl. Kaufmann: *Mit Walter Benjamin im Théâtre ...* 2002, S. 113. Diese psychische Reaktion setzt Benjamin wiederum in Bezug zu Freuds (*Jenseits des Lustprinzips*) Konzepten des ‚Wiederholungszwangs‘ und der ‚Verdrängung‘ (Vgl. I, 2, 612). Dabei hinterlässt die Schockerfahrung nicht wie „bei anderen psychischen Systemen eine dauernde Veränderung seiner Elemente“, sondern verpufft gleichsam im „Phänomen des Bewusstwerdens“ (Freud zitiert bei Benjamin I, 2, 612). So wie dem Traumatisiertem, ergeht es letztlich auch den Massen, die sich gegen die eigne Schockerfahrung immunisiert haben.

110 Deshalb, so beanstandet Benjamin, gäbe es auch nur mehr das „Erlebnis“ und keine richtige „Erfahrung“ mehr.

dem gleichmachenden, also zerstörendem Einfluss der übergroßen, draußen arbeitenden Energien zu bewahren.' Die Bedrohung durch diese Energien ist durch Chocks. Je geläufiger ihre Registrierung dem Bewusstsein wird, desto weniger muss mit einer traumatischen Wirkung dieser Chocks gerechnet werden (I, 2, 613).

Beispielhaft für die Verbindung von „Chock“ mit einer impliziten Zivilisationskritik liest Benjamin Baudelaires Werk, in dem dieser „zwischen der Figur des Chocks und der Berührung mit den großstädtischen Massen“ (I, 2, 618) eine Beziehung herstellt.¹¹¹ Vor allem in dem Sonett *A une passante* stehe die Figur des Schocks „für die Figur einer Katastrophe“, gegen die sich der Mensch ständig zur Wehr setzen müsste.¹¹² Unklar bleibt allerdings in Benjamins Interpretation, ob Baudelaires Dichtung die Schockerfahrung nun abwehrt, oder so weit durchlässt, dass er sie dichterisch verarbeiten kann.¹¹³ Möglicherweise wird beides dargestellt.¹¹⁴

Der „Chock“, den Großstadt und Massen ausüben, kann bei Benjamin auch zu einem historischen „Chock“ werden, wenn die unmittelbare Konfrontation mit einem historischen Ereignis zu einer individuellen Grenzerfahrung wird (I, 2, 703) – dieser Aspekt wird vor allem bei Sebald wichtig. Hierbei kommt es zu einer Verknüpfung der Konzepte des Schwellenraums und des Schocks, mit deren Hilfe Benjamin seine geschichtsphilosophischen Überlegungen zu konkretisieren versucht. Mit Rückgriff auf Prousts *mémoire involontaire* (I, 2 609) als einem unwillkürlich sich einstellenden Gedächtnis, kommt es in Schwellen-

111 Benjamin deutet Baudelaire dahingehend, dass dieser versucht, das Schockerlebnis dem Dichter der Moderne zuzuordnen, der die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt hat“ und die er zu parieren versucht, indem er ihr eine spezifische Zeitstelle zuweist. Vgl. Susanne Kaufmann: *Mit Walter Benjamin im Théâtre...* 2001. S. 113.

112 In dem Gedicht werden die plötzliche Begegnung und Faszination mit einer fremden Frau beschrieben. Die „Strömung mit der die Frau von der Menge getragen, vorübertreibt“ (I 2, 624), steht für den „Chock“, den das namenlose Entgleiten ihrer Schönheit für den Dichter bedeutet. „Der Chock nicht halten zu können, verwandelt die alltägliche Großstadterfahrung der Anonymität in ein bewusstes Erlebnis.“ Wellmann: *Der Spaziergang ...* 1991, S. 168.

