

**Für eine “mindere” Literaturwissenschaft.
W. G. Sebald und die “kleine” Literatur
aus der österreichischen Peripherie, und von anderswo**

Uwe Schütte

Aston University, Birmingham, UK

Durchaus nicht aus Zufall fehlen die Namen bildungsbürgerlicher Klassiker in der Bibliografie literaturwissenschaftlicher Schriften von W. G. Sebald. Natürlich hatte er sich in seiner Funktion als Professor für deutsche Literatur mit Hauptvertretern des Kanons wie Lessing, Goethe oder Thomas Mann beschäftigt und deren Werk unterrichtet. In seinen literaturwissenschaftlichen Publikationen aber mied er sie. Sebalds Passion galt vielmehr fast durchgängig solcher Literatur, die am Rande des deutschen Sprachraums und an der Peripherie des Kanons entstand.

Bereits beim ersten Blick fällt das Schwergewicht österreichischer bzw. alemanischer Autoren im Vergleich zu deutschen Schriftstellern auf. Schaut man genauer hin, nämlich auf die Namen der österreichischen Autoren, findet man Schriftsteller, die—zumindest zwischenzeitlich—ihren Platz im Kanon gefunden haben, d.h. neben Klassikern wie Stifter, Kafka, Hofmannsthal oder Joseph Roth auch arrivierte Gegenwartsauf Autoren wie Canetti, Bernhard, Handke und Gerhard Roth. Das aber sollte nicht täuschen. Markant sind auch die Absenzen: kein Grillparzer (dafür aber Sealsfield/Postl), kein Musil (dafür aber Altenberg), kein Doderer (dafür aber Améry). Ein generelles Faible Sebalds für Literatur jenseits des Mainstreams ist unverkennbar.

Markant ist auch die biografische Koinzidenz, dass es sich bei der Person Sebalds ebenfalls um eine lange Zeit randständige Erscheinung handelte, nämlich einen aus der südwestdeutschen Provinz stammenden Literaturwissenschaftler, dessen idiosynkratische Qualifikationsarbeiten—die Magisterarbeit über Sternheim und die Dissertation über Döblin—ihn in klarer Distanz zum oftmals approbierenden Geschäft der Germanistik verorteten. Aus verschiedenen persönlichen Gründen, die er teils in seinen literarischen Schriften, teils in Interviews und Essays dargelegt hat, verschlug es Sebald sinnigerweise in die Position eines Auslandsgermanisten, der den weitaus größten Teil seiner Karriere an einer in der Provinz von Ostengland gelegenen (wenngleich keinesfalls provinziellen) Universität verbrachte.¹

Die selbstgewählte Relegation in die Peripherie von Literaturbetrieb und In-

landsgermanistik verstand Sebald jedoch als produktiven Standortvorteil. Was er in Magisterarbeit und Dissertation an Abgrenzung von der—in seinen Augen—oftmals (über)eifrigen Kanonisierungsarbeit der Germanistik begann, setzte sich fort in einer ganzen Reihe von teils kritischen, teils polemischen Artikeln und Äußerungen, in denen es weniger um Attacken *ad personam*, sondern vielmehr um die Pointierung für ihn grundlegender Fragen ging wie etwa dem Umgang mit dem Holocaust, der Funktion von Literatur oder dem Verhältnis zwischen Autor und Werk, auch wenn das—etwa im Fall von Alfred Andersch—auf den ersten Blick nicht so wirkte. Ulrich Simon hat solch kalkulierte Provokation als ein durchgängiges Argumentationsverfahren Sebalds von der Magisterarbeit bis zum Andersch-Essay und dem Luftkriegsbuch hervorgehoben: “Die Argumentationen und ihre Darbietung suchen die Konfrontation” (80).

Provokativ war es aber auch, dass er sich in nicht wenigen Fällen mit Autoren beschäftigte, die im Grunde weniger neben dem Kanon stehen, als vielmehr unter- bzw. außerhalb von dem, was allgemeiner Ansicht nach als “Literatur” gilt. Paradigmatisch dafür sind der schizophrene Dichter Ernst Herbeck und der anarchische Filmemacher, Schauspieler, Künstler, Dramatiker und Schriftsteller Herbert Achternbusch. Beide Autoren repräsentieren Extrembeispiele, jedoch verstand Sebald ihre Texte als Paradigmen einer “minderen”, ihm deshalb aber umso wichtigeren Form der Literatur. Diese nämlich, so schreibt er über die schizophrenen Gedichte Herbecks, bestimmt “den Ort unserer Hoffnung genauer als der geordnete Diskurs. [...] In dem Maße, in dem die Kultur, wie die Wissenschaft von ihr, in den Bann der Verwaltung gerät, wächst die potentielle Bedeutung der kleinen Literatur, als deren Botschafter man Herbeck verstehen sollte” (“Eine kleine Traverse” 161).

Zu Texten Achternbuschs, die—um einen Begriff aus der Poetik Ernst Jandls zu benutzen—als Aufzeichnungen in “heruntergekommener” Sprache zu charakterisieren wären, bemerkt Sebald, selbstredend in lobender Absicht: “Näher sind noch nicht viele an die Sprache der Schizophrenie herangekommen, ohne selber den Verstand zu verlieren”, weshalb sich die Zeilen für ihn lesen wie “der Tribut eines Davongekommenen an seine leider in der Reservation lebenden Brüder” (“Die weiße Adlerfeder am Kopf” 77). Entsprechend parteilich fällt auch die Gegenüberstellung mit der etablierten Literatur aus: “Vergleicht man die Texte Achternbuschs mit den kunstfertig gedrechselten Sequenzen der akkreditierten Großschriftsteller, so wird unmittelbar deutlich, dass sie die längst schon nicht mehr geheure Wirklichkeit unserer Zeit mit stupender Genauigkeit erfassen” (78).

