



# ORIENTIERUNG

Nr. 9 71. Jahrgang Zürich, 15. Mai 2007

**U**M DAS JAHR 1601 schuf der Maler Michelangelo Merisi (1573-1610), der unter dem Namen Caravaggio in die Kunstgeschichte eingegangen ist, das Gemälde «Der ungläubige Thomas». Dabei gelang es dem Künstler, eine lange und vielschichtige ikonographische Tradition aufzunehmen und diese auf eine Art und Weise neu und eindringlich zu gestalten, so daß das Bild auf die damaligen Betrachter eine nachhaltige Wirkung auszuüben vermochte. Kein Bild Caravaggios wurde während seines Lebens so oft kopiert wie das Gemälde «Der ungläubige Thomas». In den ersten zwei Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts schufen Peter Paul Rubens und Bernardo Strozzi in Auseinandersetzung mit der grundlegenden kompositionellen Lösung, die Caravaggio für sein Thema gefunden hatte, zwei weitere bedeutsame Darstellungen des ungläubigen Thomas. Der Gräzist und Sozialwissenschaftler Glenn W. Most hat vor zwei Jahren Caravaggios Bild und den ikonographischen wie theologischen Traditionen, die in diesem Gemälde eine meisterhafte malerische Gestaltung gefunden haben, eine detaillierte Studie gewidmet, die kürzlich in einer deutschen Übersetzung erschienen ist.<sup>1</sup>

## Glauben und berühren

Daß Glenn W. Mosts Entscheidung, Caravaggios «Der ungläubige Thomas» als Eingangstür in eine vielgestaltige und verschachtelte Wirkungs- und Auslegungsgeschichte der Episode des Jüngers Thomas mit dem auferstandenen Jesus, wie sie im zwanzigsten Kapitel des Johannesevangeliums erzählt wird, zu wählen, nicht nur durch die künstlerische Qualität des Bildes veranlaßt ist, erschließt sich dem Leser erst nach der Lektüre des ganzen Buches. Denn in Caravaggios Meisterwerk erkennt der Verfasser der vorliegenden Studie den Höhepunkt eines mehr als eineinhalbtausend Jahre wirksamen Mißverständnisses, das er in einer Fehllektüre der entsprechenden Passage des Johannesevangeliums begründet sieht. Aber nicht nur in der künstlerisch herausragenden und für die auf sie folgende europäische Kunst- und Frömmigkeitsgeschichte maßgebliche «Konservierung» dieses Mißverständnisses zeigt sich für ihn die Leistung Caravaggios. Dem Maler gelang es nämlich durch zwei kompositorische Neuerungen der ikonographischen Tradition eine neue Dynamik zu geben. Erstens stellte er die Personen nicht – wie es die bisherige Bildtradition fast durchgehend nahelegte – in voller Größe sondern nur halbfigürlich dar, und zweitens änderte er den Bildaufbau, indem er den Jünger Thomas ins Zentrum und in den Vordergrund rückte, Jesus seitlich neben Thomas stellte und die anderen Jünger auf die Gegenseite und im Hintergrund plazierte. Beide Änderungen haben zur Folge, daß der Betrachter sich zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Bild gezwungen sieht. Die Größe des Bildes (107 auf 146 Zentimeter) und die halbfigürliche Darstellung bringen ihn dazu, näher an das Bild heranzutreten. Dadurch wird er mit den einzelnen Details in aller Deutlichkeit – so mit dem vermutlich verschmutzten Zeigefinger des Jüngers Thomas, der in die halboffene Wunde eingeführt wird – konfrontiert. Vor allem aber erschließt sich ihm die Dramatik der dargestellten Szene, wie diese sich in den Gesichtszügen der drei Jünger widerspiegelt. Dabei kontrastiert die Bewegung der Stirnhaut des Thomas mit der der beiden andern Jünger. So ist deutlich erkennbar, daß Thomas' Augen weit aufgerissen und die Augenbrauen in die Höhe gezogen sind, während die Gesichtszüge der beiden Jünger zwei Personen zeigen, die konzentriert auf einen Vorgang blicken. Thomas ist von dem, was er wahrnimmt, vollständig überwältigt. Im Gegensatz dazu sind die beiden Jünger bloß als unbeteiligte Beobachter in das Ereignis einbezogen. Glenn W. Most resümiert seine Bildanalyse: «Die Welt, in der die Jünger – und wir mit ihnen – leben, ist die Alltagswelt, wo der Zweifel und die kritische Nachprüfung ein Stück Normalität sind. In diese Welt ist für sie die Begegnung zwischen Jesus und Thomas eingebrochen – und für uns Caravaggios Gemälde dieser Begegnung. Thomas' Ellbogen sticht beunruhigend aus dem Bildraum heraus, in unseren Raum hinein: wir können nicht gleichgültig bleiben.»

Die Bedeutung dieses Satzes von Glenn W. Most geht über die nüchterne Feststellung hinaus, daß sich der Betrachter durch die Bildkomposition insgesamt und durch die

### THEOLOGIE/GESCHICHTE

**Glauben und berühren:** Glenn W. Most schreibt eine Geschichte des «ungläubigen Thomas» – Caravaggios Meisterwerk und seine Wirkungsgeschichte – Zwei kompositorische Neuerungen – Das Paradox der Darstellung – Die Wirkungsgeschichte einer Fehllektüre der Thomas-Passage – Zur Logik der Erzählung – Die Relevanz des Zweifels. Nikolaus Klein

### LITERATURGESCHICHTE

**«Und das geschick zu tun, fordert ein'gen Witz»:** Zur Shakespeare-Biographie von Peter Ackroyd – Eine legendäre Gestalt der Weltliteratur – Eine Biographie in 91 Erzählsequenzen – Einprägsame biographische Beschreibungen – Vorsichtige Bewertung neuer Quellen – Einfluß des Katholizismus – Werkgeschichtliche Analysen. Wolfgang Schlott, Bremen

### LYRIK

**«Schädelbasislektionen»:** Durs Grünbeins Dialog mit den Naturwissenschaften – Charles Percy Snows folgenreiche Vorlesung über die «Zwei Kulturen» – Literatur und Naturwissenschaft – Eine «somatische Poetik» – «Das Ich und sein Gehirn» – Ort des Bewußtseins und der Selbstreflexion – Das Bewußtsein vom eigenen Ende – Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Grundlegendiskussionen – Interpretation von Leben und Werk Georg Büchners – «Den Körper zerbrechen» – Der dritte Weg: «Schädelbasislektionen» – Anthropologische Erkundungen der allgemeinen Lage – Der menschliche Körper als Programm – Vom Lebensende her gedacht – Trennung der Wissenskulturen? Michael Braun, St. Augustin

### THEOLOGIE/DRITTE WELT

**Spirituality for another possible world:** II. Weltforum zu Theologie und Befreiung – Spiritualität und Religion – Neoliberalismus und Differenz – Identität und Widerstand – Widersprüche – Reartikulation befreiender Theologien – Wo stehen die TheologInnen? Michael Ramminger, Münster/Westf.

### LITERATUR/GESCHICHTE

**Eine Ethik des Erinnerns:** Zu W.G. Sebalds «Austerlitz» – Schmerzspuren der Geschichte – Gegen die Zeit – Erinnern und Erzählen – Die Reise des Ich-Erzählers – Begegnungen mit Austerlitz – Erzählen und zuhören als interaktiver Prozeß – Gegenläufig zur Uhrzeit – Anfängliches Zurückweisen der Zeit – Verstörungen und deren traumatische Wirkungen – Fotos im Text – Erinnern als Bild und Wort – Das Innenhalten im Lesen – Eine «schwarze Geschichtsphilosophie» – Elemente einer Ethik der Erinnerung – Erinnerungs-Arbeit – Suche nach Identität – Vermissten und Trauern – Die verborgene Ordnung der Dinge. Lorenz Wachinger, München

Bewegung des Ellbogens von Thomas verstärkt in das Geschehen hineingenommen sieht. Denn dieses in das Geschehen Einbezogen-Sein fand sich schon vor Caravaggio in der langen ikonographischen Tradition der Thomas-Szene. Glenn W. Most schreibt dazu, Jesus und der gläubige Betrachter seien jeweils von dem «Bild nicht mehr lediglich ins Werk gesetzt, sondern auch dargestellt, so daß wir uns als «Avatar» in ihm wiederfinden. Wir sehen unser Betrachten in dem Gegenstand der Betrachtung abgebildet, und das hat zwangsläufig eine tiefgreifende Auswirkung darauf, wie wir auf das Gesehene reagieren.» Caravaggio setzt diese Tradition fort, gibt ihr aber eine neue Wendung: Er gibt dem maßlosen Staunen von Thomas keinen Vorrang vor dem skeptischprüfenden Blick der beiden Jünger, sondern er läßt die beiden Reaktionen gleichrangig und unvermittelt nebeneinander stehen und verknüpft sie gleichzeitig in der Darstellung des Gestus, mit dem der Finger des Thomas in die Wunde Jesu eindringt. Damit setzt Caravaggio den Betrachter seines Bildes vor die Situation, sich für eine der beiden Möglichkeiten zu entscheiden, ohne daß er von seiner Seite eine Bevorzugung der einen vor der anderen andeutet. Glenn W. Most äußert in diesem Zusammenhang die Vermutung, die Wirkung von Caravaggios Gemälde auf seine Zeitgenossen habe auf dieser Äquidistanz beruht. Gleichzeitig habe er aber durch die drastische Darstellung des in die Wunde dringenden Fingers an der physischen Realität des Wunders, dessen Thomas teilhaftig geworden sei, festgehalten.

Die Bildbetrachtung endet mit einem paradoxen Ergebnis: Einerseits hält Caravaggio bis in letzter Konsequenz an der physischen Realität des dem Jünger Thomas gewährten Wunders fest und andererseits läßt er dem Betrachter die Entscheidung, ob er sich für die «gläubige» oder die «skeptische» Reaktion auf das Wunder entscheidet. Damit löst das Bild eine Unsicherheit aus, zu deren Deutung Glenn W. Most eine Annäherung in zwei Schritten vorschlägt. Einmal findet er in «Der ungläubige Thomas» eine Reihe von Motiven, die in andern Gemälden Caravaggios auch einen Niederschlag gefunden haben: das Problem des Glaubens und die Gefährlichkeit der Leichtgläubigkeit, das Zusammenspiel zwischen dem Sehen und dem visuellen Medium, die eindrucklichen und den Betrachter in ihrer Direktheit verstörenden Verletzungen des menschlichen Körpers, der gewalttätige Zugriff eines Menschen auf einen anderen Menschen. Neben der Kontinuität solcher Motive findet sich in mindestens drei Bildern Caravaggios, nämlich in den zwei Versionen von «Christus in Emmaus» und in «Die Gefangennahme Christi» der im Bildaufbau bewußt eingesetzte Gegensatz zwischen einer Gruppe von Menschen, die auf das dargestellte Geschehen «betroffen» reagieren, und einer Gruppe, die «distanziert» dem dargestellten Vorgang gegenübersteht. In einem über diese materialen Hinweise hinausgehenden zweiten Schritt deutet Glenn W. Most die durch Caravaggios Bild ausgelöste Unsicherheit als eine adäquate Parallele zur Thomas-Episode, wie sie im Johannesevangelium berichtet wird. Obwohl Caravaggio in seiner Darstellung von der traditionellen Fehllektüre abhängig ist, Thomas hätte die Seitenwunde Jesu berührt oder sogar seinen Finger in sie gelegt, trifft er die Intention, die das Johannesevangelium in seinem zwanzigsten Kapitel verfolgt: Indem der Text in der Logik der Erzählung jeden Zweifel an der Auferstehung Jesu auszuräumen versucht, und dies so durchführt, daß er mit der radikalen Forderung von Thomas einsetzt, er werde erst glauben, wenn er seine Hand in die Wunden Jesu habe legen können, und die Geschichte mit der Reaktion Jesu fortsetzt, auf die Forderung des Jüngers einzugehen, auf die dieser mit dem Glaubensbekenntnis «mein Herr und mein Gott» reagiert, gibt er dem Zweifel eine solche Relevanz, daß er durch das am Ende des Berichts ausgesprochene Jüngerbekenntnis nicht aus der Welt zu räumen ist. Nicht ohne Grund ist deshalb die Rede vom «ungläubigen» und nicht vom «gläubigen» Thomas. Diese Deutung der Thomas-Passage bei Johannes erschließt Glenn W. Most in drei Schritten, indem er erstens

<sup>1</sup> Glenn W. Most, *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*. C.H. Beck Verlag, München 2007, 315 Seiten, Euro 26,90; sFR 47,10.

nach der vor dem Johannesevangelium liegenden synoptischen Evangelientradition fragt, um dann zweitens die Erzähllogik des zwanzigsten Kapitels aus dem Johannesevangelium zu analysieren, und drittens die Auslegungsgeschichte der Thomas-Passage und ihre Fehllektüre zu skizzieren.