113 Zur Inkonsequenz von Benjamins Argumentation vgl. Neumeyer: *Der Flaneur ...* 1999. S. 106f.

114 Ursprünglich interessiert Benjamin die Frage, „wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Schockerlebnis zur Norm geworden ist (I, 2, 614).“ Schwindet nämlich die authentische Erfahrung, so schwindet auch das Gedächtnis, womit die Funktion von Kunst als kritischer Instanz und Erinnerungsspeicher neu zu hinterfragen sei. „Erst dann, wenn der Schock nicht rationalisiert wird, arbeitet die Imagination an der Erfahrung der Plötzlichkeit und der Katastrophe.“ Borsó: *Baudelaire, Benjamin und die Moderne[n] ...* 2005, S. 119.

räumen zu einer „wahr[n] Erfahrung“ (I, 2 608) historischer Wirklichkeit, die sich schockartig zu einem Bild verdichtet und eine fortgesetzte Katastrophengeschichte (vgl. I, 2, 683) zu erkennen gibt. Dieses Bild ist nach Benjamin aber nicht beliebig verfügbar, sondern zeigt sich nur augenblickshaft und in wechselnden Konstellationen.¹¹⁵

Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern das Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft (V, 1 578.).

Da Schwellenräume bei Benjamin aber nicht nur tiefere Einsichten in historische Abgründe bieten, sondern auch Ausnahmestände wie bei Gennep und Turner darstellen, in denen sich etwas Neues und Unerwartetes ereignen kann, werden Schwellenräume zu Möglichkeitsräumen, in denen ansatzweise die Rettung der Geschichte („Katastrophengeschichte“) erfolgen kann (I, 2, 702f.). Geschichte schreiben beziehungsweise Geschichte erfahren heißt für Benjamin nämlich auch Geschichte verändern. Aus der Konfrontation eines bestimmten Moments der Vergangenheit mit der Gegenwart entsteht eine „Jetztzeit“ (I, 2, 703), welche diese Differenz kurzfristig aufhebt und Vergangenheit und Gegenwart zu einer bildhaften Konstellation verdichtet.¹¹⁶ Schwellenräume, die an diese „Zäsuren im Kontinuum der Zeit“¹¹⁷ gebunden sind, können dabei zu potentiellen Sinnstiftern werden.

Schwellen und Schwellenerfahrungen [werden] zu ‚idealen‘ Gegenständen: in ihnen verschränken sich Abgelebtheit und tendenzielles Vergangensein mit einer Aktualität der Erkennbarkeit und einer Potentialität noch unabgeoltener Sinnstiftung.¹¹⁸

115 Vgl. Seitz: Geschichte als Bricolage 2011, S. 32.

116 Obwohl sie letztlich einem endgültigen Zugriff entzogen bleibt, ermöglichen Schwellenräume einen privilegierten Zugang zu dieser „Jetztzeit“, in der sich augenblickshaft Vergangenheit und Gegenwart zu einer „Monade kristallisier[en] (I, 2, 703)“.

117 Menninghaus: Schwellenkunde ... 1986, S. 8.

118 Ebd., S. 54.

Im Zusammenhang mit der Potenzialität von Schwellenräumen und der unabgegoltenen Sinnstiftung ist auch Benjamins historischer Messianismus zu verstehen. Da jede „Jetztzeit“ nämlich von einer anderen Gegenwart bestimmt wird, geht aus der Konfrontation mit der Vergangenheit eine jeweils andere geschichtliche Erkenntnis hervor. Damit wird Geschichte nicht nur zu einem „Gegenstand der Konstruktion“ (I, 2, 701),¹¹⁹ in der „revolutionäre Energien“ (II, 1, 299) arbeiten, sondern steht auch für ein „uneingelöste[s] Versprechen“.¹²⁰ Dieses Versprechen gilt der verfehlten Geschichte und erfüllt sich in der messianischen Zeit.¹²¹ Obwohl die Vergangenheit bei Benjamin den „heimlichen Index mit sich trägt, durch den auf die Erlösung verwiesen wird“ (I, 693), bleibt die Hoffnung auf die Wiederaneignung (messianische Zeit) letztlich utopisch.