Werden für gemeinhin die großen Realisten des 19. Jahrhunderts oder Autoren wie Mann oder Doderer als Produzenten jener Texte gepriesen, durch deren Studium sich das Wesentliche ihrer Zeit erkennen lässt, so hält sich Sebald an marginalisierte “Kleinschriftsteller” wie Herbeck und Achternbusch, deren ungezähmte, verwilderte Texte nicht nur ein adäquateres Verständnis unserer Wirklichkeit ermöglichen, sondern zudem Fluchtlinien aus einer eher kläglichen Realität bereitstellen. Ihre “mindere” Literatur wird zum privilegierten Hort verschütteter Hoffnung, zum

Träger eines wildwüchsig Anderen, indem sie sich dem (vor)herrschenden Begriff von Literatur verweigert (cf. Achternbusch) respektive davon ausgeschlossen wird (cf. Herbeck).

Allzu offensichtlich ist die terminologische Anleihe am Konzept der *littérature mineure*, das Gilles Deleuze und Félix Guattari am Beispiel des Werkes von Kafka entwickelt haben—der nicht von ungefähr eine zentrale Rolle spielt im Korpus der von Sebald geschätzten Autoren, wie eine Vielzahl von Artikeln der unterschiedlichsten Art demonstrieren.² Allzu offensichtlich ist aber auch, dass es Sebald nicht darum ging, die beiden Autoren ins Korsett einer poststrukturalistischen Literaturtheorie zu pressen. Wenn man so etwas wie eine theoretische Fundierung der Sebald'schen Literaturanalyse benennen müsste, so wäre vielmehr auf einen mit dem Strukturalismus assoziierten Anthropologen zu verweisen, nämlich Claude Lévi-Strauss und sein Konzept der *pensée sauvage*.

Die aus diesem theoretischen Umfeld inspirierten Interpretationsleitlinien und Deutungsansätzen in den insgesamt vier Essays zu Herbeck und Achternbusch sind aber auch wiederzufinden in Ausführungen zu anderen Autoren, insbesondere jenen, die unter dem—wie auch immer (un)zutreffenden—Label der "Grazer Literatur" firmieren. Dementsprechend sollen im weiteren, ohne einen systematischen oder gar definitiven Anspruch erheben zu wollen, und also ganz im Sinne der bewusst dilettierenden literarischen Vorgehensweise von Achternbusch und Herbeck, einige die Analyse randständiger Texte betreffende Beobachtungen mitgeteilt werden, um dergestalt den Lektüren Sebalds nachfolgend Verbindungslinien zwischen Autoren zu ziehen, deren Texte für gemeinhin nicht als verwandt betrachtet werden.

Ein erstes Beispiel dafür liefert das Konzept des "Bastlers".³ Das von Lévi-Strauss bestimmte mythopoetische Konstruktionsprinzip der *bricolage* macht Sebald am Beispiel Achternbuschs zur Basis einer Differenzierung zwischen Ingenieur und Bastler in der Literatur, derzufolge ein arrivierter Autor "den Typus des Ingenieurs verkörpert, der 'in Bezug auf jene Zwänge, die einen Zivilisationsgegenstand zum Ausdruck bringen, immer einen Durchgang zu öffnen versuchen wird, um sich *darüber* zu stellen, während der *Bastler* (Achternbusch) freiwillig oder gezwungen *darunter* bleibt'" ("Die weiße Adlerfeder am Kopf" 77). Achternbusch gelingt es daher jedoch, "Wortfügungen und Bilder hervor[zubringen], die einem professionellen Literaten nicht einmal im Traum einfallen würden".

Das mythopoetische Prinzip der *bricolage*, in dem zufällig akkumulierte Materialien, Fragmente, Heterogenes—*odds and ends* also—auf improvisierte Weise zum überraschend Neuen des Mythos zusammengefügt werden, spielt auch eine entscheidende Rolle, um bei Herbeck die aus dem psychotischen Derangement resultierenden Deformationen der Sprache als künstlerische Leistung zu erkennen, anstatt sie als bloßes Krankheitssymptom zu diffamieren: "Die unter der Hand des Bastlers entstehenden Verschiebungen in den Strukturen der Wörter und Sätze sind das Mittel der lyrischen Weltbeschreibung, deren Kunst weniger im Entziffern als in der Chiffrierung der Wirklichkeit, auch der sprachlichen, besteht" ("Eine kleine Traverse" 139).

Von einer solchen Basis ausgehend, gelingt es Sebald in seinem Artikel zu Gerhard Roths Romanwerk *Landläufiger Tod*, der zu den herausragendsten literaturkritischen Arbeiten Sebalds gehört, Roths bedeutende Leistung zu bestimmen als ein Verfahren quasi-archaischer Sammel- und Basteltätigkeit, „die jedes gefundene Objekt, jedes Fragment der Natur und jedes Bruchstück zertrümmerter Geschichte, das dem Autor unter die Hände kommt, als Baumaterial in den Prozeß der Rekonstruktion eines in zunehmendem Maß im Verschwinden begriffenen Lebens einbringt“ („In einer wildfremden Gegend“ 149). Der an Herbecks Gedichten geschulte Blick auf literarische Formen primitiver Mythopoesie ermöglichte Sebald die originäre Ästhetik wie Suggestionskraft der sich über viele Seiten erstreckenden Kataloge axiomatischer Unsinnsätze wie „Am Tag des Hirschen wird das Gewitter mit einer bestickten Fahne geehrt“ (Roth, *Landläufiger Tod* 141) zu entschlüsseln, zu denen anderen Interpreten bezeichnend wenig eingefallen ist, indem er es als ein vom analogisierenden Denken des *bricoleurs* angeleitetes Verfahren bestimmt, das „gegenläufig zum System des Schreibens und der syntaktischen Anordnung potentiell sinnfälliger Elemente die Dezentralisierung der Sprache durch Dissoziation und Dislokation einzuleiten versucht“ („In einer wildfremden Gegend“ 148). Durch seine einfühlsam-feinfühligke Analyse der vermeintlichen Unsinnsätze Roths vermag er so die poetische Aufladung der ansonsten wegen ihrer Hermetik wohl zumeist überblätterten Passagen des *Landläufigen Tods* freizusetzen. Dadurch wird nachgewiesen, dass das literarische Verdienst des Romanwerks darin gründet, dass Roth in Form des schizophrenen Erzählers Franz Lindner keine Simulation psychopathologischer Texte unternimmt (wie dies etwa Heinar Kipphardt in den verschiedenen Ausarbeitungen seines *März*-Stoffes versucht hat), sondern in der Schizophrenie auftretende Konstruktionsprinzipien von Texten adaptiert und emuliert hat.