Leben schon die synoptischen Erscheinungsberichte vom Auferstandenen von der Dynamik des Zweifels, nämlich vom Sachverhalt, daß es in ihnen darum geht, die von einzelnen Jüngern geäußerten Zweifel an den Berichten, daß der Herr auferstanden sei, auszuräumen, gewinnt diese Erzählabsicht im Johannesevangelium eine neue Qualität. In dessen zwanzigstem Kapitel nämlich findet sich das ganze Geflecht von Zweifel, Überzeugen, Überzeugtwerden in einer einzigen Person, nämlich im Jünger Thomas, konzentriert. Dabei unterscheidet Glenn W. Most bei Thomas zwei Stadien des Zweifels, einen konventionellen Zweifel und einen expressiv übersteigerten Zweifel. Wenn Thomas sagt, er glaube erst, wenn er die Male der Nägel an den Händen des Herrn gesehen habe, so bewegt er sich noch im Raum des konventionellen Zweifels, weil er dem eigenen Augenschein den Vorrang vor dem Glauben an das Zeugnis anderer gibt. Diese Stufe übersteigt er, wenn er erklärt, sich nicht mehr mit dem bloßen Anblick der Wunden zufriedenzugeben, sondern die Möglichkeit fordert, die Wundmale mit den Händen berühren und die Seitenwunde ertasten zu können. Die Bedeutung dieser übertriebenen Forderung von Thomas erschließt sich, wenn man diese mit der wenige Zeilen vorher erzählten Begegnung zwischen Jesus und Maria aus Magdala heranzieht. In dieser verbietet Jesus Maria, ihn zu berühren. Hier arbeitet der Verfasser des Johannesevangeliums mit dem Verfahren, Episoden kontrastierend aneinanderzureihen, um damit eine Anschärfung der Erzählsituation zu erreichen: Thomas verlangt von Jesus etwas, was dieser zuvor Maria von Magdala verweigert hatte. Auch wenn Thomas von dieser Weigerung keine Kenntnis hatte, stellt sich die Frage, wie Jesus sich gegenüber der Forderung von Thomas nun verhalten wird. Dieser ersten Kontrastierung kommt eine zweite hinzu, welche die Stimmigkeit der ganzen Passage in Frage stellen kann: Wenn Thomas mit seiner Forderung nach einem taktilen Beweis Erfolg hat, ergibt sich die Frage nach der Glaubwürdigkeit der Eingangspassage der Erzählung, in der berichtet wird, daß Jesus den Raum trotz verschlossener Türen betreten hat.

Diese Zuspitzungen der Erzähllogik setzen einen erzählerischen Erwartungsraum frei, der durch den weiteren Ablauf der Erzählung vergleichgültigt wird. Indem Jesus dem ungebührlichen Wunsch von Thomas unaufgefordert entgegenkommt, und indem Thomas auf dieses Angebot mit dem Glaubensbekenntnis antwortet, wird eine neue Ebene des Erzählens erreicht. Glenn W. Most erklärt das sich hier zwischen Jesus und Thomas abspielende Geschehen, indem er die im ersten Kapitel des Johannesevangeliums berichtete Episode zwischen Jesus und Nathanael als Parallele heranzieht. Nathanael, der zweifelt, daß Jesus der verheißene Messias sei, akzeptiert dies in dem Augenblick, in welchem er wahrnimmt, daß er von Jesus als der erkannt wurde und anerkannt ist, der er ist. In gleicher Weise wird die Beziehung zwischen Maria von Magdala und dem Auferstandenen geschildert: Nachdem er sie als der, der von ihr bisher nicht erkannt wurde, mit ihrem Namen anspricht, sie also als Person anerkennt, geht ihr auf, wer mit ihr spricht. In Parallele zu diesen beiden Berichten ist auch die Begegnung zwischen Thomas und Jesus aufgebaut: Thomas spricht das Glaubensbekenntnis aus, nachdem Jesus ihm angeboten hat, seinen Wunsch eines taktilen Beweises der Auferstehung zu erfüllen.

Blickt man vom Ende der Thomas-Passage auf deren Anfang zurück, so fällt auf, daß sie zwar mit dem Glaubensbekenntnis des Thomas endet. Als Ergebnis der Erzählung steht also das, wozu das Erzählen in Gang gebracht wurde. Gleichzeitig aber ist die Erzählung nicht zu Ende geführt, denn was auch ein Element des Erzählbeginns war, nämlich Thomas' überzogene und dadurch schockierende Bedingung für sein Glaubensbekenntnis, ist am Ende doch nicht erfüllt. So entsteht ein Ungleichgewicht im Erzählfluß. Glenn W. Most spricht von einer Leerstelle, von einem nicht auflösbaren dunkeln «Rest», der sich aus der nichterfüllten

«maßlosen» Forderung des Thomas ergibt, und der «sich nicht durch Reduktion auf die bestimmten Erfordernisse des Textes auflösen läßt, einer, der fortan in der abendländischen Kulturtradition immer wieder von neuem seine Faszinationskraft entfalten wird – und mag man auch sein Möglichstes tun, um dieses Übermaß auszulöschen oder einzudämmen, wird diese Tradition nicht selten damit enden, nichts anderes zu tun, als es zu reproduzieren und neu zu kräftigen». Glenn W. Most zeichnet in seiner Studie die verschlungenen Wege dieser Reaktionen und Ausdeutungen nach, indem er sie aus den neutestamentlichen Apokryphen und den gnostischen Lehrtexten ins Bewußtsein hebt. Er zeichnet die Interpretationstradition der Kirche nach, die in ihrer Hauptlinie auf den von der Thomas-Passage initiierten Frageüberschuß mit der stillschweigend vorausgesetzten oder explizit behaupteten Aussage reagiert, Thomas habe tatsächlich mit seinen Fingern die

Wundmale berührt und seine Hand in die Seitenwunde gelegt. Bei dieser Untersuchung tragen seine Analysen über Caravaggios Bild dazu bei, die Deutungstraditionen, welche die johannäische Thomas-Passage ausgelöst hat, schärfer in den Blick zu nehmen, weil sich ihm im Medium bildnerischer Darstellung die subtilen Rezeptionsmöglichkeiten der Schrift präzise erschließen. Im Gegenzug stellt die philologische Arbeit am ursprünglichen Text an dem Mißverständnis, das er ausgelöst hat, die Attraktivität der bildnerischen Darstellung vor die kritische Frage, war es denn wirklich so, wie es das Bild vorgibt. Man könnte Glenn W. Mosts Verfahren «ironisch» nennen, wenn man darunter ein Verfahren meint, Einsichten durch das Herausarbeiten von Gegensätzen und deren unvermitteltes Stehenlassen zu gewinnen. Bei Glenn W. Most erweist sich dieses als humanes, weil er immer wieder sich selber, seine Zweifel und Fragen ins Spiel bringt. *Nikolaus Klein*

## «Und das geschickt tun, fordert ein'gen Witz»

Zur Shakespeare-Biographie von Peter Ackroyd

Der Zufall will es, daß das Antlitz einer legendären Persönlichkeit der Weltliteratur zu einem Zeitpunkt von nebelhaften Vermutungen befreit wird, als eine neue Biographie viel Licht in das Dunkel eines geheimnisvollen Lebens wirft. Nach eingehenden Forschungen der Mainzer Professorin Hildegard Hammerschmidt-Hummel<sup>1</sup> zeichnet sich nach 390 Jahren «das wahre Gesicht» des großen englischen Dichters Shakespeare hinter der Skulptur aus Terrakotta ab. Ein Jahr zuvor legte der Londoner Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Peter Ackroyd eine fulminante Biographie vor.<sup>2</sup> Was der Computerabgleich<sup>3</sup> von Shakespeares Totenmaske mit dem Profil der neu untersuchten Büste (auf der Grundlage einer Lebendmaske) des Meisters hervorbringt, erweist sich als ebenso aufregend wie die Lektüre der deutschsprachigen Ausgabe, die in Übereinstimmung mit dem englischen Originaltitel den Zusatz «Die Biographie» trägt. Hunderte von kunstvollen Abbildungen hatten, was auch Ackroyd bestätigt, Shakespeare-Forschern und Millionen von begeisterten Theaterbesuchern die irrigsten Vorstellungen von dem Genie geliefert. Nicht umsonst spekuliert der Biograph, der in seinem voluminösen Werk jede mögliche Quelle aufgespürt und die überbordende Fachliteratur vortrefflich eingearbeitet hat, wie denn «Shakespeare zur fraglichen Zeit, also Mitte vierzig, ausgesehen haben könnte.» (S. 470) Was er dann auf der visuellen Grundlage des Droeshout-Porträts (um 1610) an hypothetischen Aussagen, ikonographischen Vergleichen und Rückschlüssen auf die modischen Accessoires jener Zeit an piktoralen Gewißheiten ausformuliert, endet in der resignierenden Feststellung: «Alle Darstellungen, von denen hier die Rede war, ähneln Shakespeare in mehr als in einer rein piktographischen Hinsicht: Sie sind Belege dafür, wie schwer er zu «fassen» ist, dass er sich immer wieder dem Versuch entzieht, ihn eindeutig zu bestimmen, ihn und sein Werk zu kategorisieren oder einzuordnen.» (S. 474)

So wenig festlegbar die äußere Erscheinung von Shakespeare nach Ackroyd gewesen war, so vorsichtig ist der Biograph auch in den 91 Erzählsequenzen, in denen er, aufgeteilt in neun Kapitel, dem Leben und Schaffen des Genies nachspürt. «William Shakespeare wurde nach landläufiger Meinung am 23. April 1564 geboren ... Tatsächlich hätte es auch der 21. April gewesen sein können ...» Mit einer solchen Mischung aus Vermutungen und Spielereien setzt eine Biographie ein, die spannend geschrieben,

sorgfältig recherchiert und mit zahlreichen farbigen und schwarz-weißen Abbildungen von vermeintlichen Konterfeis des berühmtesten Dramatikers der Weltliteratur und seiner Zeitgenossen versehen ist. Die Lebendigkeit der Darstellung beginnt bei den Teilüberschriften der Erzählsequenzen. Es sind Auszüge aus den Komödien und Tragödien des Meisters, im englischen Original und in den deutschen Übertragungen von Schlegel/Tieck wie auch von Erich Fried abgedruckt. Ebenso transparent erweist sich die Übersetzung des Ackroydschen Originaltextes von Michael Müller und Otto Lucian. Sie greift den lebendigen Stil des englischen Originals auf, übernimmt die kurzen, übersichtlichen Sätze des Chronisten Ackroyd und schwelgt in der ausführlichen Beschreibung von Landschaften, Lebensweisen und historischen Abläufen. Noch nie zuvor hat der deutschsprachige Leser eine solche Fülle an Details über jene Landschaft erfahren, in der Shakespeare geboren wurde und von der er die tiefsten Impulse erhielt: Warwickshire. «Sie gilt als das Herz oder der Nabel Englands ...» (S. 14) Und in der folgende Passage erfährt er, wie diese einst von dichten Wäldern bedeckte Landschaft auf den Dichter gewirkt hat. «In *Wie es euch gefällt*, *Ein Sommernachtstraum*, *Cymbeline* und *Titus Andronicus* beschwört er die Welt der Sagen herauf und hält die Erinnerungen an alte Zeiten wach.» (S. 14f.) Wenig später wird er in die römische und keltische Vorgeschichte eingeführt: «Stratford ist ein Knotenpunkt, an dem Straßen den Avon kreuzen. Im Keltischen heißt *afon* Fluss. ... Am Rande der heutigen Stadt hat man Relikte eines römisch-britischen Dorfes entdeckt, was der von Wetter und Zeitläuften geprägten Atmosphäre dieses Ortes noch mehr Tiefe verlieh.»

### Einprägsame biographische Beschreibung

In diesem Wechselspiel von geschichtlicher Betrachtung und geographischer Zuweisung nähert sich der Biograph den Lebensbedingungen, unter denen der junge Shakespeare in Stratford aufwuchs. Dabei ist auffällig, daß Leben und Tod in einem existentiellen Spannungsbogen dargelegt werden: «Die kleine Glocke (in einer Kapelle von Stratford, WS) rief die Jungen morgens zur Schule, die große stimmte das Morgen- und das Abendläuten an. Sie war jener «letzte dumpfe Glockenton», von dem in einem Sonett die Rede ist, der zur Todesstunde und beim Begräbnis erklang. Sie schlug auch für Shakespeare, als man ihn in Stratford zur letzten Ruhe bettete.» (S. 19) Kann es eine einprägsamere biographische Beschreibung geben, in der die ontologischen Kategorien eine solche anthropologische Verinnerlichung erhalten?

Ebenso eindringlich und plastisch erweist sich die Beschreibung der Herrschaftsstrukturen und kulturellen Verwerfungslinien im frühneuzeitlichen England. Ackroyd nimmt sie als Grundlage für die historische Einordnung der Bühnenstücke. Dabei verwendet

<sup>1</sup> Vgl. Hildegard Hammerschmidt-Hummel, *Die authentischen Gesichtszüge William Shakespeares. Die Totenmaske des Dichters und Bildnisse aus drei Lebensabschnitten*. Hildesheim 2006.

<sup>2</sup> Peter Ackroyd, *Shakespeare. The Biography*. Chatto & Windus, 2005, deutsch: *Shakespeare. Die Biographie*. Aus dem Englischen von Michael Müller und Otto Lucian. Knaus, München 2006, 655 S., 28 Euro, ISBN 978-3-8135-0274-9.

<sup>3</sup> Vgl. GEO Magazin 3/2006, 180.

er auch biographische Details für die Erläuterung von «dunklen» Textstellen in den Stücken Shakespeares. Außerdem zitiert er aus Chroniken, alten Gebetbüchern und sozialhistorischen Abhandlungen. Er vermag damit auch den starken Einfluß der katholischen Religion auf das Lebenswerk des Dramatikers nachzuweisen. Die Quintessenz all dessen ist eine spannende Publikation, die vor allem in den Kapiteln «Die Lord Chamberlain's Men» und «Das Globe Theatre» neue Akzente aufweist. Es handelt sich um die Beleuchtung von theatergeschichtlichen Ereignissen (Kampf der Theatertruppen um Spielstätten und öffentliche Anerkennung in London, die Beziehung des Königshauses zu seinen Theatergruppen, Beschreibung der Tätigkeiten des Schauspielers und Stückeschreibers William Shakespeare, Mutmaßungen über dessen Wohnungen und Liebschaften, Quellen seines wohlhabenden Status).