Sowohl die Erfahrung des „Chocks“ als auch die damit verbundenen Grenzerfahrungen, gibt es bei Sebald. Der „Chock“ ist meist mit traumatogenen Inhalten verbunden wie bei der Konfrontationen mit der Shoah. Daneben gibt es aber auch die schockartige Wahrnehmung historischer Ereignisse, die sich wie bei der „Jetztzeit“ zu einer bildhaften Konstellation verdichten. In Schwellenräumen erreichen die Sebald Protagonisten dabei Erfahrungs- und Bewusstseins-ebenen, die ihnen Zugang zu einer tieferen historischen Wahrheit verschaffen und, wie bei Benjamin, letztendlich mit einer besonderen Form des Messianischen verbunden sind. Es sind die verborgenen Korrespondenzen und Interdependenzen, die bei Sebald auf einen inneren Zusammenhang verweisen und einen heimlichen ‚Index der Erlösung‘ tragen.¹²²

Auch die schockartige Wahrnehmung dieser tieferen Zusammenhänge, lässt sich mit einem Konzept Benjamins erklären, das er in der *Lehre vom Ähnlichen* (II, 1, 204-210) entwickelt hat.¹²³ Darin versucht er zu begründen, warum die

119 Die Erfahrung einer ‚Jetztzeit‘ macht der Ich-Erzähler beispielsweise bei seinem Besuch des Waterloo-Panoramas. Diese Szene wird unter dem Begriff des ‚synoptischen Blicks‘ besprochen.

120 Es gibt dabei eine „geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem“, weshalb „uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft gegeben ist (I, 2, 694).“

121 Benjamin ist allerdings sehr deutlich darin, dass „erst der Messias [...] alles historische Geschehen [vollendet], und zwar in dem Sinne, dass er dessen Beziehung auf das Messianische selbst erst erlöst, vollendet, schafft (II, 1, 203).

122 Die Rettung der Geschichte bekommt bei Sebald einen eigenen Ort nämlich in der poetischen Organisation des Textes. Vgl. hierzu Kapitel 4.3.

123 Das Konzept des „Chocks“ spielt somit genauso wie bei der „Jetztzeit“ auch bei der Wahrnehmung dieser tieferen historischen Zusammenhänge eine Rolle.

unmittelbare geschichtliche Erfahrung („Jetztzeit“), in der historische Zusammenhänge aufscheinen, nicht aus einem Kontinuum der Wahrnehmung erwachsen kann, sondern vielmehr blitzartig das Individuum trifft. Der Mensch ist nämlich vorgängig, a priorisch im Kantschen Sinne, mit einem mimetischen Vermögen ausgezeichnet, das es ihm erlaubt, Ähnlichkeiten herzustellen und zu deuten. Hierbei offenbaren sich ihm historische Zusammenhänge (Katastrophengeschichte). Diese Zusammenhänge kann vor allem der historische Materialist erkennen, der eine „Konstellation erfassen kann, in der seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist“ (I, 2, 704).

Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe gegen die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, dass „im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben“ (I, 2, 703).¹²⁴

Die Einsicht in die Bereiche des Ähnlichen sind bei Benjamin mit einem metaphysischen und mystischen Wissen verbunden, das er als „okkultes Wissen“ bezeichnet. Dieses bezieht sich nicht nur auf die Erkenntnis von „magische[n] Korrespondenzen“ (II, 1, 206), sondern auch auf die menschlichen Fähigkeiten, „solche Ähnlichkeiten [zu] erzeugen. (II, 1, 204).“ Gerade dieses mimetische Vermögen sieht Benjamin einem historischen Wandel unterzogen. Im Unterschied zur Vormoderne, wo der „Lebenskreis [...] von dem Gesetz der Ähnlichkeiten durchwaltet schien“, und sich die Erfahrungen von Ähnlichkeiten wie selbstverständlich im Kontinuum der Lebenswelt ergaben, seien diese in der Moderne und durch die fortschreitende instrumentelle Rationalität nun eingeschränkt worden und erst „im Licht der Überlegung“ (II, 1, 205) zurückzuerlangen.