Sebalds literaturkritische Texte sind zu lesen als Handreichungen, die anderen Lesern ermöglichen sollen, den verborgenen Sinn im nur vermeintlichen Unsinn freizulegen. Dem eingeschrieben ist eine Parteinahme für die marginalisierten Autoren und eine zwischenmenschliche Empathie, die mit den Ansprüchen „wissenschaftlicher Objektivität“ inkompatibel ist.⁴ Zugleich hebt er den unverstellten Ausdruck zwischenkreatürlicher Empathie als eines der herausragendsten Kennzeichen der Texte von Herbeck und Achternbusch hervor. In seinem anrührenden Nachruf auf Herbeck verweist Sebald auf die totemistische Verwandtschaft, die der von einer Hasenscharte entstellte Schizophreniepatient zur Gestalt des Hasen empfunden und in einer Reihe von Gedichten und anderen Texten benannt hat (vgl. Sebald, „Des Häschens Kind, der kleine Hase“).

Mit Bezug auf eine hyperbolische Szene bei Achternbusch, in der geschildert wird, wie die im Sterben begriffenen Insassen des städtischen Altersheims am Münchener Luise Kiesselbach-Platz durch ein Mansardenfenster aufs Dach geschoben und so den Möwen zum Fraß vorgesetzt werden, bemerkt Sebald, bei dergleichen handele es sich um Bilder, die „einen schon das Fürchten lehren“, und weiter:

Freilich haben die Opfer dieses sinistren Entsorgungssystems nichts mehr von der Einsicht, die uns beim Lesen solcher Passagen aufgeht. Andererseits aber läßt sich das für eine Veränderung der von uns arrangierten und tolerierten gesellschaftlichen Zustände notwendige emotionale Potential nur über die Evokation der Leiden unserer eingesperrten Genossen akkumulieren. ("Die weiße Adlerfeder am Kopf" 78)

Randständige Literatur ist folglich nicht nur ein künstlerischer Hort von Empathie und Solidarität, sie ist auch Ort einer Ästhetik des Widerstands und konserviert eine utopische Aspiration sozialer Veränderung.

Selbstredend hat Sebald nicht übersehen, dass eine grundlegende Umgestaltung der gesellschaftlichen Ordnung nur im Gefolge individueller Emanzipation denkbar ist. So ist zu erklären, warum ein zentrales Interesse seiner literaturkritischen Arbeiten den Grenzen und Möglichkeiten einer Emanzipation durch literarisches Schreiben gilt. Die österreichische (Nachkriegs-)Literatur liefert ihm dazu reichhaltiges Anschauungsmaterial. So hält Sebald etwa exemplarisch fest: "In der Tat ist Josef Winklers ganzes monomanisches Werk, und ist ein Großteil der von Graz inspirierten zeitgenössischen Literatur ein Versuch, die Erfahrung der Erniedrigung und der moralischen Vergewaltigungen auszugleichen durch einen auf die eigene Herkunft gerichteten bösen Blick" ("Damals vor Graz" 147). Ähnliches gilt für Autoren wie Franz Innerhofer, den frühen Peter Handke und andere: "Bevormundung, Unterdrückung, Knechtschaft, Gefangenschaft, Leibeigenschaft—in diese Reihe mußten fast alle neueren österreichischen Autoren die von ihnen in der Heimat gemachten gesellschaftlichen Erfahrungen einordnen" (148). Schreiben als Befreiung von sozialer Deklassierung, Literatur als Emanzipation—dies konstituiert für Sebald einen Ermächtigungsprozess, der "in vielem wie die Assimilationsbewegung der Juden im ausgehenden 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts [verlief] und darum auch wie diese eine Literatur von großer Breitenwirkung und hoher Qualität hervorgebracht [hat]" (149). Anhand ausgewählter Ghettoesgeschichten jüdischer Autoren des 19. Jahrhunderts hat er dabei auf die Aporien des Unterfangens aufmerksam gemacht (vgl. Sebald, "Westwärts—Ostwärts. Aporien deutschsprachiger Ghettoesgeschichten").

Um die Literatur als Ausweg aus niederen Verhältnissen nutzen zu können, bedarf es des radikalen, d.h. grundlegenden Schrittes, sich zunächst aus seiner unverschuldeten Unmündigkeit zu befreien durch Eroberung einer eigenen Sprache. Dementsprechend verweist Sebald auf das für ihn paradigmatische Frühwerk Peter Handkes, wo "der Zusammenhang von Sprachlosigkeit, Sprachfindung und Sprachverlust von zentraler Bedeutung [ist]. Überall gibt es Stumme, Wortlose, für die der Erzähler berichtet von der Schädigung und Zerstörung ihrer Person" ("Damals vor Graz" 148). All dies ist dem Radar der Literaturwissenschaft natürlich nicht entgangen und resultierte in einer Vielzahl von Untersuchungen zur "Grazer" Literatur im allgemeinen wie speziellen. Den Prozess, in dem das literarische Sprechen und Schreiben zum Instrument einer Befreiung aus disqualifizierten Verhältnissen

werden konnte, sieht Sebald aber in noch viel extremerer Form gegeben am Beispiel wahrhaft "minderer" Autoren wie Herbeck und Achternbusch: "Wenn der junge Mönch sagt, ihm schmerze die Zunge, und er finde keinen Sinn in der deutschen Sprache, so redet er damit dem Herbert Achternbusch aus dem Herzen. Wer wie dieser Autor aus der Aphasie sich herausgewerkelt hat, weiß vielleicht, was es heißt, wenn man das Maul nicht mehr aufbringt", konstatiert er in aller Deutlichkeit ("Die weiße Adlerfeder am Kopf" 77).