Auch die immer neuen Quellen, die Ackroyd zitiert, überraschen durch ihren Grad an Authentizität, wobei der Autor stets vorsichtig in deren Bewertungen ist. So bezieht er sich auf Beobachtungen des elisabethanischen Arztes und Gelehrten Simon Forman, der «unter den Tausenden (war), die im Globe Inszenierungen von *Macbeth*, *Cymbeline* und einem brandneuen Stück mit dem Titel *Das Wintermärchen* miterlebt hatte». (S. 568) Er greift dessen Eindrücke auf, bewertet die Aussage des Zeitzeugen, um im Anschluß daran die Erkenntnisse der englischsprachigen Shakespeare-Forschung mitzuteilen. Selbst im Hinblick auf die Entstehung von Theaterstücken und deren Handlungslinien brilliert Ackroyd. So unterzieht er das Drama *Alles ist wahr* (1613), das die Handschrift sowohl Shakespeares als auch John Fletchers

trägt, einer genauen Prüfung, die sich im Abdruck einiger Passagen im englischen Original und in deutscher Übersetzung niederschlägt.

Und das Schlußkapitel der Biographie? «Shakespeare starb, so wie er gelebt hatte, ohne von der Welt groß beachtet zu werden. Als Ben Jonson dahinschied, gingen «der ganze Adel und Landadel, welcher damals in der Stadt war» (Duncan-Jones, *Ungeliebte Shakespeare*, London 2001) in dem Trauerzug mit. In Shakespeares Fall folgten nur seine Angehörigen und seine engsten Freunde dem Sarg ...» (S. 606). Ackroyd begnügt sich nicht mit der Wiedergabe der in der Shakespeare-Forschung bekannten Einsicht. Vielmehr bewertet er noch einmal die Bedeutung der einzigartigen dichterischen Persönlichkeit, in deren Werk sich viele Generationen von Dichtern und Stückeschreibern wiedergefunden und gespiegelt haben.

Die wissenschaftliche Redlichkeit der in jeglicher Hinsicht lobenswerten Biographie wird durch zahlreiche Fußnoten mit Verweisen auf die vor allem englischsprachige Shakespeare-Forschung, ein Glossar und ein Personen- und Werkregister untermauert. Ackroyd gelingt es, in der Verbindung von lebendiger Beschreibung, vorsichtiger Wertungen und absichernder Quellenarbeit ein biographisches Werk vorzulegen, das die Persönlichkeit des Genies mit vielen überraschenden Akzenten beleuchtet, ohne freilich die psychischen Tiefenschichten – aus Mangel an authentischen Aussagen des Dichters – erreichen zu können. An dieser Tatsache wird auch das neu entdeckte Antlitz des Meisters nichts ändern können, wenngleich es sicherlich die zweite Auflage der Biographie schmücken wird. *Wolfgang Schlott, Bremen*

## «SCHÄDELBASISLEKTIONEN»

Durs Grünbeins Dialog mit den Naturwissenschaften\*

Im Jahr 1959 hielt der Physiker, Romanautor und hohe britische Staatsbeamte *Charles Percy Snow* einen folgenreichen Vortrag: «The Two Cultures», noch im gleichen Jahr veröffentlicht unter dem Titel «The Two Cultures and the Scientific Revolution» und in erweiterter Form 1963 unter dem Titel «The Two Cultures: A Second Look». Er behauptete, das Verhältnis von Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft sei von gegenseitiger Ignoranz geprägt, beide Kulturen hätten sich nichts mehr zu sagen. Diese These von der halbierten Kultur, hier der objektiven Welt der Naturwissenschaften, dort der literarischen Welt des Geistes, hat für viele Diskussionen gesorgt. Gibt es wirklich kein gemeinsames Dach der Kulturen mehr? Oder ist die Trennung der Wissenschaften ein freundlicher Mythos, mit dem die Disziplinen wechselseitig die eigene Unfähigkeit zu eben jenem Dialog zu bemängeln suchen, den sie doch eigentlich führen müßten?<sup>1</sup>

Die Literatur spielt in diesem Streit der Fakultäten eine Schlüsselrolle. Sie steht an der kulturellen Grenze zwischen den Wissenschaften, an der sich die «Gedankenexperimente»<sup>2</sup> der Poeten und der Wissenschaftler treffen. Es ist die Literatur, die dem Menschen die großen industriellen und wissenschaftlichen Revolutionen seiner Zeit entschlüsselt hat.<sup>3</sup> *Goethe* ließ Faust mit

dem Homunculus experimentieren, *Kafka* setzte seine Figuren der modernen Bürokratie aus. Eines der erfolgreichsten deutschsprachigen Bücher 2006 war *Daniel Kehlmanns* Roman «Die Vermessung der Welt», in dem es zu einem (fiktiven) Gipfeltreffen des Naturforschers *Alexander von Humboldt* mit dem Mathematiker *Friedrich Wilhelm Gauß* kommt.

Einen prominenten Platz in dieser Reihe hat der 1962 in Dresden geborene Durs Grünbein. Wie wenige Dichter seiner Generation hat er den Dialog mit den Naturwissenschaften gesucht und in Gedichten, Essays, Interviews (u.a. mit Ernst Pöppel und Wolf Singer) geführt. Er hat sogar ein Ursprungsdatum des Konflikts der Kulturen gefunden: den Florenzer Vortrag des 24-jährigen *Galilei* 1587 über *Dantes* «Göttliche Komödie». Galileis Versuch, die Dantesche Hölle mit rein physikalisch-geometrischen Mitteln zu vermessen, den Ausgangspunkt der Handlung (in einer Vollmondnacht im heiligen Jahr 1300) und den Ort des Infernos (bei Neapel) zu fixieren, habe, so Grünbein, «die Wege der Naturwissenschaften und der Künste beschleunigt» auseinanderlaufen lassen; «niemals schneiden sie sich mehr wirklich» (A 91).

Im Mittelpunkt der nach eigenen Worten «somatischen» Poetik Grünbeins steht das menschliche Gehirn. Es ist das komplexeste und leistungsfähigste Organ, das wir kennen. Doch die Leistungssteigerung und Komplexität bezahlt der Mensch mit Zerbrechlichkeit und Sterblichkeit. Wohl deshalb fasziniert das Gehirn die Literatur in mehrfacher Hinsicht: als Gedächtnisspeicher und anatomisches «Naturwunder» (EJ 120), als «neuronale Metropole bei Nacht» (EJ 232) und als poetisches «Navigationsinstrument, das durch die laufenden Katastrophen steuert» (EJ 80), als Ort des Bewußtseins und der Selbstreflexion, zu der eben auch das Bewußtsein des eigenen Endes gehört. Grünbeins Dichtung berührt auf diese Weise anthropologische und ethische Grundfragen im neurowissenschaftlichen Zeitalter: «Was ist der Mensch?» (EJ 107) «Leben, was ist das?» (EJ 127) Darf der Mensch, wozu ihn die gentechnische Revolution befähigt, in seinen eigenen Schöpfungsprozeß eingreifen? Was geschieht, wenn er sich nach

\* Zitiert wird aus Grünbeins Werken mit folgenden Siglen: A = Galilei entdeckt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Essays 1989-1995. Frankfurt/M. 1996; AD = Antike Dispositionen. Aufsätze. Frankfurt/M. 2005; G = Gedichte. Bücher I-III. Frankfurt/M. 2006; EJ = Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt/M. 2001; J = Heinz-Norbert Jocks, Durs Grünbein im Gespräch. Köln 2001; T = Den teuren Toten. 33 Epitaphie. Frankfurt/M. 1994.

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Frühwald u.a., Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift. Frankfurt/M. 1991, 23-26; Wolfgang Frühwald u.a., Das Design des Menschen. Vom Wandel des Menschenbildes unter dem Einfluß der modernen Naturwissenschaften. Köln 2004.

<sup>2</sup> Thomas Macho, Annette Wunschel, Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt/M. 2004.

<sup>3</sup> Vgl. Frank Schirrmacher, Hrsg., Die Darwin AG. Köln 2001, 20.

dem eigenen Bildnis zu züchten versucht? Ist Forschung mit embryonalen Stammzellen, ist aktive Sterbehilfe erlaubt? Solange ein ethischer Konsens in diesen Fragen der menschlichen Existenz nicht mehr vorhanden ist, kann der einzelne – so schreibt *Hans Magnus Enzensberger* – «eine Reihe von existentiellen Entscheidungen an keine verbindliche Instanz mehr delegieren. Weder auf die Politik noch auf die etablierten Religionen kann er sich verlassen, wenn es um seine elementaren Lebensinteressen geht.»<sup>4</sup> In solchen Fällen ist die Literatur gefragt, weniger als Lebensratgeber, vielmehr als Navigations- und Orientierungssystem, weil sie viele der grundlegenden Fragen formuliert, auf die die Naturwissenschaft noch keine Antwort geben kann.

#### «Das Ich und sein Gehirn»: Literatur und Naturwissenschaft

Was bewegt Durs Grünbein zu dieser intensiven Auseinandersetzung mit den modernen Naturwissenschaften, mit Gentechnologie und Hirnforschung? Sicherlich zum einen die Vorstellung, daß die Vorgänge, die den Menschen zum Menschen machen, im Gehirn stattfinden. Im Interview mit *Heinz-Norbert Jocks* hat Grünbein andererseits auf biographische Ursprünge hingewiesen; seine Mutter war Chemielaborantin, sein Vater Flugzeugingenieur für Bordelektronik. Medizin zu studieren, war ihm «nicht vergönnt, man hätte sich schon in der Schule mehr auf die staatlichen Ziele einlassen müssen, die sogenannte gesellschaftliche Mitarbeit, wie es im DDR-Jargon hieß». In den Jahren zwischen der Militärzeit bei der Nationalen Volksarmee (1981/82), dem abgebrochenen Studium der Theaterwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität (1985-87) und der Zeit als Hilfsarbeiter im mathematisch-physikalischen Salon des Dresdner Zwingers (1987/88) hat Grünbein das Gehirn entdeckt. Er ist «als Laie in die heiligen Gefilde der Neurologie einmarschiert» (J 69). Die vielen Lesestunden in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden und in der Ostberliner Staatsbibliothek waren nicht nur ein Akt geistiger Notwehr gegen die Mauern, mit der sich die sozialistische Monokultur nach außen und nach innen abschottete. Die Naturwissenschaften veränderten auch sein Welt- und Menschenbild. So setzte er sich intensiv mit der Diskussion auseinander, die der agnostische Philosoph *Karl Popper* und der gottgläubige Hirnphysiologe und Nobelpreisträger *John Carew Eccles* in den siebziger Jahren um *Das Ich und sein Gehirn* führten: «Das Ich und sein Hirn» – / Zwei Instanzen, um Vormacht ringend, das war zuviel / Für den einzelnen Menschen, das selbstentfremdete Tier» (AD 199). Mit Popper und Eccles fragte sich Grünbein, wem das Gehirn gehört und wie das Bewußtsein funktioniert. Ist das Ich vom Gehirn vorprogrammiert? Passen sich die Hirnfunktionen der Persönlichkeit an, oder formen umgekehrt diese Hirnfunktionen das Ich? Das anthropologische «Furchtzentrum» (EJ 122) des 1977 publizierten Buches von Popper und Eccles, eines interdisziplinären Klassikers der Hirnforschung, ist die Frage nach der Freiheit des Menschen. Denn wenn es stimmt, daß jeder bewußten Handlung ein unbewußter, genetisch und neurobiologisch gesteuerter Prozeß vorausgeht, dann ist die Willensfreiheit eine Chimäre, dann erscheinen die Menschen als Marionetten ihrer Gene.

#### «Den Körper zerbrechen»: Grünbeins BÜCHNER

Von der Angstvision eines Menschen aus der Gen-Werkstatt und der «Trübsal am Rande der posthumanen Wüsten» (EJ 159) führt ein direkter Weg zu *Georg Büchner*, zu dem Grünbein eine besondere geistige Wahlverwandtschaft unterhält. Grünbein und Büchner sind Verbündete im Kampf für eine menschenwürdige «Möglichkeit des Daseins». Der Schlüsseltext für Grünbeins Büchner-Rezeption ist die Rede, die er im Oktober 1995

<sup>4</sup> Hans Magnus Enzensberger, Putschisten im Labor. Über die neueste Revolution in den Wissenschaften, in: ders., Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa. Frankfurt/M. 2002, 167f.

<sup>5</sup> Georg Büchner, Lenz, in: ders., Werke und Briefe. Hrsg. von Karl Pörnbacher u.a. München-Wien 1980, 76.

im Darmstädter Nationaltheater anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises hielt. Schon *Heiner Müller*, Grünbeins Entdecker und Förderer, hat in seiner Laudatio entscheidende Aspekte von Grünbeins Büchner-Interpretation vorweggenommen: Beide gehören einer Generation an, die «kein Vaterland» hat, beide teilen den «kalten Blick» auf «die teuren Toten und die billigen Tode». Das Geheimnis der Produktivität Grünbeins, der zu diesem Zeitpunkt bereits drei Lyrikbände vorgelegt hatte, sah Müller in der «Unersättlichkeit seiner Neugier auf Katastrophen, die das Jahrhundert im Angebot hat, unter den Sternen wie unter dem Mikroskop».<sup>6</sup>

Grünbeins Rede ist, anders als die der Preisträger zuvor, weder dem Dramatiker und Erzähler Büchner, noch dem politischen Rebellen gewidmet, sondern dem angehenden Naturwissenschaftler, der in einem Zürcher Studierzimmer seine Probevorlesung über Schädelnerven konzipiert hatte. Das ist wie der Titel «Den Körper zerbrechen» programmatisch gemeint. Büchner habe, so Grünbein, mit der Transformation der Physiologie in Dichtung einen Ausweg aus der Misere gefunden, in die das Ende der klassischen «Kunstperiode» geführt habe. Daß die Suche nach dem Wesen des Menschen in sein Inneres führen und Idealismus oder Revolutionsromantik außen vor lassen muß, markiert einen kulturgeschichtlichen Wendepunkt. Büchner hat ohne religiöse Rückversicherung der Literatur den menschlichen Körper mit seiner Verletzlichkeit und Zerbrechlichkeit erschlossen, den Körper, den Grünbein seinerseits, als später Ahnherr einer «somatischen Poesie», mit «härterer Grammatik» und «kälterem Ton» zu beschreiben unternimmt (A 76). Der «ungeheure Reiß» in der Schöpfung, an dem Büchners Lenz leidet, wird bei Grünbein zum Weltriß zwischen Dichtung und Naturkunde.