124 Menninghaus: Schwellenkunde ... 1986, S. 8. „Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, dass nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren ist. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem Moment zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer citation à l'ordre du jour – welcher Tag eben der jüngste ist (I, 2, 694).“

Dabei ist zu bedenken, dass weder die mimetischen Kräfte noch die mimetischen Objekte, ihre Gegenstände im Laufe der Zeitlauf unveränderlich die gleichen bleiben; dass im Laufe der Jahrhunderte die mimetische Kraft, und damit später die mimetische Auffassungsgabe gleichfalls, aus gewissen Feldern, vielleicht um sich in andere zu ergießen, geschwunden sind. Vielleicht ist die Vermutung nicht zu kühn, dass sich im ganzen eine einheitliche Richtung in der historischen Entwicklung des mimetischen Vermögens erkennen lässt (II, 1, 205).

Auch wenn sich dieser Wandel vor allem in der „Merkwelt des modernen Menschen“ (II, 1, 206) bemerkbar mache und Bereiche der Ähnlichkeit nicht mehr wie in der vormodernen Zeit Bestandteil einer allgemeinen Wirklichkeitskonzeption seien, bleibe das „Ähnlichkeitssensorium“ des Menschen weiterhin bestehen. Nun sei die Wahrnehmung des Ähnlichen aber an ein schockartiges „Aufblitzen“ gebunden (vgl. II, 1, 206).¹²⁵ Daneben hätte sich der moderne Mensch aber auch noch einen eigenen „Kanon“ (II, 1, 207) von „unsinnlichen Ähnlichkeiten“ (II, 1, 207) wie die Sprache und Schrift erhalten, welche Ähnlichkeitserfahrungen weiterhin unabhängig von der Erfahrung des „Chocks“ möglich machten.

Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden (II, 1, 209).

Die Benjaminsche Theorie des Mimetischen als Grundlage der Erkenntnis von Ähnlichkeiten und Beziehungsgeflechten kann unmittelbar auf Sebald und sein Konzept der Korrespondenzen, Interdependenzen und Koinzidenzen über-

125 Benjamin sieht dabei in der „Sprache des modernen Menschen sein mimetisches Vermögen potenziert und konzentriert. Gerade weil Benjamin die Sprache hier nicht als Bedeutung und Mitteilung denkt, legt seine Mimesis-Theorie den Grundstein eine Auseinandersetzung mit ‚Moderne‘, in der diese nicht negativ, über die Abwesenheit von Sinn bestimmt wird.“ Ehlers: Mimesis und Theatralität ...1997.

tragen werden, die Teil seiner Heterologien bilden.¹²⁶ Dabei entwickelt auch Sebalds Ich-Erzähler ein ausgeprägtes Gespür für geheime Verbindungen, die für ihn nicht nur mit Schwellenerfahrungen und der Erfahrung des „Chocks“, sondern auch mit einem besonderen Geschichtsbild verbunden sind und im Kontext der Schrift in einem messianischen Licht erscheinen.¹²⁷

1.4 Das Raumkonzept von W.G. Sebald

Grundlegend für Sebalds Raumkonzept ist das Verhältnis von Bewegung und Stillstand mit der Möglichkeit der Überwindung des Stillstands, der sich wie de Certeaus Orte durch Immobilität, Stagnation und Starre auszeichnet. Zum Kern des Raumkonzepts gehören die verschiedenen Bewegungsformen mit den dazugehörigen Wahrnehmungen im Sinne der Certeauschen Raumerschließungen. Diese werden von Sebald erweitert, indem sie in Beziehung zu literaturhistorischen oder literarischen Topoi gestellt oder mit bestimmten psychischen Verfassungen wie melancholischen und manischen Zuständen verbunden werden. Das kreative Potenzial der Handlungspraktiken zeigt sich dabei in den vielen Perspektivenwechseln und im erweiterten Sinn in den zahlreichen zwischen Dystopie und Utopie schwankenden Vorstellungen der Protagonisten. Die negativen apokalyptischen Bilder, die das Weltende als ultimativen Stillstand heraufbeschwören, stehen dabei den positiven utopischen