Von besonderem Belang für die hier zur Diskussion stehende Thematik ist Achternbuschs Theatertext "Ella". Darin geht es um die Lebensgeschichte einer paradigmatischen Außenseiterexistenz, um jene Ella also, die dem Stück den Namen gibt und zeitlebens eine entmündigte Existenz geführt hat, und die "von einem Mann an den anderen, von einem Ort zum nächsten, von der Notunterkunft zum Obdachlosenasyll, über Totgeburten und Selbstmordversuche ins Irrenhaus von Haar geraten ist, wo sie im Verlauf von zwölf Jahren so zugerichtet wird, daß sie nur noch als Arbeitskraft in einem Lungensanatorium untergebracht werden kann" (Sebald, "Achternbuschs theatralische Sending" 301). Das Stück zeigt die ausgebrannte Ella in einem dreckigen Hühnerstall, wo sie regungs- und wortlos vor einem laufenden Fernseher sitzt. Ella hat es wortwörtlich die Sprache verschlagen. Dennoch erfährt man die ganze Geschichte ihres Leidenswegs, nämlich aus dem Mund ihres Sohns Josef, der in ihrer Kleiderschürze und mit einem Kopfputz aus Hühnerfedern sich in die Person seiner Mutter versetzt, um dem Zuschauer erbarmungslos die Horrorgeschichte ihrer verpfuschten Biografie zu schildern, welche im Satz gipfelt: "Also mein ganzes Leben war ein Schlagen und Stoßen und ein Prügeln und ein Verspotten und ein Auslachen und lauter so Sachen. Überhaupt in meinem ganzen Leben habe ich keine gute Stunde noch nicht erlebt" ("Ella" 343). Eine Feststellung, so muss man inferieren, die auch für Josef gilt, von dessen Leben als Sohn der Ella wohlweislich nichts zur Sprache kommt, man sich seinen Teil aber gleichwohl denken kann.

Das Aufkommen der unter dem mehr oder weniger zutreffenden Label der Antiheimatliteratur subsumierten Texte in der österreichischen Nachkriegsliteratur hat Sebald, es wurde bereits zitiert, auch auf die von den Autoren empfundene Notwendigkeit zurückgeführt, ähnlich wie Josef "einen auf die eigene Herkunft gerichteten bösen Blick" zu werfen ("Damals vor Graz" 147). Ein in den literaturkritischen Aufsätzen wiederholt zitierter Gewährsmann, wie angesichts des Faibles für anthropologisch inspirierte Deutungen kaum verwundern wird, ist Elias Canetti, dessen *Masse und Macht* von Sebald genau in der Weise genutzt wurde, für die der Großessay sich am besten eignet, nämlich als wildwüchsiger Materialfundus an Mythen, Geschichten und Beobachtungen. Entsprechend verweist Sebald im Essay über "Ella" auf die darin beschriebene Praktik der Buschmänner, eine Verbindung zu ihren Vorfahren herzustellen, indem sie sich ins Andenken an deren Verletzungen und Leiden versenken (vgl. Canetti, *Masse und Macht* 385 ff.).

Achternbusch operiert in "Ella" genau innerhalb dieser Matrix aus bösem Blick auf die Herkunft und empathischer Identifikation mit den Vorfahren, wozu Sebald bemerkt:

Die Rückkehr der Vorfahren wird beschworen und bewerkstelligt vermittels der Assimilation ihrer Leiden durch einen Nachgeborenen. Diese Art des konkreten An-denkens bedarf somit der in unserer Zivilisation weitgehend verschütteten Kunst der Verwandlung, die einzig in der künstlerischen Arbeit, einem der letzten Reservate des wilden Denkens, einige gleichfalls im Schwinden begriffene Domänen hat. ("Achternbuschs theatrale Sendung" 302)

Nicht nur "im autistischen Monolog [Josefs] gelingt die Kunst der Verwandlung", bescheinigt er, in "Achternbuschs Schriften finden sich wiederholt derartige Ansätze zu einer ekstatischen Verwandlung, wie sie von Canetti beschrieben wird. Und gerade diese Dimension seiner Arbeit ist es, die aus sich selbst heraus ins Theatrale tendiert".

Verweilen wir also kurz bei Canetti. Der Nobelpreisträger gehört kaum zum Zirkel minderer Autoren, doch steht sein Werk in mancher Hinsicht in engem Bezug zu dem, worum es hier geht. Nicht unbedingt als einen "Hüter der Verwandlung", wie Canetti in einem 1985 erschienenen Sammelband titulierte, sehr wohl aber als einen Experten der Verwandlung beschrieb ihn Sebald in seiner allerersten Artikelveröffentlichung, einem aus drei disparaten Abschnitten bestehenden Essay, der 1972 in *Literatur & Kritik* erschien und in seiner höchst unkonventionellen Form ein veritables Debüt des Literaturkritikers Sebald markierte, vorausweisend auf spätere Essays, in denen die Grenzziehung zwischen Literatur und Literaturkritik aufgebrochen wurde. Er kommt darin auf Canettis Rede zum 50. Geburtstag von Hermann Broch zu sprechen, in der Canetti das Wesen des wahren Dichters mit dem eines Hundes vergleicht. Einen Bogen schlagend zu Kafkas *Forschungen eines Hundes*, in dem "der Hund zum Vehikel der Erlösung des Menschen [wird], vorausgesetzt, daß dieser das Beispiel erkennt, das ihm in jenem gegeben wird", resümiert Sebald: "Dem Hunde sich anzuverwandeln erscheint seither als die Aufgabe der wahrhaft Berufenen, und ihrer sich unterwinden zu müssen, darf, wie Fischerle gegenüber Kien zu beweisen vermöchte, nicht geringer veranschlagt werden als der Wille zur Imitatio Christi" ("Gedanken zu Elias Canetti" 283).