Dies ist der «dritte Weg einer Suche nach positiver Erkenntnis», den Grünbein jenseits des Konflikts der Wissenskulturen beschreitet. Wissenschaftlich aufgerüstet mit «Quantenmechanik, Astronomie, Hirnphysiologie, Kybernetik, Ethnologie» (A 13), vermag der Dichter das «Epos des einzelnen Körpers» zu schreiben, das darin besteht, «alle Metaphysik restlos in Körperphysik aufzulösen» (J 53). Von Büchner zu Grünbein führt der Weg von der Gebrechlichkeit der Welt zur Zerbrechlichkeit des menschlichen Körpers.

#### Der dritte Weg: «Schädelbasislektionen»

Der Band «Schädelbasislektion» steht an einer Schnittstelle in Grünbeins lyrischem Werk. Mit dem Buch beginnt der Weg des Autors, der in der Lyrikszene des Prenzlauer Bergs ein Zaungast war und mit seinem Debütband «Grauzone morgens» (1988) allenfalls in Westdeutschland Achtungserfolge hatte, zu frühem internationalem Ruhm. Erschienen wenige Tage nach der Vereinigung, wurde «Schädelbasislektion» als Zeugnis der Wiedervereinigung der deutsch-deutschen Literatur aufgenommen und der Dichter entsprechend als der erste gefeiert, der die deutsche Teilung überwunden habe.<sup>7</sup> Die poetische Geschichtsstunde zur Lage der lange geteilten Nation ist aber nur die eine Seite der Lektion, die Grünbein den Zeitgenossen erteilt: als «Testament und happy necrology» auf die Ära der DDR.

Die andere, stärkere Seite faßt der Titel «Schädelbasislektion» in nuce zusammen. Als besonders präzise Wortkombination demonstriert er das kreative Prinzip der Poesie. Er ist ein Neologismus, ein künstliches Wort und ein Wort für die Kunst, zweifach lesbar als anatomischer und als ästhetischer Begriff und somit wiederum selbst eine poetische Lektion.

Die Schädelbasis ist der untere Teil des Hirnschädels, die schützende Hülle des Hirns. Wenn sie durch starke Gewalteinwirkung bricht, verliert der Mensch das, was ihn zum Menschen macht: das Bewußtsein. Die Schädelbasis ist also die anatomische Basis des Menschseins. Mit der Basislektion ist eine der essentiellen

<sup>6</sup> Heiner Müller, Portrait des Künstlers als junger Grenzhund, in: Durs Grünbein, Den Körper zerbrechen. Frankfurt/M. 1995, 27 u. 29.

<sup>7</sup> Vgl. Gustav Seibt, Mit besseren Nerven als jedes Tier, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.3.1994.

Aufgaben der Ästhetik benannt. Lektionen zu erteilen, zu dozieren, ist seit *Horaz*, selbst unter den Vorzeichen der unbelehrbaren Postmoderne, eine Grundtätigkeit des Dichters. *Brecht* hat noch in diesem Sinne seine Gedichte als «Gebrauchsanweisungen» bezeichnet, als «Lektionen zum Hausgebrauch und für den Klassenkampf» (AD 125). Grünbein geht es also um eine doppelte Lektion: Zu lernen ist nicht nur aus den Erfahrungen einer überstandenen Diktatur, sondern auch aus den modernen Naturwissenschaften mit ihren unabsehbaren Risiken. «Allein der Fortschritt der Technologie gebiert so viele Ungeheuer, daß die klugen Elegiker in den nächsten Jahrhunderten mehr als genug zu tun haben werden.» (J 33)

Nicht anatomische Formeln aber oder akademische Lektionen sind Durs Grünbeins Sache, sondern anthropologische Erkundungen der Lage. Wenn er die menschliche Natur unter die Lupe nimmt, dann um die Form der «kunstförmigen Selbstdarstellung» des Menschen (J 17) zu untersuchen, zu der die Fehleinschätzung der Fähigkeiten ebenso gehört wie die Überschätzung seiner Möglichkeiten. Die Tröstungen der Metaphysik und das Pathos der Utopie hat Grünbein verabschiedet. Wie sein Vorbild, der Berliner Arzt und Dichter *Gottfried Benn*, will er ein «MonoLogisches Gedicht» schreiben, ein Gedicht «ohne alle meta- // physischen Raffinessen» und ohne den «Stelzengang der Geschichte» (G 83). Ähnlich wie Benn fegt Grünbein den metaphysischen «Schutt» hinweg, den sich die Menschen in Gestalt von Identitäts- und ganzheitsstiftenden Weltbildern geschaffen haben. Physiologisches und Pathologisches wandert ein in Gedichte wie «Mensch ohne Großhirn», «Biologischer Walzer» oder «Im Museum der Mißbildungen», durch das der Dichter streift wie ehemals Benn durch die Krebsbaracke. Entscheidend ist die Frage, was an humaner Substanz übriggeblieben ist nach der restlosen Entzauberung der Welt und Umwertung der Werte. In suggestiven Bildern kommt Grünbein wie Nietzsche zu der Diagnose der Partikularisierung und Vereinsamung des Menschen – das «alphabetisierte Tier, / Das einzige, das lügt» (G 190) – inmitten der urbanen Vermassung.

Den menschlichen Körper als Programm der «Schädelbasislektion» inszeniert der Titelzyklus des Bandes. Er besteht aus fünf Gedichten, die in klassischer Form, kreuzgereimt und im anapästischen Dimeter, ein ganz und gar unklassisches Menschenbild entwerfen.

Was du bist steht am Rand  
Anatomischer Tafeln.  
Dem Skelett an der Wand  
Was von Seele zu schwafeln  
Liegt gerade so verquer  
Wie im Rachen der Zeit  
(Kleinhirn hin, Stammhirn her)  
Diese Scheiß Sterblichkeit. (G 101)

Was die Lyriktradition in Herz und Seele jahrhundertlang als Innerstes des Menschen erkennen wollte, ist jetzt durch die Erkenntnisse der Genetik und der Neurophysiologie obsolet. Die «zerebrale Seite der Kunst» (A 32) hatte schon Benn, der sich einen «armen Hirnhund, schwer mit Gott behangen» genannt hat<sup>8</sup>, fasziniert. Für Grünbein wird das Gehirn als neues «Steuerorgan» des Menschen wieder interessant, weil gerade Dichter auf Nervenreize fixiert sind und Dichtung «Gedankenbewegung auf sinnlicher Basis» ist (AD 279). Grünbeins Formel für diesen Wandel der Lyrik lautet: Vom «*Babylonischen Herzen*» (Baudelaire) zum «*Babylonische[n] Hirn*» (A 30). Mit dieser ästhetischen Formel ist «kein neuer Naturalismus», sondern eine «*Neuro-Romantik*» (A 45) gemeint, die es, trotz der «Ästhetik der Kälte», nicht verlernt hat, den Stimmen der Körper zu lauschen. Vorbild dieser «*Neuro-Romantik*» ist, auch im stilistischen Vergleich, der verkappte Romantiker Benn, der bei allem Zynismus immer wieder «Sehn-

suchtsimpulse aussendet, geradezu Schlager produziert, gewissermaßen zur Kompensation der ungestillten, verwundeten Seele.»<sup>9</sup>

### Vom Lebensende her gedacht

Drei Jahre nach Schädelbasislektion erschien der Band «Den teuren Toten». Mit diesen 33 Epitaphen berührt Grünbein die Frage nach dem menschlichen Lebensende. Angeregt wurde er durch kurze Zeitungsmeldungen über Unfälle und Todesarten, deren boulevardeske Aufbereitung und lakonische Darbietung in krassem Gegensatz zur Tragik des Einzelschicksals stehen. Das literarische Ausdrucksmittel, um dieser Absurdität Herr zu werden, ist der Sarkasmus, die entsprechende Gattung die Satire. Dem Sarkasmus eigen ist eine schneidende, im ursprünglichen Wortsinn «unter die Haut» (G 106) gehende Sprache. Der Sarkast trennt die Bedeutungen von den Dingen, um sie in ihrer Erstarrtheit und Abgestorbenheit zu entblößen.

Grünbein hat aus seiner «Sammlung literarischer Zeugnisse des Todes in den verschiedenen Weltkulturen» – mit Sinn für die Symbolik der Zahl – 33 Berichte vom Untergang unbedeutender Menschen ausgewählt (T 43). Als «Thanatologe des Alltags» berichtet der fiktive Herausgeber des Bandes mit der gleichen Unberührtheit von einem Fernsehzuschauer, der 13 Wochen lang tot im Zimmer sitzt, wie von einem Mädchen, das kopfüber in ein Kanalloch stürzt, von einem Japaner, der an Kulturschock stirbt, von einer eifersüchtigen Frau, die aus einem Hochhausfenster in Chicago springt, oder von einem belgischen Jäger, der von seinem Hund erschossen wird. Der Anonymität des Todes – keiner der Gestorbenen trägt einen Namen – entspricht die Teilnahmslosigkeit der Weiterlebenden. Die Nachbarn, die den im Zimmer verwesenden Leichnam finden, heucheln Mitwisserschaft, um die eigene Todesangst zu verbergen: «Nichts / Sagten Nachbarn, die ihn scheu beäugten, denn / Sie alle dachten längst dasselbe: <Ich hab's / Gerochen.>» (T 8, G 127)

Von der ursprünglichen Funktion der Epitaphe, dem Toten in schriftlicher Form ein ehrendes Andenken zu bewahren, ist nicht viel übriggeblieben angesichts der «zunehmenden Biologisierung und Technisierung des Sterbens».<sup>10</sup> Trauer, Trost und Totenehrung fehlen in Grünbeins Grabschriften. Die Schwundform des Totengedenkens in der globalen Mediengesellschaft ist eine nüchterne, ganz unsentimentale Meldung, die aber – und das macht sie literaturfähig – der Stilisierung bedarf. Als Kenner der Tradition knüpft Grünbein an die spätbarocke Form des satirischen Epitaphs an. Die Jesuitendichtung kannte «Schimpf- und Spottstrophen auf das Sterben von Groß und Klein»<sup>11</sup>, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau bedichtete sogar den Tod einer Fliege und eines Hundes, um zu zeigen, daß der Tod jeden ereilt. Auch Grünbein rückt das Skurrile und Schockhafte des Todes in den Mittelpunkt, wenn etwa ein Dreijähriger mit der Pistole des Vaters seinen neunjährigen Bruder im «Spiel» erschießt. Doch nie ist der Schock artistischer Selbstzweck. Der Rest an Pietät, den Grünbeins Epitaph dem Toten läßt, ist dem «verstörten, stauenden Gesicht» des älteren Bruders abzulesen (T 21). Das menschliche Gesicht vermag noch die Würde des Toten aufzubewahren, wenn der Umstand des Todes und die Tücke des Objekts es nicht mehr erlauben.

Doch konservierten die antiken Epitaphe die Vorstellung der Unsterblichkeit, so resignieren Grünbeins Totengedichte angesichts der Unbegreiflichkeit des eigenen Todes: «Was dir bevorsteht, siehst du früh bei andern. / Erschreckend klar ... Zukunft, durch Nichts ersetzt. / Leben ist ein Nullsummenspiel. Zuletzt / Bleibt im Gedächtnis nicht einmal dein eigener Tod.» (T 19) Das

<sup>9</sup> Helmut Böttiger, Durs Grünbein, Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik, in: Heinz Ludwig Arnold, Hrsg., Durs Grünbein. München 2001, 81.

<sup>10</sup> Dietrich von Engelhardt, Euthanasie zwischen Lebensverkürzung und Sterbebeistand als Tabu in der Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Michael Braun, Hrsg., Tabu und Tabubruch in Literatur und Film. Würzburg 2007, 19.

<sup>11</sup> Iso Camartin, Der hohe Stil und das makabre Spiel oder: Warum schreibt Durs Grünbein Epitaphe?, in: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1996, 105.

<sup>8</sup> Gottfried Benn, Untergrundbahn, in: ders., Gesammelte Gedichte. Wiesbaden-Zürich 1956, 41.

Memento mori von Grünbeins Epitaphen besteht darin, dem Totengedenken wenigstens in der Literatur einen Ort zu geben, gilt doch für alle «materialistischen Skeptiker» das altrömische Motto des Bandes «Non fui non sum non curo»: «Ich bin nicht gewesen, ich bin nicht, es ist mir gleich.» (T 45)

### Trennung der Wissenskulturen: «Snow von gestern»?

Durs Grünbein hat die poetische Behandlung naturwissenschaftlicher Themen nicht erfunden. Aber er kennt und beherrscht die traditionsbildenden Formen dieses Dialogs der Wissenskulturen, etwa in seinen Lehrgedichten, Historien, Satiren und in dem Vers-epos «Vom Schnee oder Descartes in Deutschland» (2003), das von der Mathematisierung der Erkenntnis, vom Leben und Sterben des 1619 bei Ulm eingeschneiten französischen Philosophen René Descartes erzählt. Auch Grünbeins Berlin-Tagebuch «Das erste Jahr» (2001) notiert sehr genau den Wandel des Menschenbildes unter dem Einfluß der modernen Naturwissenschaften. Gemeint ist nicht nur das erste Jahr des neuen Jahrtausends, mit den großen Debatten um das Humangenomprojekt, um invasive Gentechnik und nichtinvasive Hirnforschung. Im Mittelpunkt steht auch das erste Jahr eines Menschen, Grünbeins Tochter, das Schwangerschaft, Geburt und erste Lebensmonate umfaßt; eine

Reihe von Gedichten über die Tochter erschien 2002 als eigenes Bändchen, «Una storia vera».