126 Wie die Analyse noch zeigen wird, stehen diese Korrespondenzen, Interdependenzen und Koinzidenzen in einem engen Zusammenhang mit Thomas Brownes Konzepten der Transmigration und seinem Quincunx-Modell, das in den *Ringen* intertextuell aufgegriffen wird. Sowohl die Transmigrationsprozesse, die Browne „so oft an den Raupen und Faltern studiert hat“ (RdS 39) als auch sein Quincunx-Muster als einer besonderen Erkenntnis- und Wirklichkeitsstruktur lassen sich vor dem Hintergrund der „magischen Korrespondenzen“ Benjamins verstehen. Nach Foucault wäre Thomas Browne ein verspäteter Repräsentant eines historisch bedingten Ähnlichkeitsdenkens, das er als das für das 16. Jahrhundert kennzeichnende Episteme beschreibt. „Bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts hat die Ähnlichkeit im Denken (savoir) der abendländischen Kultur eine tragende Rolle gespielt. Sie hat zu einem großen Teil die Exegese und Interpretation der Texte geleitet, das Spiel der Symbole organisiert, die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet, und die Kunst ihrer Repräsentation bestimmt. Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels, die Gesichter spiegelten sich in den Sternen, und das Gras hüllte in seinen Halmen die Geheimnisse ein, die dem Menschen dienten.“ Foucault: *Die Ordnung der Dinge ...* 1974, S. 46.

127 Vgl. 4.3.

Bewegungsdynamiken gegenüber¹²⁸, die sich in Schwellenräumen, der Leichtigkeit der narrativen und stilistischen Bewegungen, bis hin zur Verwendung von Intertextualität und Intermedialität finden lassen.¹²⁹ Intertexte, Bilder und Karten stellen sowohl eine Form des Stillstands dar, indem sie den Lesefluss durch den Wechsel in ein anderes Medium unterbrechen, als auch eine Form der Bewegung, weil sie den Rezipienten in eine andere Richtung seiner Wahrnehmungen drängen.

Obwohl das Spannungsverhältnis von Bewegung und Stillstand das Raumkonzept grundlegend prägt, liegt bei Sebald wie bei de Certeau der Akzent eindeutig auf der Bewegung, welche nicht nur die Formen des Stillstands auflösen¹³⁰, sondern auch unbegrenzte Spiel-, Erlebnis- und Erkenntnisräume schaffen kann. Die Übergänge von Räumen in Orte¹³¹ gestalten sich fließend und lassen am Ende ein offenes Gebilde entstehen, das zwischen Rahmung und

128 Die Disposition des Melancholikers ist für das Werk Sebalds von großer Bedeutung. Die Produktivität des Melancholikers liegt nach Martina Wagner-Egelhaaf in der „unkontrollierten Eigendynamik seiner Vorstellung- und Erinnerungsbilder“, was in gewissem Sinn Parallelen zum gestalterischen Potenzial der Raumpraktik aufweist. Beide Spektren entfalten ihre Dynamik durch Bewegungsprozesse. „Alles Gegenständliche ist dem Melancholiker ein Zeichen, oft genug angstbesetztes Zeichen der Vergänglichkeit und des Todes, und alle Zeichen nimmt er für Realität.“ Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur ...* 1997, S. 22/35. Insofern ist das Gehen, wie Claudia Albes in ihrem Beitrag zu der melancholischen Disposition von Sebalds Wanderer-Ich schreibt, auch „ein probates Mittel zur Bekämpfung melancholischer Verstimmungen“. Der inneren Leere und Unbeweglichkeit wird mit der Flut von „Reminiszenzen, Anekdoten, Traumbildern und Lesfrüchten“ entgegengearbeitet, die ihre Wirkung nur in der Bewegung entfalten können. Albes: *Die Erkundung der Leere ...* 2002, S. 205/206.