Um solche Transformationsprozesse zwischen Mensch und Tier soll es weiter gehen. In seinen Essays zu Herbeck hat Sebald, wie schon anhand des Hasen als Totemtier erwähnt, wiederholt auf die zum Symbiotischen reichende Identifikation des schizophrenen Dichters mit—in seiner Wortschöpfung—der "Thierenshaft" (Herbeck 91) hingewiesen, die sich in einem richtiggehenden Bestiarium von Tiergedichten spiegelt. Ein Beispiel dafür:

Das Nashorn ist im Wald ganz stumm.
Die Nase in der Höh und tut auch
gar so weh.
Die immer so weh tat und tut sonst

gar nicht weh.
 mehr als das Tier so groß ist sie auch
 das Nashorn ist ein großes Tier.
 Das Nashorn ist im Wald.
 so zackig ist das Nashorn
 und doch so schön. (21)

Eine ähnlich ausgeprägte Nähe zum Tier ist auch bei Herbecks Geistesbruder aus Niederbayern festzustellen. “Gewiß nicht von ungefähr treiben aller Art Tiere in den Texten Herbert Achternbuschs ein erratisches Wesen”, erinnert Sebald; “Löwe, Nilpferd, Kamel, Elephant und Hase haben für ihn offensichtlich eine emblematische Funktion. Das nimmt im Grunde wenig Wunder, weiß doch der Indianer, daß sein Schicksal dem der Totentiere aufs engste verbunden ist” (“Die weiße Adlerfeder am Kopf” 78).

Die solidarische Identifikation mit dem Tier—auf Deleuze/Guattari zurückgreifend könnte man von einer “Tierwerdung” sprechen—markiert eine weitere Fluchtlinie, die Sebald bei Herbeck als das Revers einer anderen Projektion vor Augen führt—der “Zwerg-Werdung”. “Die Mythologie des Märchens kennt viele Beispiele für die Korrespondenz zwischen der Erfahrung des Leids und dem Traum vom Kleinerwerden” (“Eine kleine Traverse” 147), kommentiert er eine der Maximen Herbecks, die da lautet:

Je größer das Leid
 Desto kleiner der Dichter
 Umso härter die Arbeit
 Umso tiefer der Sinn. (Herbeck 68)

Fast schon scheint es, als ob aus diesen mit so bestürzend großer Autorität gesprochenen Worten auch ein wenig die Selbsterkenntnis spricht, das Bewusstsein, ein “kleiner” Dichter zu sein. Dies nicht zuletzt auch deshalb, weil Herbeck in “Schlaf, mein Gehirn schlaf” gleichsam ein minoritäres Gegenprogramm zum auf dem Fundament der Rationalität ruhenden Kunstbegriff der Hochkultur entwirft:

Kleines Denken, und singen trägt
 dazu bei. Sowie die kleinen Volks-
 lieder, lassen die Arbeit des Gehirnes
 nicht aufkommen und das Gehirn
 schläft. (153)

Dergleichen “Zwerg-Werdung” repräsentiert eine retrograde Bewegung, die dem Progressions- und Expansionswahn der derzeit vorherrschenden Ideologie entgegenläuft und deren literarische Manifestationen Sebald auch an anderen Autoren

interessiert haben, etwa beim offenkundigen Beispiel der Mikrogramme des Diminutivdichters Robert Walser. Aufzufinden ist dieser Verkleinerungsgestus aber auch bei Canetti, dessen eigentliches Hauptwerk aus der kleinen Form der Aufzeichnungen und Aphorismen besteht. In seinem Essay über *System und Systemkritik bei Elias Canetti* zitiert Sebald folgende Notiz Canettis:

Es wäre hübsch, von einem gewissen Alter an, Jahr um Jahr wieder kleiner zu werden und dieselben Stufen, die man einst mit Stolz erklimmte, rückwärts zu durchlaufen. [...] Die ältesten Könige wären die kleinsten; die Bischöfe würden auf Kardinäle und die Kardinäle würden auf den Papst herabsehen. Kein Kind könnte sich wünschen, etwas Großes zu werden. (Canetti, *Aufzeichnungen* 9)

Sebald besaß eine offensichtliche Faszination für Transformationsprozesse, sei es nun im Sinne einer durch Literatur erreichten Emanzipation aus niederen Verhältnissen als soziales Phänomen oder im Sinne der literarisch inszenierten Entziehung aus bedrückenden Verhältnissen, wie er sie bei "minderen" Autoren vorgefunden hat. Was mir daran wesentlich zu sein scheint, ist der beide Bewegungen betreffende Akt der Grenzüberschreitung. Dies soll nun abschließend an zwei Artikeln über Texte Peter Handkes erläutert werden. Zunächst in Blick kommt dabei die Überschreitung der prekären "Grenze zwischen normalem und pathologischem Verhalten" in jenem dunklen Ereignis, das gemeinhin als Einbruch des Wahnsinns bezeichnet wird ("Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns" 115). Sebald interessierte sich für den Grenzbereich zwischen Literatur und Psychopathologie nicht nur an den offenkundigen Beispielen von Herbeck und Achternbusch, sondern untersuchte im Sammelband über *Die Beschreibung des Unglücks* Aspekte einschlägiger Grenzüberschreitungen ins Krankhafte im Biografischen und/oder Literarischen anhand von österreichischen Autoren wie Stifter, Schnitzler, Hofmannsthal, Bernhard oder Gerhard Roth.

Am Anfang seines Aufsatzes zur *Angst des Tormanns beim Elfmeter* beklagt Sebald das Defizit psychiatrischer Fallbeschreibungen, was den Eintritt des Ungeheuerlichen der Schizophrenie betrifft, da diese sich "zumeist auf die Angaben von Familienmitgliedern und sonstigen Agenten gesellschaftlicher Ordnungsinstanzen" stützen (115). Die Psychiatrie, kritisiert Sebald, interessiert sich mehr für die Kategorisierung der Symptome der Persönlichkeitsveränderung anstatt für die Anamnese des Unglücks. Handkes "Erzählung von den Angstzuständen des gewesenen Tormanns Bloch" wirft daher die Frage auf, "ob nicht die Mängel der Wissenschaft wettgemacht werden können von einer Disziplin, die von Haus aus auf einen Grad der Empathie angewiesen ist, der es gestattet, die Grenzüberschreitung nicht nur zu diagnostizieren, sondern sie mit- und nachzuvollziehen" (115–16). Es ist dies selbstredend die empathische Disziplin der Literatur, an der Sebald allerdings zugleich moniert, "daß das 'Rätsel' der Schizophrenie wohl auch deshalb noch nicht gelöst

ist, weil so selten versucht wurde darzustellen, was beim Überqueren der Grenze vor sich geht“ (118).