Das kollektive Gedächtnis der Naturwissenschaft und das individuelle Gedächtnis des Menschen, die Chronik öffentlicher Ereignisse und die «Abenteuer der Psyche» (EJ 260): Besonders in Grünbeins Tagebuch geht es um Anfang, Ende und Wert menschlichen Lebens, um das Problem, die Trennung von Wissenschaft und Poesie aufzuheben. Als poeta empiricus, der sich auf Erfahrung statt Autorität stützt und lieber den Körper zerbricht als Ideentürme in den Himmel baut, schlägt Grünbein eine Brücke zwischen den Kulturen. Poesie ist für ihn «Erfahrungskunst» (EJ 279). Was die Dichtung mit der Naturwissenschaft verbindet, ist die Fülle an Einzelbeobachtungen, Spezialdiagnosen, Schock- und Glückserlebnissen, die man machen muß, um das, was am Menschen menschlich ist, zu verstehen. Zwar scheint nicht unbedingt die Literatur dazu berufen, die Zukunft der Naturwissenschaften zu beeinflussen. Aber es ist zuvörderst den Schriftstellern zuzutrauen (neben Grünbein und Enzensberger sind Michel Houellebecq, Adolf Muschg, Ulrich Woelk zu nennen), Snows These von der halbierten Kultur als «Snow von gestern» zu widerlegen.<sup>12</sup>

Michael Braun, St. Augustin

<sup>12</sup> Odo Marquard in: Ernst-Robert-Curtius-Preis 1996. Dokumente und Ansprachen. Bonn 1996, 56.

## Spirituality for another possible world

### II. Weltforum zu Theologie und Befreiung

Vom 16.-19. Januar 2007 fand in Nairobi das II. Welttreffen für Theologie und Befreiung statt, an dem ca. 350 Menschen aus allen Kontinenten teilnahmen. Wie schon beim ersten Treffen 2005 in Porto Alegre ging es darum, kontextuelle Theologien miteinander ins Gespräch zu bringen, befreiende Theologien weltweit zu artikulieren und vor allen Dingen darum, befreiende Theologie mit der Weltsozialforumbewegung in Beziehung zu setzen: Das Treffen fand aus diesem Grund auch diesmal wieder direkt vor dem nun 7. Weltsozialforum statt und lehnte sich auch thematisch daran an: «Another world is possible» lautete das Motto des Weltsozialforums, das des TheologInnenforums: «Spirituality for another possible world».

### Spiritualität und Religion

Es sollte also um den Beitrag von Religionen im Kampf für eine andere mögliche Welt gehen. Mit dem Begriff «Spiritualität» war dabei ein gewisser Fokus auf Kultur, Religion und Religiosität gelegt, was sicherlich nicht unproblematisch ist. Denn durch diese Affirmation war die Frage nach selbstkritischer Auseinandersetzung mit Religion, oder die Frage, inwieweit Christentum überhaupt Religion sein muß und nicht vielleicht sogar substantiell «Religionskritik» ist, an den Rand gedrängt.

Möglicherweise ist dies aber auch schon eine spezifisch europäische Sichtweise, die von der Zerstörung von Religion als Volkskultur und ihrem historisch bedrückenden Mißbrauch ausgehen muß und sich dem Problem einer ausgesprochen säkularisierten Religion des Kapitalismus konfrontiert sieht, wengleich natürlich auch in Europa von einer gewissen Wiederkehr der Religion und von Religionsgemeinschaften gesprochen werden kann. Aber die für Europa geltende Bedeutungslosigkeit traditioneller christlicher Kirchen und Religionsgemeinschaften ist insgesamt doch eine Erfahrung, die dem afrikanischen Kontinent, weniger schon Lateinamerika, in seiner Totalität fremd ist.

Vielleicht hat sich auch deshalb der ugandische Theologe John Lukwata in seiner Analyse von Religion ausschließlich auf traditionale afrikanische Religionen und das Christentum beziehen können. Er trennte zwischen einer «genuinen», auf Menschenrechte und menschliche Gemeinschaft zielenden Religion einerseits und Religionen und christlichen Sekten andererseits, die

ihre Mitglieder finanziell ausbeuten und ihren Gemeinschaften entfremden. Auch die Theologin *Philomena Mwaura* aus Kenia bezog sich auf herkömmliche Religionsgemeinschaften und hob in ihrer Antwort auf Lukwata hervor, daß es eine analytische Scheidung zwischen Spiritualitäten geben müsse, in denen das Gottesverständnis den Menschen als notwendig auf Beziehung, Solidarität und Gerechtigkeit verwiesen verstehe, und nicht-befreienden Spiritualitäten. Anders als Lukwata weitete sie aber wenigstens ansatzhaft den Blick über die unzähligen christlichen und andere Religionsgemeinschaften hinaus auf die Fragen neoliberaler Subjektivität, Individualität und Spiritualität und forderte, daß Kirchen ausgehend von Solidarität und Gerechtigkeit sich den Problemen sozialer Wirklichkeit zu stellen hätten. Eine ausgearbeitete Analyse des Kapitalismus als Religion fehlte auch bei ihr.

### Neoliberalismus und Differenz

Eine explizite Kritik der Religion des Neoliberalismus blieb einem Europäer vorbehalten, dem Spanier *J.J. Tamayo*. Er analysierte auf dem Abschlußpanel zu «Spirituality and Diversity» nicht nur die Religion des Neoliberalismus, sondern kritisierte zugleich das Lob der Verschiedenheit. Tamayo wies zu Recht darauf hin, daß die Verschiedenheit durchaus eine Funktion des neoliberal-kapitalistischen Marktes sein könne. Hier erinnerte seine Argumentation an den Franzosen Badiou, der mit Blick auf Paulus<sup>1</sup> schrieb, daß die uneingeschränkte Herrschaft des leeren Kapitals nur einen wirklichen Feind habe: ein anderes universales Projekt. Verschiedenheit, so Tamayo, könne als condition humaine und Bereicherung menschlicher Existenz verstanden werden, sie realisiere sich aber zur Zeit nicht in dieser positiven Weise, sondern stehe in Funktion des Marktes. Tamayo sprach von den vier Pathologien der Religion: der Verschiedenheit als Markt, der Okkupation des christlichen Gottes durch das «Empire», der Spiritualität des Neoliberalismus und der Privatisierung von Spiritualität, in der sie zum Spiritualismus verkommt. Hier hat Tamayo auf ein theoretisches Defizit in der Theologie verwiesen, die den Begriff Differenz allzuoft unkritisiert als ein

<sup>1</sup> Alain Badiou, Paulus. Die Begründung des Universalismus. München 2002, 15ff.

Gegenkonzept zur homogenisierenden Einheitskultur des westlichen Kapitalismus sieht oder sich in der Sache an seinen postoperatistischen Gehalt (Hardt/Negri) und deren Kritik vereinheitlichender Organisationsvorstellungen anschließt.

### Identität und Widerstand

Die doch insgesamt stark optimistisch gefärbte Auseinandersetzung mit traditionellen Religionen, ihrer Partikularität und ihrem vermuteten Widerstandspotential gegen die zerstörerischen Potentiale des globalisierten Kapitalismus scheint im übrigen in Lateinamerika stärker ausgeprägt als in Afrika. So verweist z.B. der brasilianische Benediktiner *Marcelo Barros* auf das humanisierende Potential indigener Religionen in Lateinamerika, ohne zugleich die Frage nach deren Resistenzkraft gegenüber kapitalistischer Hegemoniefähigkeit zu stellen.<sup>2</sup>

Hier waren dann die afrikanischen TheologInnen insgesamt wesentlich selbstkritischer, wenn sie vor allem in den Workshops des Treffens nach dem Zusammenhang von traditionaler Religion und der Rolle von Frauen fragten, Genitalbeschneidung problematisierten oder auf die Frage von Tribalismus eingingen. So wurde auch der Versuch der ethnologischen Konstruktion von Gemeinsamkeiten afrikanischer Religionen daraufhin befragt, was sie zur Frage der Widerstandsfähigkeit der Religionen gegen den westlichen Kapitalismus, gegen die ökonomische und ideologische Macht der «Handy-Kultur» beitragen könne. Afrikanische Theologien könnten hier in Zukunft einen wichtigen kritischen Beitrag in der Kritik an Identitätstheorien leisten.

### Probleme und Widersprüche

Selbstverständlich sind Religion und traditionale Identität und Kultur in nicht durchkapitalisierten Gesellschaften auch ungleichzeitige Gegenwirklichkeiten zum globalisierten und gleichzeitig ursprünglich westlichen und mit kolonialer Geschichte verbundenen Kapitalismus. Gerade dies macht eine Diskussion zwischen Afrika und Lateinamerika auf der einen Seite und Europa auf der anderen Seite so problematisch. Denn jede kritische Befragung von affirmativen Konzepten traditionaler Identität oder Identitätsbildung aus westlichem Erfahrungskontext sieht sich zum Teil berechtigt dem Verdacht ausgesetzt, neben ökonomischer und militärischer Übermacht auch noch kulturelle, intellektuelle Vorherrschaft demonstrieren zu wollen. Hier können sich eben auch westliche Intellektuelle und Theologen nicht ihrer eigenen Geschichte entziehen. Auch aus diesem Kontext ist es vielleicht erklärbar, weshalb die Frage des religiösen Fundamentalismus nur am Rande diskutiert wurde: Denn religiöser Fundamentalismus wird ja von der herrschenden Öffentlichkeit eher als ein Problem der «nicht-westlichen» Welt (Arabien, Somalia etc.), denn als ein Problem z.B. der USA und ihres christlichen Fundamentalismus verstanden. Das Panel zu «Spirituality and Respect of Diversity» mit Vertretern von Christentum, afrikanischen Religionen, Hinduismus und Islam war jedenfalls in auch bei uns bekannter Weise der Versuch, sich gegenseitigen Respekts und guten Willens zu versichern, ohne daß die Frage nach den den Religionen inhärenten Gewaltpotentialen problematisiert wurde, oder daß auf Grundlage einer gemeinsamen Analyse globalkapitalistischer Vergesellschaftungen nach gemeinsamen Handlungsstrategien gefragt wurde.

### Reartikulation befreiender Theologien

Gleichwohl war dieses Forum ein weiterer wichtiger Schritt zur Re-Artikulation befreiender Theologien. Anders als beim ersten Forum waren nicht hauptsächlich universitäre TheologInnen unter den TeilnehmerInnen, sondern auch MitarbeiterInnen aus sozialpastoralen Initiativen und aus sozialen Bewegungen, in den Workshops an den Nachmittagen ging es um Probleme wie

HIV/Aids, Menschenrechte in Nigeria, Gender-Theologie, ländliche Entwicklung oder Klimawandel und deren sozio-theologische Reflexion. Zur Erdung dieses Forums trugen auch Besuche in den Slums von Nairobi bei, die sicherlich vielen afrikanische, europäischen und lateinamerikanischen BesucherInnen ein Maß von Ungerechtigkeit vor Augen führten, mit dem sie so nicht gerechnet hatten: «Ich verbeuge mich vor dem Leid und der Hoffnung dieser Menschen», sagte der salvadorische Theologe Jon Sobrino bei seinem Besuch in einer Schule: In den Slums von Nairobi leben knapp 60% der Gesamtbevölkerung der Stadt auf 2,5% des Gesamtterritoriums ohne Zugang zu Strom, Wasser und Kanalisation.<sup>3</sup>

Gerade vor diesem Hintergrund läßt sich fragen, ob die Kapitalismuskritik, die in der Abschlußerklärung formuliert wurde, nicht noch härter hätte ausfallen können: «Wir lernten voller Schrecken Situationen von Armut, Krankheit, Gewalt, Konflikten, Ausbeutung und andere Formen des Leidens inmitten eines verheerenden Anwachsens von Konsumismus, Ökonomisierung und Individualismus in der Welt kennen. Wir verknüpften das dominante neo-liberale ökonomische System und das wachsende Leiden miteinander und mußten akzeptieren, daß wir sowohl Teil des unterdrückerischen Systems als auch Teil der Unterdrückten sind. Wir sehen, daß internationale Institutionen wie der Weltwährungsfonds, die Weltbank und die WTO unzureichend und unterdrückerisch agieren. ... Wir sind dazu bestimmt, zu widerstehen.»

### Wo stehen die TheologInnen?

Vor allem die brasilianische Befreiungstheologin und Mitarbeiterin der Landlosenpastoral *Nancy Cardoso* kritisierte allerdings die unzureichende ökonomische Analyse und Kapitalismuskritik. Die war zwar von *François Houtart* zu Beginn des Forums geleistet worden, blieb aber im offiziellen Programm viel zu isoliert und undiskutiert. Das mag seinen sachlichen Grund nicht zuletzt in der Tatsache haben, daß die Analyse der materiellen Bedingungen und ihres ideologischen Überbaus, des Neoliberalismus, insgesamt noch nicht soweit fortgeschritten ist, daß daraus immer auch schlüssige Strategien abgeleitet werden können. Gerade aus diesem Grund war es aber auch bedauerlich, daß die kürzlichen Erfolge lateinamerikanischer Länder im Kampf gegen den Neoliberalismus nicht ausführlicher diskutiert und ausgewertet wurden.

*Nancy Cardoso* wies zu Recht darauf hin, daß der theologischen Rede von der Option für die Armen zu oft keine entsprechende sozioökonomische Analyse zur Seite gestellt ist, ja, daß eine spiritualisierende Rede von den Armen den Klassencharakter der Auseinandersetzungen zwischen denen, die von Arbeit leben müssen, und denen, die von der Ausbeutung dieser Arbeit und der illegitimen Aneignung der Naturreichtümer profitieren, zum Verschwinden bringt. Und sie formulierte darüber hinaus in einer Auswertung des Forums<sup>4</sup> den Verdacht, daß diese Spiritualisierung und Kulturalisierung auch den Zweck haben könne, die existierenden Widersprüche zwischen den teilnehmenden Theologen und Theologinnen selbst zu verdecken.