129 Dass das Gefühl der Leichtigkeit bei Sebald auch mit Stilelementen verbunden ist, die prozesuale Vorgänge in syntaktischen Steigerungen zum Ausdruck bringen, hat Ben Hutchinson im Kontext des Sebaldschen Begriffs der ‚Levitation‘ herausgearbeitet. Thomas Brownes „gefährvoller Höhenflug der Sprache“, wie ihn der Ich-Erzähler in den *Ringelnitz* reflektiert, drückt sich Hutchinson zu Folge in „komperativen Steigerungen“ aus. So kann das Gefühl der Levitation auch nur aus der Bewegung heraus erlangt werden, man muss erst „höher und höher“ getragen werden. Es ist bekannt, dass sich Sebald bei der Konzeption einer ‚Leichtigkeit der Sprache‘ auch auf die Studie *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* (1991) und im Besonderen auf das Kapitel *Leichtigkeit* von Italo Calvino bezieht. Calvino sieht die existentielle Aufgabe der Literatur nämlich vor allem in der Suche nach einer darstellerischen Leichtigkeit, die als Reaktion auf die Schwere des Lebens eine Form der Annäherung bedeutet. Vgl. Hutchinson: *W.G. Sebald ...* 2009, S. 147f.

130 Vor allem das dritte Kapitel zeigt wie verschiedene Formen des Stillstands aufgelöst und dynamisiert werden können.

131 So einen Übergang markiert die sequenzielle Bewegung (gehen), die zu einer simultanen Konfiguration (sehen) wird.

Zerstreuung nach einem imaginären Fluchtpunkt sucht.¹³² Diesen Fluchtpunkt bildet sowohl bei de Certeau als auch bei Sebald eine Heterologie, deren Voraussetzung die freie (imaginäre) Bewegung im Raum ist. Sie bricht plötzlich und unerwartet in die Erfahrungswelt der Protagonisten ein („Chock“) und kann Formen des Apokalyptischen oder Messianisch-Utopischen annehmen. Heterologien entstehen bei Sebald an den Rändern der Wahrnehmung, sind Übergangszonen und führen oftmals in Bereiche des Rauschhaften und Magischen. Obwohl diese Heterologien schwierig zu erfassen sind, lassen sie sich mit den Konzepten des Schwellenraums und dem dazugehörigen Erfahrungsmodus des „Chocks“ beziehungsweise Schreckens angesichts einer qualitativ anderen Erfahrung näher bestimmen. Solche Momente sind beispielsweise, wenn der Ich-Erzähler auf seinen Wanderungen plötzlich das Gefühl einer grenzenlosen Freiheit hat oder er eine besondere Klarsicht entwickelt. Dem Beziehungsnetz kommt dabei eine besondere Stellung zu. Einerseits steht es im Zusammenhang mit einer unbekanntenen Ordnung, die auf universale Zusammenhänge verweist, andererseits mit einem historischen Bewusstsein, mit dem sich ein besonders Bild der Geschichte verbindet.

Man könnte sogar vermuten, dass die Darstellung eines Schwellenraums und somit einer Heterologie das zentrale Konzept von Sebalds Werk ist. Dabei bildet die Wegstrecke des Wanderers den Handlungsraum, der in einer liminalen Zone zwischen Aufbruch und Ankunft liegt und damit zu einem Möglichkeitsraum wird. Obwohl Sebald mit seinem Werk ein „Netzwerk des Schmerzes“¹³³ schafft, in dem alle Fäden auf eine Katastrophengeschichte zulaufen, öffnen sich gleichzeitig andere Perspektiven. Eine davon verweist auf ein eschatologisches Jerusalem, so wie es sich der Ich-Erzähler in den *Ringen* wünscht, „that we could go on and on, all the way to Jerusalem“ (RdS 295) oder wie es der geheimnisvolle Malachio in *Schwindel. Gefühle* zum Abschied ausdrückt: „Chi vediamo a Gerusalemme“ (SG: AE 76).

132 Claudia Öhlschläger spricht in diesem Zusammenhang von „unabschließbaren Rahmen“, die das Werk Sebalds kennzeichnen und verwendet die Konzepte einer „Vernetzung von Wissen“, die sie als „Rahmung“ bezeichnet. Diese Rahmung übernimmt dabei eine „Ordnung stiftende Funktion“, der die „Zerstreuung von Sinn“ gegenüber steht. Öhlschläger: Unabschließbare Rahmen ... 2008, S. 170f.

133 Stoisser: Ein riesiges Netzwerk des Schmerzes ... 2011, S. 233.