Unter Verweis auf die von massiven Lücken und Absenzen geprägten autobiografischen Texte von Herbeck entwickelt er die Hypothese, „daß die Genese der Schizophrenie nicht sowohl an dem festgemacht werden müßte, was einem widerfuhr, als an den Leerstellen des Vorlebens“ (117). An Handkes Erzählung erscheint Sebald daher bemerkenswert, dass dieser einerseits darin verstörende Leerstellen im Vorleben des einstmaligen Tormanns erzeugt, was eine rationalisierende Erklärung für das Derangement durch Verweis auf biografische Faktoren wie familiäre Krisen, Missbrauch oder Traumatisierung verunmöglicht. Andererseits entfaltet der Text laut Sebald eine Symptomatologie der Entfremdung und der panischen Angst, die erahnbar macht, welche Umstände dem Umschlag ins Krankhafte unmittelbar vorangehen, weshalb Handke mit der „Erzählung ein Werk geliefert [hat], das den Prinzipien der Wissenschaftlichkeit nicht minder verpflichtet ist und nicht minder gerecht wird als denen der Kunst“ (116).

Das Sebald'sche Idealbild solcher wissenschaftlichen Erfordernissen genügenden Literatur ist insofern zu verstehen als Revers einer Literaturkritik, die sich in Stil, Form und Methodik mehr der Literatur als der Literaturwissenschaft verpflichtet fühlt, eine wechselseitige Grenzüberschreitung unter dem Vorzeichen der Empathie sozusagen. Es handelt sich insofern eher um eine Dialektik, die beide Sprechweisen ineinander auf höherer Diskursebene aufzuheben sucht—und weniger um eine Dekonstruktion der Grenze zwischen Primär- und Sekundärliteratur, deren Zielvorstellung ja vielmehr eine Nivellierung des hierarchischen Verhältnisses beider Redeformen wäre.

Eine zweite Form literarisch vermittelter Transgression von besonderer Bedeutung für Sebald war die Perforierung der aufgeklärten Weltanschauung gnadenloser Entzauberung und Immanenz. Es ging also gewissermaßen wieder um etwas „Höheres“: Sebald interessierte sich für das Transzendente und für die Freilegung des verschütteten Zugangs zum diskreditierten Raum eines Denkens und Empfindens jenseits instrumenteller Vernunft. Dass heutzutage „die Metaphysik von der Totenstarre befallen ist“, bemängelte er bereits im ersten Satz seines ersten literaturkritischen Aufsatzes, jenen bereits zitierten „Gedanken über Elias Canetti“ (280).

In den einleitenden Passagen des Essays über Handkes *Wiederholung* verbindet Sebald ein Plädoyer für die unverminderte Relevanz der Metaphysik mit einer Schelte der (Literatur-)Wissenschaft: Die seit *Langsame Heimkehr* von Handke

entwickelte Metaphysik, [will] das Geschehene und Wahrgenommene übertragen in die Schrift. Es gibt offensichtlich heutzutage kein Diskursverfahren mehr, in dem die Metaphysik noch einen Platz beanspruchen dürfte. Und doch hat die Kunst, wo und wann immer sie sich ereignet, zum Bereich der Metaphysik den engsten Bezug. Um diese Proximität zu erkunden bedarf der Schriftsteller einer nicht zu unterschätzenden Tapfer-

keit, während es natürlich für die Kritik und Wissenschaft, die die Metaphysik nur mehr als eine Art Rumpelkammer ansehen, ein leichtes ist, mit dem allgemeinen Hinweis sich zu begnügen, daß in höheren Regionen die Luft dünn und die Absturzgefahr groß ist. ("Jenseits der Grenze" 163–64)

Wenn Sebald Literatur von Autoren wie Achternbusch und Herbeck immer wieder vor anthropologischer Folie betrachtet, so geht es ihm zwar im ersten Schritt um eine epistemologische Rehabilitation der Texte "minderer" Literatur, doch führt er seine Argumentation weiter, gleichsam: Ins Offene, wenn er von analogen Phänomenen in den Texten etablierter Autoren spricht. Dies lässt sich durch nochmaligen Rekurs auf "Ella" illustrieren. Was Achternbusch darin in Sebalds Augen gelingt, ist die Erzeugung eines großartigen theatralischen Augenblicks der Transformation:

Und durch diese Verwandlung wird ein Ritual der Wiederholung eingeleitet, in welchem [...] ein lebender Mensch einen fernen Ahnen personifiziert, um so die Transsubstantiation eines Menschen, der zu leben aufgehört hat, in einem Ahnen sicherzustellen. Es geht bei dergleichen komplexen reziproken Prozessen um eine Gemeinschaftsaktion der Lebenden und der Toten, um die Aufhebung der Gegensätze zwischen Diachronie und Synchronie, zwischen reversibler und irreversibler Zeit. ("Achternbuschs theatralische Sendung" 303)

Von einer derartigen "Wieder-Holung" eines toten Verwandten handelt Handkes Roman, der diesen Vorgang bereits im Titel avisiert: Im Sommer des Jahres 1960 oder 1961 unternimmt der Erzähler Filip Kobal eine Reise ins Slowenische, deren Ziel eine Spurensuche seines verschollenen Bruders Gregor ist. Dieser ging Mitte der dreißiger Jahre zur Landwirtschaftsschule von Maribor, wo er den Obstbau erlernen wollte, dann aber in das deutsche Heer einberufen wurde und im Krieg umkam. Ein Vierteljahrhundert liegt also zwischen den Grenzüberschreitungen der beiden Brüder von Österreich nach Jugoslawien, und exakt dieselbe Zeitspanne trennt die gegenwärtige Erzählebene des Berichterstatters Filip von den Erlebnissen seiner damaligen Reise. Der Roman ist insofern eine schriftliche Wiederholung von Filips Reise zu Beginn der Sechziger, welche wiederum die Reise Gregors wiederholt, wobei es in beiden Fällen um einen Versuch der Wiederherstellung eines endgültig Verlorenen respektive Vergangenen geht. Handkes Roman bestätigt daher exemplarisch jene Feststellung, mit der Sebald seine im November 2001 gehaltene Rede zur Eröffnung des Stuttgarter Literaturhauses abschloss: "Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution" ("Ein Versuch der Restitution" 248).