Insgesamt war das II. Weltforum für Theologie und Befreiung gleichwohl ein weiterer wichtiger Schritt auf dem Weg zu einer Re-Artikulation befreiender Theologien und ihrem Willen, sich mit den politischen Bewegungen – den am Weltsozialforum teilnehmenden sozialen Bewegungen – zu verbinden. Und ein weiterer entscheidender Schritt, der getan wurde, war, daß hier trotz aller Schwierigkeiten und Widersprüche ein wirklich globales Forum entstanden ist, in dem Europäer und Nordamerikaner wohl einen schweren Stand haben, in dem aber die Einsicht in die Notwendigkeit einer globalen alternativen Antwort auf den verheerenden neoliberalen Kapitalismus zum Selbstverständnis gehört.

*Michael Ramminger, Münster*

<sup>3</sup> Über den Slum Kibera als locus theologicus vgl. Jon Sobrino, Kibera. Anstoß und Einladung zur Umkehr und zur Befreiung. Orig.: *Sacudida e invitación a la conversión y la liberación*: <http://www.adital.org.br/site/noticia.asp?lang=ES&cod=26377>.

<sup>4</sup> <http://www.adital.com.br/site/noticia.asp?lang=PT&cod=26229>

<sup>2</sup> Vgl.: [http://www.cebi.org.br/noticia\\_print.php?id=377](http://www.cebi.org.br/noticia_print.php?id=377).

# EINE ETHIK DES ERINNERNS

Zu W.G. Sebalds «Austerlitz»

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus finde in der Epoche des «Postmemory» statt, «nach dem Erinnern» der Zeitzeugen, die die Shoa überlebt haben, schreibt Anne Fuchs in ihrem Buch über W.G. Sebald.<sup>1</sup> Der zeitliche Abstand bewirkt eine andere Sicht des Geschehenen. Wenn aber das Vergangene noch mächtig ist, wenn die Shoa als eine «traumatische Geschichts-Erfahrung»<sup>2</sup> gelten kann, muß das Folgen für alles Erzählen haben – eine Frage der Poetik also. An W.G. Sebalds Texten läßt sich eben das zeigen: daß sie «verschüttete(n) Möglichkeiten» der Realitätserfahrung (A. Fuchs, 18) auf der Spur sind. Sie handeln oft von dem Problem, wie das Trauma der Shoa überhaupt in Sprache zu fassen ist, so daß nicht nur Zahlen und Fakten, sondern Menschen erscheinen. Vor allem, so Anne Fuchs, müsse die Anderheit des andern respektiert sein, statt sie in einer gefühligen Identifikation zu vereinnahmen. Ziel ist nach Anne Fuchs die «empathetische Verstörung»<sup>3</sup>: kein nur sachliches Erinnern, sondern eines, das sich verpflichten und sogar verletzen läßt, also partiell ist. Das aber läuft auf eine Ethik des Erinnerns zu und es erklärt, mindestens zum Teil, die nachhaltige Faszination von W.G. Sebalds Prosa.

An W.G. Sebalds (1944-2001) letztem Buch «Austerlitz», einem «der schönsten und rätselhaftesten Bücher des Jahres 2001» (Michael Krüger) läßt sich Anne Fuchs' These prüfen: Er habe mit diesem «Prosabuch unbestimmter Art», mit seiner «Prose fiction», das der Fischer Verlag später einen Roman nannte, eine «Poetik der Erinnerung» versucht und damit alle literarischen Genera herausgefordert.<sup>4</sup> Es sei in England und in den USA «enthusiastisch» aufgenommen worden.<sup>5</sup> Seine Mischung aus Erinnerung, Traum, Kunstbetrachtung, Reisebericht und Geschichte zielt auf die Dimension der menschlichen Erfahrung: auf den psychischen Anteil des Erlebens, die Gedächtnisarbeit der Überlebenden und das komplizierte emotionale Reagieren auf das Ungeheure. «Austerlitz» stellt sich dem Problem des generationen-überspringenden Traumas: Wie stehen die Später-Geborenen zu dem Unfaßlichen, das aber weiterwirkt?<sup>6</sup>

Seit W.G. Sebald als Schriftsteller hervorgetreten ist, vor allem mit «Die Ausgewanderten» (1992), ist er mit dem Problem des Gedenkens leidenschaftlich befaßt. Er versucht, eine Sprache des wirksamen Erinnerns zu finden; dabei stößt er auf das, was Anne Fuchs «Zeugenschaft» nennt, das Gegenteil von «Archivierung»: Es geht nicht um das subjektlose Speichern von Daten, sondern um die Gegenwart der Leser. Was bedeutet das?

## Erinnern und Erzählen: gegen die Zeit

W.G. Sebald umschreibt seine geschichtliche Position in seinen Erzählungen präzise mit Zeit und Ort: Es geht ihm um «den

Neigungswinkel seines Daseins»<sup>7</sup>, die Dialektik von gelebtem Jetzt und Geschichte.

«Austerlitz» beginnt im Juni 1967 mit des Ich-Erzählers Reise von England nach Antwerpen, in einem Zustand «des Unwohlseins», wo er in der Bahnhofshalle («La Salle des pas perdus») auf einen Unbekannten, aber Auffallenden trifft, Austerlitz, Dozent an einem Londoner kunstgeschichtlichen Institut, der ihm wie Ludwig Wittgenstein, vielfach durch W.G. Sebalds Texte geisternd, vorkommt. Sie sprechen über die monumentale Architektur Belgiens, den Bahnhof in Antwerpen, den Justizpalast in Brüssel – Symbole des Kapitals und der alles beherrschenden Uhrenzeit, der «sanktionierten Gewalt».

Im zweiten Abschnitt, nach fast dreißig Jahren, in London, berichtet der Ich-Erzähler eine Sehstörung und danach die erneute Begegnung mit Austerlitz: Er sucht einen Zuhörer für seine Geschichte, von der er inzwischen mehr erfahren hat. Austerlitz ist «der erste Lehrer», «dem ich zuhören konnte» (A., 52), schreibt der Ich-Erzähler; er erzählt in Bruchstücken, immer Gegenwart und Erinnerungen verknüpfend, umwegig, von seinem Aufwachsen in Wales, im düsteren Haus eines kalvinistischen Predigers. Er habe von früh an nicht gewußt, wer er sei, habe sich, weg von Vater und Mutter, nicht zu Hause gefühlt, wie «unter Wasser». Nach dem Tod der Pflegeeltern erfährt er, 15jährig und schon im Internat, seinen wahren Namen, Jacques Austerlitz; er liest viel, spielt leidenschaftlich Rugby, findet einen Freund und eine Ersatz-Familie. Nach einem Vierteljahr treffen sie sich wieder; Austerlitz erzählt in seiner Wohnung, Alderney Street, seine Geschichte weiter. Mit etwa fünfzig Jahren habe ihn eine Schreibhemmung befallen, Schlaflosigkeit und mehr, das zu weitläufigen Wanderungen durch das nächtliche London führt, die immer in Liverpool Street Station enden. Hier stößt er eines Morgens auf die Erinnerung seiner Ankunft in England 1939, als verlassenes Kind, das seinen Rucksack festhält und in den Haushalt der Pflegeeltern kommt. Er geht den Erinnerungen nach, fährt nach Prag, findet dort nicht nur seine alt gewordene Kinderfrau, sondern allmählich auch die Sprache seiner frühesten Kindheit, das Tschechische, außerdem die Geschichte seiner jüdischen Eltern. Erschüttert durch diese Entdeckungen geht er in eine psychiatrische Klinik. In der Rekonvaleszenz danach stößt er auf die Geschichte Theresienstadts von H.G. Adler. Dorthin war seine Mutter 1944 von Prag verschickt worden; er findet den Propaganda-Film von 1944, sucht nach dem Bild der Mutter.

Nach einem halben Jahr treffen die beiden sich in Paris wieder. Austerlitz erzählt die Vorgeschichte der Wendung seines Lebens, spricht über das Magazin für Beutegut aus jüdischem Besitz an der Gare d'Austerlitz, meditiert weitläufig über diesen Pariser Bahnhof, von dem aus vermutlich sein Vater nach Gurs (Südfrankreich) transportiert worden war.

Der letzte, kürzere Abschnitt erzählt, wie ein Gehen in den Tod, die Abreise Austerlitz', der dem Erzähler die Schlüssel seines Londoner Hauses übergibt; der Hinweis auf den kleinen aschkenasischen Friedhof nebenan betont noch einmal die Gegenwart der Toten. Mit einem Buch, das er dem Ich-Erzähler schenkt, trägt er das Schicksal einer jüdischen Familie aus Litauen nach, die sich vor dem Todeslager Kaunas nach Südafrika rettet. Der Ich-Erzähler fährt nochmals nach Antwerpen, um das «Nocturama» wiederzusehen<sup>8</sup>, und nach Breendonk, wie zu Beginn der Erzählung. Das Erzählte vermittelt, auch durch die eingefügten Fotografien, den Eindruck des Authentischen: «Die Geschichten tun so, als ob sie wahr seien.»<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Paul Celan, Der Meridian. (Büchner-Preis-Rede 1960), in: ders., Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. (ed. suhrkamp 262), Frankfurt/M. 1968, 131-148, 143.

<sup>8</sup> Die Verbindung zeigt W.G. Sebald, Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry, in: ders., Campo Santo. München 2003.

<sup>9</sup> Hannes Veraguth [W.G. Sebald (vgl. Anm. 5), 34] zitiert Sebald.

<sup>1</sup> Anne Fuchs, Die Schmerzspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa. Köln 2004. Im Folgenden mit «A. Fuchs» und Seitenzahl im Text zitiert. Der Titel stammt aus W.G. Sebald, Austerlitz. (Fischer-Tb. 14864). Frankfurt/M. 2003, 24 (im Text zitiert mit A. u. Seitenzahl). – «Postmemory» nach Marianne Hirsch (bei A. Fuchs, 27 Anm.17) sonst «Postgedächtnis».

<sup>2</sup> Englische Literatur zu «Trauma» bei Anne Fuchs, Die Schmerzspuren (vgl. Anm. 1), 15, Anm. 18 (Davidson Konferenz, 2003).

<sup>3</sup> Anne Fuchs, Die Schmerzspuren (vgl. Anm. 1), 17. Warum sie so, statt «empathisch» sagt, ist mir nicht ersichtlich, wo doch das englische Original «empathic» lautet.

<sup>4</sup> Thomas Wirtz, Schwarze Zuckerwatte. Anmerkungen zu W.G. Sebald, in: Merkur 55 (2001), 530-534, 530.

<sup>5</sup> Rüdiger Görner, Im Allgäu, Grafschaft Norfolk. Über W.G. Sebald in England, in: Text & Kritik, Heft 158: W.G. Sebald. München 2003, 23-29, 26; Hannes Veraguth, W.G. Sebald und die alte Schule, in: ebd., 30-42, Anm. 3; Anne Fuchs, Die Schmerzspuren (vgl. Anm. 1), 9; 14f. (über die Sebald-Rezeption).

<sup>6</sup> Aleida Assmann, Ein deutsches Trauma? Die Kollektivschuldthese zwischen Erinnern und Vergessen, in: Merkur 53 (1999), 1142-1154; hier bes. 1143. – Lorenz Wachinger, «Narben der Gewalt». Die Herausforderung durch die Psychotraumen, in: Orientierung 65 (2001), 106-108 (mit Lit.)

W.G. Sebalds Sprache ist süddeutsch gefärbt, was zahlreiche Austerlitzismen bestätigen. Er erzählt «atemlos» in der Art Thomas Bernhards; der Text ist nicht durch Kapitel, kaum durch wenige Absätze gegliedert; einzig vier Sternchen markieren wesentliche Einschnitte, die eingestreuten Fotos unterbrechen den Text – oder führen ihn auf anderer Ebene fort. Die Sprache, auch sie heimatlos, wechselt häufig ohne Umstände kurz ins Englische oder Französische.

W.G. Sebald simuliert nicht einen auktorialen Erzähler, der wie ein Gott die Zeit überschaute. «Austerlitz», nicht anders als die früheren Geschichten, erscheint als Bericht von einem Erzählen und einem Hören, als interaktiver Prozeß. Es wird nicht ein geschlossenes Erzähl-Kunstwerk, Novelle oder Roman nach klassischem Muster, präsentiert; der Prozeß des Erzählens und Hörens gibt sich vielmehr als an den Rändern offen, in kreisender Bewegung, Wort und Bild als Medien nutzend.

Zugleich wird das Vermittelte betont; die Formel «sagte Vera, sagte Austerlitz» kehrt in Variationen oft wieder. Damit ist einmal auf die Fremdheit des Erinnerten (A. Fuchs, 43) verwiesen, zum andern auf den Vorgang des Erinnerns selber – das Erzählen sozusagen noch in «flüssigem Zustand». Das Erzählen als offenes, interpersonales Geschehen zu behandeln, Erinnern als Lebensvorgang, ergibt einen dynamischeren Verlauf als die Archivierung chronologischer Daten. Es schließt Intervalle der Ruhe ein und des Vergessens und Verdrängens, aber auch das plötzliche Auftauchen oder mühsame Aufdecken von Vergessenem. Fakten-Gedächtnis, in einem weitgehend autonomen Speicherorgan und lebendige Erinnerungsfähigkeit können weit auseinanderliegen.<sup>10</sup>

Das lebendige Erinnern erscheint zur Uhrenzeit gegenläufig, bis hin fast zu ihrer Verleugnung; so habe Austerlitz nie eine Uhr besessen (A., 151f.); einer der Gutsherren in der Nähe Londons, mit dem Austerlitz und der Ich-Erzähler ins Gespräch kommen, erzählt, er habe einmal mit dem Gewehr in das Zifferblatt des Uhr-Türmchens auf dem Herrenhaus geschossen, aus Schrecken über den «Abgrund der Zeit» (A., 161). W.G. Sebald verschränkt konsequent die «erzählte» Zeit mit der Zeit des Erzählens.<sup>11</sup>

In «Austerlitz» ist zunächst ein falsches «gegen die Zeit», das Zurückweisen der Erinnerungen geschildert, das schließlich zur Lähmung des Sprachvermögens führt (A., 205f.). Symbol dieser Abwehrhaltung ist der Festungsbau im Europa des 17.-19. Jahrhunderts, mit dem das Buch einsetzt: Fort Breendonk enthüllt sein Wesen, als es 1940-1944 zum «Auffanglager» wird – Jean Améry wurde darin gefoltert.<sup>12</sup> Im Verlauf der weiteren Erzählung erscheinen immer wieder monumentale Architekturen als Symbole des fest gewordenen Gedächtnisses: der Freimaurer-Tempel im Hotel Great Eastern in London; die Liverpool Street Station in London; das Staatsarchiv in Prag; Terezin, von Kaiser Josef II. als Festung gebaut, später KZ Theresienstadt; zuletzt die neue Nationalbibliothek und die Gare d'Austerlitz in Paris.

### Trauma: Erinnern intensiviert und kompliziert

Eine glatte Nacherzählung der «Austerlitz»-Geschichte griffe zu kurz; die Traumatisierung des Protagonisten muß eingeholt werden: das Erinnern eines vergessenen Ereignisses, das wegen seiner zerstörenden Gewalt zwar nicht in sein Bewußtsein eingegangen ist, wohl aber in den Körper und in «das Unbewußte». «Austerlitz» erweist sich als klinisch genaue Studie über Entstehung und allmähliche, mühsame Aufhebung des Traumas, daß

<sup>10</sup> W.G. Sebald, *Die Ausgewanderten*. (1992); (Fischer Tb. 12056) Frankfurt/M. <sup>11</sup>2006. Ambros Adelwarth hat ein «untrügliches Gedächtnis», aber keine «Erinnerungskraft» (46); in «Austerlitz» heißt es von Adela, «daß sie die Gabe besaß, erinnert zu werden» (165).

<sup>11</sup> Symbol dafür ist das Gemälde von Lucas van Valckenborch, das Anne Fuchs auf der Titelseite ihres Buches reproduziert; Austerlitz spricht darüber, A., 23f. – Von Austerlitz heißt es, er kenne «Augenblicke ohne Anfang und Ende» (A., 173).

<sup>12</sup> Jean Améry, *Die Tortur*, in: ders., *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Klett-Cotta, Stuttgart <sup>1980</sup>, 46-73. – Maya Jaggi [Recovered Memories, in: *The Guardian* (22. Sept. 2001), 5] spricht über den Zusammenhang von «architecture and fascism».

der fünfjährige Jacques mit einem der «Kindertransporte»<sup>13</sup> quer durch Deutschland nach England geschickt, in Wales unter einem neuen Namen, in einer fremden Sprache und Religion, mit einer falschen Identität also, erzogen wird. Das Kind weiß durchaus noch seine andere Herkunft, fühlt sich «in einer Art von Gefangenschaft» (A., 70), «vergißt» aber im Lauf des Größerwerdens, um sich nicht ständig selbst zu verletzen, ja es wehrt sich gegen verstörende Erinnerungen. Deren Auftauchen erfolgt schrittweise: die Enthüllung des wahren Namens, das Schulleben im Internat, besonders das Entwickeln von Fotos in der Dunkelkammer, die Freundschaft mit Gerald Fitzpatrick und das Aufgenommensein in dessen Familie. Gerald's Absturz mit dem Flugzeug sei später der «Beginn meines eigenen Niedergangs» gewesen, «der immer krankhafter werdenden Verschließung in mich selber» (A., 173), erzählt Austerlitz. Es folgen der Verlust der Sprache und der Fähigkeit zu schreiben, Schlaflosigkeit, Verzweiflung und Halluzinationen, die nächtlichen Wanderungen durch London, die immer in Liverpool Street Station enden, bis dort die traumatische Amnesie aufreißt und er sich als Fünfjährigen mit seinem Rucksack sieht, der später sein «Markenzeichen» wird.

Die Verstörung durch das Verlassensein wird bewußt und wird entfaltet, u.a. durch die Erinnerung an den ersten Zusammenbruch vor mehr als 25 Jahren und den ersten Klinikaufenthalt in der Nähe der Gare d'Austerlitz; der Name rührt an das Zentrum des Grauens, erklärt vielleicht auch am schlüssigsten die Wahl des Namens Austerlitz.

Nach Aleida Assmann, die sich auf Jean-François Lyotard bezieht, hat eine spätere Generation in der Traumatisierung den einzigen legitimen Bezug zur Shoa. Der Körper als Medium von «Engrammen», Kern eines Traumas, zwingt ein intensiveres, aber schwerer zu entschlüsselndes Erinnern.<sup>14</sup> Anne Fuchs wählt für diesen leidvollen Vorgang den Ausdruck «Verstörung»; das «unheroische Selbst» (Aleida Assmann) fordert eher ein «schwaches Erzählen», ähnlich dem «pensiero debole» Gianni Vattimos oder dem «unmeisterlichen» Erinnern Jean Amérys. Aleida Assmann macht auf Kurt Vonneguts «Slaughterhouse V» aufmerksam, der mit seiner Collage aus traumatisierten Erinnerungen und Science Fiction die «Haltlosigkeit in der Zeit» nachzeichne.<sup>15</sup> Das Erinnern nähert sich dem Kreisen des Unbewußten an.

### Die Fotos im Text: Erinnern als Bild und als Wort

Die in den Text eingefügten Fotos fallen auf, in «Austerlitz» gleich auf der dritten Seite die Augenpaare zweier Nachttiere und zweier Männer. Austerlitz wird sechs Seiten weiter geschildert als Wanderer mit Rucksack, einen altmodischen Fotoapparat enthaltend, mit dem er viel fotografiert.

Der Ich-Erzähler der früheren Bücher W.G. Sebalds, auch wohl dieser selbst, fotografiert gern und sucht leidenschaftlich alte und seltene Fotos in Trödel-Läden und Antiquariaten – keine formal ehrgeizigen Kunst-Fotografien, eher schnell «geknipste» Fotos von unterwegs oder wie zufällig aus der großen Schachtel gekramte Fundstücke. W.G. Sebald scheint die Technik der Fotos im Text von Rolf Dieter Brinkmann, von Alexander Kluge u.a. übernommen zu haben<sup>16</sup> und eine mehrdimensionale Text-Bild-Einheit anzustreben, sowie die Auflösung der gewohnten

<sup>13</sup> Hiltrud Häntzschel [Bittersüße Heimat, in: *Südd. Zeitung*, 22./23. Jan. 2000] über Bea Green, die mit einem «Kindertransport» nach England kam und diese Vokabel ins Oxford English Dictionary aufgenommen wissen will. – Mark Jonathan Harris, Deborah Oppenheimer, Jerry Hofer, *Kindertransport in eine fremde Welt*. München 2000 (mit Literatur), darin auch viel über die Liverpool Street Station. – Seit 1990 (Buch von Bertha Leverton, Shmuel Lowensohn, *I came alone. Stories of the Kindertransport*) sind die «Kindertransporte» im Gespräch; W.G. Sebalds «Austerlitz» dürfte darauf reagiert haben.

<sup>14</sup> Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, Sonderausgabe 2003, 262.

<sup>15</sup> Aleida Assmann, ebd., 284ff.; 287; 217; 278. – Nach dem Text von Kurt Vonnegut die Oper von Hans-Jürgen von Bose, *Schlachthof 5* (Auftragskomposition der Bayerischen Staatsoper), Münchner Opern-Festspiele 1996.

Form; Markus R. Weber macht auf W.G. Sebalds spielerischen, «augenzwinkernden Umgang mit Bildern» aufmerksam, was sich später ändere. Die Fotos wären danach einmal Erinnerungsträger, Relikte, «Spuren» und somit Dokumente der Vergangenheit; gleichwohl seien sie «deutungsoffen», ihre «Lesbarkeit» stehe in Frage.<sup>17</sup> Doch kann W.G. Sebald sagen, «daß die Beschreibung das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördert».<sup>18</sup> Der Text täuscht durch die nicht-diskursive Wirkweise der Bilder Authentizität vor.

Der Zusammenhang von Bild und Wort wird verschieden gedeutet. M. Rutschky findet in diesem Übergang von Fiktion zur Dokumentation ein Hinüberspielen von Freuds Technik der Traumdeutung zum Erzählen: Die Fotos stünden an der Stelle geträumter Bilder, die im Erzählen, wie im «freien Assoziieren», gedeutet werden.<sup>19</sup>

Anne Fuchs (59f.) deutet (mit S. Harris) die Fotos als Ausnützen des Dokumentarischen, insofern sie Abwesenheit signalisieren – und zugleich als Verleugnung dieses Status. J. Cuomo nimmt die Fotografien manchmal als Beleg für Koinzidenzen – wichtig im Werk W.G. Sebalds.<sup>20</sup>

W.G. Sebald liebt, nach H. Boehncke, «alte, seltene, «magische» Fotografien», die er «rettet» aus dem Allerwelts-Status und mit «Individualität» auflädt. Ihr «realer Nucleus», der aber einen «Hof von Nichts» um sich hat, wird mit Fiktion, also mit Geschichten aufgefüllt; denn die Fotos haben einen «Appell» zu erzählen, sie verweisen auf Reales. Letzten Endes provozieren sie die Frage nach Tod und Vergänglichkeit, bleiben aber grundsätzlich ambivalent. W.G. Sebald wolle immer die artifizielle Bilderwelt auf die unverschleierte Wirklichkeit hin durchsichtig machen; der Blick solle sich durch «Nebel und Schleierhaftes durcharbeiten zur Traumklarheit der Erinnerung».<sup>21</sup>

Auf die Bedeutung der Fotografien in «Austerlitz» führt vor allem der Bericht über das frühe Fotografieren im Internat: wie Austerlitz sich für die «Form und Verslossenheit der Dinge» interessiert habe und wie beim Entwickeln in der Dunkelkammer «die Schatten der Wirklichkeit» aus dem Nichts auftauchen, «genau wie Erinnerungen» in der Nacht, die sich nicht festhalten lassen (A., 116f.) – Foto als Erinnerungs-Metapher.

Erhellend ist das Nachdenken über die «Funktionsweise der Erinnerung», wie Max Aurach, der Maler, in «Die Ausgewanderten» sagt. Er wischt seine Bilder immer wieder bis zur Unkenntlichkeit aus und behält schließlich ein ungewöhnlich eindrucksvolles Bild zurück.<sup>22</sup>

Die einzelnen Fotos im Text bewirken ein Innehalten im Lesen, leiten das Hin und Her zwischen verschiedenen Medien ein, irritieren damit aber die Leser, die auf ihre eigenen Erfahrungen und Erinnerungen zurückverwiesen werden, nicht zuletzt auf Gelesenes oder Gesehenes.

Vieles von dem, was Susan Sontag «Über Fotografie» schreibt, taucht bei W.G. Sebald auf – er zitiert *und* negiert es; etwa Fotos

als Erinnerungs-System der Kleinfamilie, oder daß Fotografieren heiße, sich ein Objekt anzueignen; daß Fotos eine Pseudo-Präsenz böten, nämlich eher Zeichen der Abwesenheit, daß «Bilder lähmen, Bilder betäuben».<sup>23</sup>

### «Schwarze Geschichtsphilosophie»: die Ethik der Erinnerung

W.G. Sebald transzendiert das Erzählen an vielen Stellen ins Anschauen von Gemälden, wie schon in «Schwindel. Gefühle» des Pisanello-Freskos in Sta. Anastasia (Verona), oder wie in «Austerlitz» Rembrandts «Ruhe auf der Flucht», oder eben von Fotografien in das Nachdenken über philosophische Gegenstände, in den Essay, wie es schon Robert Musil u.a. versucht haben. So darf nach dem Hintergrund seines Erzählens gefragt werden.

### «Erinnerungs-Arbeit»

Das Motto zu «Dr. Henry Selwyn» in «Die Ausgewanderten» ist ein verändertes Hölderlin-Zitat: «Zerstört das Letzte/ die Erinnerung nicht». Sven Meyer findet darin die Poetik W.G. Sebalds «in nuce».<sup>24</sup> Die «Memoria»<sup>25</sup> bildet den Rahmen: das Schreiben W.G. Sebalds als Verlockung zum Erinnern; die ethische ergänzt die literarische Sichtweise.

Austerlitz häuft zunächst uferlos Gedächtnisinhalte an, Notizen und Fotografien; das Symbol dieser fruchtlosen Arbeit ist die Bibliothèque Nationale in Paris, die im Film von Alain Resnais (1955) «Toute la mémoire du Monde» heißt (A. Fuchs, 45). Diese Speicherung von totem Material schlägt schließlich um in das allmähliche Zurückkommen von lebendigen Erinnerungen; bezwingendes Symbol dafür ist die zurückfindende verletzte Brieftaube in der Erzählung des Jugendfreundes Gerald Fitzpatrick.<sup>26</sup> Erinnerung ist für Austerlitz aufgehobene Zeit, wie die Meditationen – W.G. Sebald nennt sie etwas preziös «Disquisition» – in Greenwich belegen (A., 147ff.; 267), wo er u.a. versucht, Zeit in Raum zu übersetzen, in ein anschauliches Bild also. Der Versuch, die Zeit einfach zu negieren, gelingt nicht. Das planvolle Ineinanderschieben der Zeit-Ebenen macht die Tiefenstruktur des Erzählens, damit der Erinnerung, deutlich.

Die «Erinnerungsflut» durch die digitale Speicherung von Daten in unserer elektronischen Kultur macht eine Ethik der Erinnerung dringlich (A. Fuchs, 25ff.).

### Kern des Erinnerns: Suchen nach Identität, Trauern

Erinnern ist nicht Selbstzweck, dahinter steht mehr und darüber ist hinauszugehen. Ziel des Erinnerns, gestört und schwer erkämpft, ist in «Austerlitz» die persönliche Identität des Protagonisten, durchkreuzt von Gewalt, von Vergessen, sogar von Abwehr.