Sebalds wunderbare Lektüre dieses wundervollen Romans, die Themen wie

Messianismus, Erlösungswunsch, Exil, Brüderlichkeit, Erwählung, matriarchalische Utopie, Herrschaftsfreiheit und andere Motive mit metaphysischer Verbindung freilegt, kann und braucht hier nicht in allen Facetten aufgerollt zu werden. Nachgezeichnet werden soll nur der von Sebald in der *Wiederholung* aufgespürte Restitutionsprozess, der seinen Ausgang nimmt in Handkes Stilisierung der eigenen Biografie in der Gestalt des Erzählers, weist doch die aus ihrer slowenischen Heimat vertriebene Familie der Kobals “manche Züge auf, die aus Handkes eigener Familiengeschichte [...] bekannt sind” (“Jenseits der Grenze” 169). Dabei geht es laut Sebald keineswegs um eine idealisierende “Wunschautobiografie”, trägt die Kobal-Familie doch auch manche negative Züge, sondern um gezielt vorgenommene fiktionale Transpositionen, die “sich lesen [lassen] als Erlösungswünsche des Autors”, wobei es vornehmlich geht “um eine möglichst weitgehende Eliminierung eines ganz bestimmten Elements, um eine möglichst weitgehende Entfernung von der deutschen Abstammung väterlicherseits, die, so scheint es mir, zu den größten Beschwarnissen in dem psychischen und moralischen Entwicklungsprozeß des Schriftstellers Peter Handke gehörte” (169–70). Der Roman entspräche insofern—ganz im Gegensatz zum repräsentierenden Modell Ella/Josef—einem magischen Versuch der Exorzierung eines Elternteils, was die zuvor diskutierten Aspekte der Literatur als Medium der Emanzipation aus niederer Herkunft um eine weitere Facette erweitert.

Hat sich Handke dergestalt in die Figur des Filip Kobal transformiert, stellt er—dies wiederum konform dem Modell “Ella”—eine Beziehung zum verschollenen Bruder in Form einer literarischen “Ahnenbeschwörung” (174) her, die sich von bloßer Spurensuche steigert zu einem Versuch erlösender “Wiederholung”. Sebald hebt in seiner Lektüre der *Wiederholung* wiederholt darauf ab, wie bedeutsam das Messianische für die Anlage des Romans ist. In Bezug auf die Brüderkonstellation hält er fest:

In der messianischen Tradition kommt es weniger darauf an, daß die Getrennten einander endlich in die Arme sinken, als darauf, daß die Anstrengung aufrechterhalten wird, daß der Jüngere die Nachfolge des Älteren antritt, daß der Schüler zum Lehrer und daß der fromme Erlösungswunsch, die von Gregor in einem seiner Frontbriefe ausgesprochene Hoffnung auf die gemeinsame Fahrt in der geschmückten Osterkalesche in das neunte Land, übertragen wird “in die irdische Erfüllung: die Schrift”. (175)

Genau diese Hoffnung aber erfüllt sich für Filip Kobal, und mit ihm für Handke, in der Niederschrift des Buches. Dieses als ein heiliges Schriftwerk zu bezeichnen, würde einen Schritt zu weit gehen, sehr wohl aber wird darin—und damit—der Bereich des Profanen transzendiert, ähnlich (wenngleich nicht vergleichbar) dem magischen Beschwörungsakt im Theaterstück von Achternbusch. Literarische Glücksfälle wie die *Wiederholung* wollen in eine höhere Dimension vorstoßen, sie wollen befreien von der Last, die unsere alltägliche Verfassung auszeichnet. Dass man dem-

gemäß im Roman wiederholt auf Passagen stößt, die "fast ein Gefühl der Levitation vermitteln", ist für Sebald

ein Maß für die außergewöhnliche Qualität der Erzählung, deren insgeheimen Ideal, so scheint mir, eines der Leichtigkeit ist. Nicht daß der Erzähler sorglos wäre oder unbeschwert; er wendet nur, statt von dem zu reden was auf ihm lastet, seinen Sinn darauf, etwas herzustellen, was ihm und dem vielleicht gleichfalls trostbedürftigen Leser hilft, den Verlockungen der Schwermut standzuhalten. (176–77)⁵

Literatur also verstanden als ein solidarisches Zeichen, eine Aufforderung, trotz aller Schwerkraft der Verhältnisse, das den Texten eingeschriebene Befreiungspotential zu entziffern, ist die Haltung, welche Sebald in seinen Lektüren (nicht nur) "minderer" Autoren zu vermitteln versuchte.

In seinen "Randbemerkungen zum Thema Literatur und Heimat" vertritt Sebald die nachvollziehbare These, "daß die Wiederbelebung der in den sechziger Jahren in einem desolaten Zustand sich befindenden österreichischen (und darüber hinaus der deutschen) Literatur nicht möglich gewesen wäre ohne das Auftreten eines Autorentypus, der sich im topographischen, im sozialen und im psychologischen Sinn herschrieb von der Peripherie" ("Damals vor Graz" 150). Es ist dies eine Feststellung, die nicht zuletzt auch zu applizieren ist auf das Auftauchen des Germanisten und späteren Schriftstellers W. G. Sebald, den es aus der Allgäuer Provinz in die ostenglische Peripherie verschlug, von wo aus er ein literarisches Werk schuf, das zum Herausragendsten gehört, was in deutscher Sprache gegen Ende des 20. Jahrhunderts verfasst wurde. Dieses steht, wie von der eifrigen Sebald-Philologie bereits erforscht wurde, in intertextueller Verbindung mit anerkannten Größen der Literaturgeschichte wie Stendhal, Proust oder Nabokov (vgl. die einschlägigen Beiträge in Atze/Franz), verdankt aber auch den missachteten Kleinschriftstellern eine ganze Reihe wichtiger Impulse, wie freilich noch herauszuarbeiten wäre, an anderer Stelle.