Der härteste Gegenschlag gegen die Bildung von Identität ist ein erlittenes Trauma, das, so wie ein Blitz momentane Blendung verursacht, die Erinnerung längere Zeit blockieren und dauernde

<sup>16</sup> Hugo Dittberner, Der Ausführlichste oder: ein starker Hauch Patina. W.G. Sebalds Schreiben, in: Text & Kritik, Heft 158: W.G. Sebald (vgl. Anm. 5), 6-14, 10; genauer bei Markus R. Weber, Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken, in: ebd. 63-74, 64, dort auch das folgende Zitat.

<sup>17</sup> Anne Fuchs, 66; Aleida Assmann [Erinnerungsräume (vgl. Anm. 14), 156] macht auf Walter Benjamin aufmerksam, bei dem Foto eine Erinnerungs-Metapher sei, wegen ihres Engramm-Charakters (210); Maya Jaggi (vgl. Anm. 12) schreibt den Fotografien «a great deal of memory» zu. – Ähnlich in «Austerlitz» selbst, wo Fotos als Erinnerungshilfe erwähnt werden (A., 176).

<sup>18</sup> W.G. Sebald, Helle Bilder und dunkle – Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke, in: ders., Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke (1985), (Fischer Tb. 12151, Frankfurt/M. 42003), 178.

<sup>19</sup> Michael Rutschky, Das geschenkte Vergessen. W.G. Sebalds «Austerlitz» und die Epik der schwarzen Geschichtsphilosophie, in: Frankfurter Rundschau, 21. März 2001.

<sup>20</sup> Vgl. Joe Cuomo, The Meaning of Coincidence. An interview with the writer W.G. Sebald, in: The New Yorker, 3. Sept. 2001.

<sup>21</sup> Vgl. Heiner Boehncke, Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder, in: Text & Kritik, Heft 158: W.G. Sebald (vgl. Anm. 5), 43-62.

<sup>22</sup> W.G. Sebald, Max Aurach, in: Die Ausgewanderten (vgl. Anm. 10), 239.

<sup>23</sup> Susan Sontag [Über Fotografie (1977), Fischer-Tb. 3022, Frankfurt/M. 172006] betont das Unwirkliche der Fotos, wegen der nicht möglichen Wechselseitigkeit («Mutualität» bei M. Buber). – Vgl. Anselm Haverkamp, in: Memoria. Poetik und Hermeneutik XV, 51. – Vgl. die verwandte Position Siegfried Kracauers, in dem Essay «Die Photographie» (1927), in: ders., Das Ornament der Masse. (suhrkamp tb. 371), Frankfurt/M. 1977.

<sup>24</sup> Sven Meyer, Fragmente zu Mementos. Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald, in: Text & Kritik, Heft 158: W.G. Sebald, (vgl. Anm. 5), 75-81, 79f. – Die Figur des Dr. Selwyn wirkt wie eine Vorform der Figur Austerlitz.

<sup>25</sup> Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. (1997), München 1999. – Auch Anne Fuchs bezieht sich häufig auf Erinnerung. – Vgl. die Arbeiten von Johann Baptist Metz. – Die ethischen Implikationen besonders bei Yosef Hayim Yerushalmi, Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis. Berlin 1988; ders., Über das Vergessen, in: Freibeuter 56 (1993) 40-52.

<sup>26</sup> Vgl. dazu Hannes Veraguth (Anm. 5), 36. – Für die Speicherung von «Erinnerungsmaterial» gibt es einige Metaphern: der Dachboden voller altem Gerümpel (Schwindel. Gefühle, 243ff.); vor allem die Bibliothèque Nationale in Paris, (A., 404). – Dazu die Möglichkeit des Erinnerungsverlusts (Die Ausgewanderten (vgl. Anm. 10), 259; 271).

Persönlichkeitsstörungen hervorrufen kann. Das Erlebte ist nicht bewußt, also auch nicht sprachlich gefaßt, und kann nicht im Gedächtnis reproduziert werden, hat vielmehr eine Lücke im Bewußtsein, eine Beschädigung der Person zur Folge. Vor dem schmerzhaften «Diskrepanz-Erleben» schützt notdürftig die Abkopplung des Gefühls von der Wahrnehmung, Amnesie, Hilflosigkeit, Panikzustände – psychische Spaltung also.

«Austerlitz» ist nicht ein Therapie-Bericht, wohl aber sprachlich-poetische Einholung des Traumas, die nicht als gelungen dargestellt wird und offen ausgeht, aber im Erzählen Befreiung und Entspannung anzielt. Das Anhören hat heilende Kraft, es ist Ansatz einer Antwort. Das Erzählen, das Trauern einschließt, ist der Versuch des Protagonisten, seinen Subjekt-Status zurückzugewinnen; er lebt das Paradigma einer unbegriffenen, weil unbegreiflichen, Paradoxie.

Dafür, daß die Toten zurückkehren, sind die Motten ein Symbol (A., 134-140; 241; 414); in der Geschichte «Dr. Henry Selwyn» aus «Die Ausgewanderten» gibt ein Schweizer Gletscher nach siebzig Jahren eine Leiche frei. W.G. Sebald ist auf die Zerstörungen der Erde und der Geschichte geradezu fixiert, wie vor allem «Die Ringe des Saturn» (1995) zeigen; er bezeichnet die Verbrennung als den Grundvorgang der Zivilisation.<sup>27</sup>

Über das kollektive Trauma der Shoa schreibt W.G. Sebald nie direkt. Der Name «Austerlitz» klingt freilich sehr an den anderen, Auschwitz, an, wie Ruth Klüger wohl zurecht anmerkt.<sup>28</sup> Die «Galerien d'Austerlitz» in Paris benennen das Unheil deutlich genug. Auch darin bleibt W.G. Sebald seiner Strategie treu, mit einer Zurückhaltung zu schreiben, «die uns öffnet und berührt».<sup>29</sup>

### Die verborgene Ordnung der Dinge

Schon W.G. Sebalds Melancholie<sup>30</sup> oder, nach heutigem Sprachgebrauch, seine Depressivität<sup>31</sup> weist über Literatur hin-

<sup>27</sup> W. Sebald, Die Ringe des Saturn. Eine englische Wanderung. Frankfurt/M. 1995, 202f. – Das amtliche Dokument «Führerschein» (frühere Fassung) berechtigte zum Führen eines Kraftfahrzeugs «mit Antrieb durch Verbrennungsmaschine».

<sup>28</sup> Ruth Klüger, Wanderer zwischen falschen Leben. Über W.G. Sebald, in: Text & Kritik, Heft 158: W.G. Sebald, 95-102, 100.

<sup>29</sup> Hannes Veraguth (Anm. 5), 40f.

<sup>30</sup> W. Sebald, Die Ringe des Saturn (vgl. Anm. 27), 30. – Dazu Anne Fuchs, 78f. – Dazu auch W.G. Sebald, Das Geheimnis des rotbraunen Fells. Annäherungen an Bruce Chatwin, in ders., Campo Santo (vgl. Anm. 8) 220.

## ORIENTIERUNG (ISSN 0030-5502)

erscheint 2x monatlich in Zürich

Katholische Blätter für weltanschauliche Informationen  
Herausgeber: Institut für Weltanschauliche Fragen

Redaktion und Aboverwaltung:

Scheideggstraße 45, CH-8002 Zürich

Redaktion: Telefon 044 204 90 50, E-Mail orientierung@bluewin.ch

Aboverwaltung: Telefon 044 204 90 52, E-Mail orientierung.abo@bluewin.ch

Telefax 044 204 90 51

Homepage: www.orientierung.ch

Redaktion: Nikolaus Klein, Josef Bruhin,  
Werner Heierle, Pietro Selvatico

Ständige Mitarbeiter: Albert von Brunn (Zürich), Beatrice Eichmann-Leutenegger (Muri BE), Heinz Robert Schlette (Bonn), Knut Wolf (Nijmegen)

Preise Jahresabonnement 2007:

Schweiz (inkl. MWSt): Fr. 65.– / Studierende Fr. 50.–

Deutschland und Österreich: Euro 52.– / Studierende Euro 40.–

Übrige Länder: Fr. 61.–, Euro 35.– zuzüglich Versandkosten

Gönnerrabonement: Fr. 100.–, Euro 70.–

Einzahlungen: ORIENTIERUNG Zürich

Schweiz: Postkonto Zürich 87-573105-7

Deutschland: Postbank Stuttgart (BLZ 600 100 70) Konto Nr. 6290-700

Österreich: Bank Austria, Creditanstalt Zweigstelle Feldkirch (BLZ 12000),

Konto Nr. 00473009 306, Orientierung, Feldkirch

Übrige: Credit Suisse, CH-8070 Zürich (BLZ 4842), Konto Nr. 556967-61

Druckerei Flawil AG, 9230 Flawil

Abonnements-Bestellungen bitte an die Aboverwaltung.

Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die Kündigung nicht 1 Monat vor Ablauf erfolgt ist.

Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.

aus in die Nähe der Ethik. Vor allem aber das Auflösen der traumatischen Fixierung und die Aufhebung der Verdrängung stellt eine Voraussetzung nicht nur der Psychotherapie dar, sondern auch eine weniger beachtete des Ethischen. Noch dazu werden die üblichen literarischen Genres überschritten, beinahe ins Metaphysische. Dieses Grenzen-Überschreiten hat mit W.G. Sebalds Art zu schreiben zu tun, sodaß nochmals gefragt werden kann, ob einmal die Konzeption einer Ethik der Erinnerung (A. Fuchs) eingelöst ist, dann aber auch, ob sein Erzählen wirklich neu ist.

In dem wichtigen Interview mit Joe Cuomo, kurz nach W.G. Sebalds Tod in «The New Yorker» erschienen<sup>32</sup>, spricht W.G. Sebald über sein Schreiben als unsystematisches Suchen: wie ein Hund durchs Feld laufe, seiner Nase nach, und unfehlbar etwas finde. Die Schreib-Technik des «Dingefindens» sei ein Zufallsverfahren, fast ein «automatisches Schreiben», vergleichbar der «freien Assoziation» Freuds; dann komme es freilich darauf an, die Verbindungen herzustellen, also eine Geschichte dazu zu erfinden. Das sei seine Technik der «Bricolage» (Bastelei), sehr «gratifying», wenn es glücke. Es sei geradezu eine «Tröstung» (consolation), wenn ein Zusammenhang, ein Sinn im Schreiben, wie überhaupt in der sinnlosen Existenz zu finden sei.

Wie ein Zeichen faßt es W.G. Sebald offenbar auf, wenn eine «coincidence» sich zeige – ein wichtiges Prinzip seines Schreibens und seiner Weltauffassung; er spricht hier von «metaphysics». Nun hat «coincidenza» im Italienischen die schlichte Bedeutung von «Zugverbindung, Anschluß», was W.G. Sebald in «Schwindel. Gefühle» anzumerken nicht versäumt. Man mag an die «Synchronizität» bei C.G. Jung denken, was W.G. Sebald aber nicht schätzt. In einer seiner letzten Reden<sup>33</sup>, im Literaturhaus Stuttgart am 18. November 2001, erwähnte er die «Vernetzung anscheinend weit auseinanderliegender Dinge», die er von dem Maler Jan Peter Tripp gelernt habe. Er meint, «... daß es sonderbare, von keiner Kausallogik zu ergründende Zusammenhänge gibt», die gut, wenn auch ungenau, «Metaphysik» heißen können.

In derselben Rede fragt er ausdrücklich, wozu die Literatur gut sei, und zwar am Beispiel des Wanderers und des Getriebenen Hölderlin. Er verknüpft dunkle Zusammenhänge, läßt sich von den Erinnerungen erreichen und anrühren, findet als Sinn der Literatur schließlich die «Restitution». Er deutet diesen ethisch-verpflichtenden, fast messianischen Begriff nicht weiter; was er angesichts des Erzählten und angesichts der Zerstörungen des Lebens und der Geschichte bedeutet, bleibt zu fragen.

Vielleicht hilft ein Wort des von W.G. Sebald verehrten Jean Améry; er schreibt in dem genannten Buch<sup>34</sup>, es müsse ein Einverständnis zwischen Opfern und Henkern, daß etwas zerstört worden ist, erreicht werden; die Zeit und der abgelaufene Prozeß müsse umgekehrt werden, um den ungelösten Konflikt zum Austrag zu bringen, so daß beide «gleichzeitig» werden könnten; ein Aug in Aug, ein Wort des Anerkennens dessen, was geschehen ist, wäre eine Art Genugtuung; der Versuchung, das Schlimme zuzudecken und zu vergessen, wäre widerstanden. Es geht um die Wahrheit zwischen der Seite der Opfer und der damaligen Täter. Wiederhergestellt wäre damit das «Weltvertrauen» (Jean Améry), die Gerechtigkeit, also die «verborgene Ordnung der Dinge» oder der Verhältnisse unter Menschen. Eine solche «Restitution» ist die Utopie (im Sinne Ernst Blochs), an die W.G. Sebald mit «Austerlitz» erinnert.

Lorenz Wachinger, München

<sup>31</sup> Eine Wurzel dieser Melancholie wird genauer untersucht in dem Aufsatz von M. M. Anderson, Wo die Schrecken der Kindheit verborgen sind. W.G. Sebalds Dilemma der zwei Väter. Biografische Skizzen zu einem Portrait des Dichters als junger Mann, in: Literaturen Heft 7/8, 2006, 30-39. – Sigrid Löffler, «Melancholie ist eine Form des Widerstands». Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift, in: Text & Kritik, Heft 158: W.G. Sebald, (vgl. Anm. 5), 103-111. Der Titel geht auf einen Satz von W.G. Sebald in «Die Beschreibung des Unglücks» (vgl. Anm. 18) zurück.

<sup>32</sup> Vgl. Joe Cuomo, The Meaning of Coincidence. (vgl. Anm. 20).

<sup>33</sup> Rede im Stuttgarter Literaturhaus, 18. Nov. 2001, unter dem Titel «Ein Versuch der Restitution» in W.G. Sebald, Campo Santo (vgl. Anm. 8), 240-248.

<sup>34</sup> Jean Améry, (vgl. Anm. 12).