Doch nicht nur die Literatur bereicherte er, auch der als Wissenschaft von ihr auftretenden Disziplin vermittelte W. G. Sebald durch seine Artikel und Bücher wesentliche Impulse, auch wenn die Germanistik—wie kaum anders zu erwarten war—sich vornehmlich ablehnend zeigte gegenüber den durch Inhalt oder Form provozierenden Interventionen in ihr manchmal doch allzu reibungslos exekutierte Geschäft der Exegese. Lesend, forschend und essayistisch schreibend suchte er immer wieder die Gesellschaft "minderer" Autoren, um die subtilen Botschaften ihrer Texte zu entziffern und das Übersehene sichtbar zu machen in Gestalt einer empathischen Lektüre, die man vielleicht auch als Ansatz zu einer "minderen" Literaturwissenschaft bezeichnen könnte.

ANMERKUNGEN

1. Es soll hier kein allzu großes Gewicht aus lebensgeschichtlichen Umständen geschlagen werden, dennoch erscheinen mir noch zwei Umstände relevant, nämlich dass er im institutionellen Treiben der University of East Anglia eine randständige Rolle einnahm und auch nicht in der Stadt wohnte, sondern in einem etwas abgelegenen Dorf vor den Toren von Norwich. Und die Vorstellung, in die Metropole London fahren zu müssen, so vertraute er mir einmal an, ganz zu schweigen von einer Anstellung dort, versetzte ihn in Schrecken.

2. Vgl. etwa Sebald, "Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloß*", "Das Gesetz der Schande. Macht, Messianismus und Exil in Kafkas *Schloß*", "Via Schweiz ins Bordell. Zu den Reisetagebüchern Kafkas" und "Kafka im Kino. Über ein Buch von Hanns Zischler."

3. Dass die Bastelei auch die Basis seiner eigenen literarischen Arbeit darstellt, erklärte Sebald im Gespräch mit Sigrid Löffler: "Ich arbeite nach dem System der Bricolage—im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen" (136). Zum Begriff des Bastelns bei Sebald, vgl. auch Niehaus und Öhlschlager.

4. Der Essay über Herbeck ist dementsprechend auch immer zu lesen in Verbindung mit der Passage in *Schwindel. Gefühle*. (47–59), in der er einen Besuch samt Ausflug mit dem Anstaltspatienten schildert.

5. Vgl. auch Sebalds Bemerkungen zur Levitation bei Nabokov in Sebald, "Traumtextur. Kleine Anmerkung zu Nabokov" 191–92.

ZITIERTE WERKE

- Achternbusch, Herbert. "Ella". *Die Atlantikschwimmer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 327–56.
- Atze, Marcel, und Franz Loquai, Hrsg. *W. G. Sebald. Lektüren*. Eggingen: Isele, 2005.
- Canetti, Elias. *Aufzeichnungen 1942–1948*. München: Carl Hanser, 1968.
- _____. *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen, 1960.
- Herbeck, Ernst. *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1960–91*. Hrsg. Leo Navratil. Salzburg: Residenz Verlag, 1992.
- Löffler, Sigrid. "'Wildes Denken'. Gespräch mit W. G. Sebald". *W. G. Sebald*. Hrsg. Franz Loquai. Eggingen: Edition Isele, 1997. 135–37.
- Niehaus, Michael, und Claudia Öhlschlager, Hrsg. *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006.

- Roth, Gerhard. *Landläufiger Tod*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1984.
- Sebald, W. G. "Achternbuschs theatralische Sendung". *Patterns of Change. German Drama and the European Tradition. Essays in Honour of Ronald Peacock*. Hrsg. Dorothy James und Silvia Ranawake. Bern: Peter Lang, 1990. 297–306.
- _____. *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Salzburg: Residenz Verlag, 1985.
- _____. *Campo Santo*. Hrsg. Sven Meyer. München: Carl Hanser, 2003.
- _____. "Damals vor Graz. Randbemerkungen zum Thema Literatur & Heimat". *Trans-Garde. Die Literatur der "Grazer Gruppe"*. Hrsg. Karl Bartsch und Gerhard Melzer. Graz: Droschl, 1990. 141–52.
- _____. "Gedanken zu Elias Canetti". *Literatur & Kritik* 65 (1972): 280–85.
- _____. "Das Gesetz der Schande. Macht, Messianismus und Exil in Kafkas *Schloß*". *Unheimliche Heimat* 87–103.
- _____. "Des Häschens Kind, der kleine Hase. Über das Totemtier des Ernst Herbeck". *Campo Santo* 171–78.
- _____. "In einer wildfremden Gegend. Zu Gerhard Roths Romanwerk *Landläufiger Tod*". *Unheimliche Heimat* 145–61.
- _____. "Jenseits der Grenze. Peter Handkes Erzählung *Die Wiederholung*". *Unheimliche Heimat* 162–78.
- _____. "Kafka im Kino. Über ein Buch von Hanns Zischler". *Campo Santo* 193–209.
- _____. "Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks". *Die Beschreibung des Unglücks* 131–48.
- _____. "Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns." *Die Beschreibung des Unglück* 115–30.
- _____. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag, 1990.
- _____. "Traumtextur. Kleine Anmerkung zu Nabokov". *Campo Santo* 184–92.
- _____. "Das unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas *Schloß*". *Die Beschreibung des Unglück* 78–92.
- _____. *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg: Residenz Verlag, 1991.
- _____. "Ein Versuch der Restitution". *Campo Santo* 240–48.
- _____. "Via Schweiz ins Bordell. Zu den Reisetagebüchern Kafkas". *Campo Santo* 179–83.
- _____. "Die weiße Adlerfeder am Kopf. Versuch über den Indianer Herbert Achternbusch". *Manuskripte* 79 (1983): 75–79.
- _____. "Westwärts—Ostwärts. Aporien deutschsprachiger Ghettop geschichten". *Unheimliche Heimat* 40–64.
- Simon, Ulrich. "Der Provokateur als Literaturhistoriker. Anmerkungen zum Literaturbegriff und Argumentationsverfahren in W. G. Sebalds essayistischen Schriften". *Atze/Loquai* 78–104.