

Uwe Schütte

Durch die Hintertür

Zu W.G. Sebalds unveröffentlichter Szenenreihe über das Leben und Sterben des Immanuel Kant

Die Zuschauer sollen sich von Anfang an den Kopf darüber zerbrechen, wie sie das verstehen mögen.

(W.G. Sebald, Vorbemerkung zum Kant-Projekt)

Die literarischen Anfänge Sebalds werden typischerweise im Buchdebüt mit *Nach der Natur* von 1988 verortet, weshalb die im Oktober 1984 erfolgte Publikation des Prosagedichts über G.W. Steller in der Grazer Literaturzeitschrift *Manuskripte* insofern das eigentliche literarische Debüt darstellt. Strenggenommen müsste der um 1967 entstandene Roman berücksichtigt werden, der allerdings nicht zuletzt aufgrund Sebalds eigener Bedenken gegenüber der Qualität seines inoffiziellen Erstlings bisher unveröffentlicht blieb. Das Jugendwerk ist so unverändert ein weitgehend unbekanntes Terrain, das sich kaum zur Begründung einer Entwicklungslinie der literarischen Autorenbiografie eignet.

Eine solche ist eher auszumachen im Hinblick auf Sebalds langjährige Karriere als Lyriker, liegen doch die Anfänge dieser Genealogie ebenso in den späten 1960er Jahren. Wie erst der Nachlass zeigte, besteht eine kontinuierliche – wenn gleich von chronologischen Lücken geprägte – Produktions- und Transformationsgeschichte. Deren Pendant allerdings ist eine eher erratische Publikationsgeschichte, zumal die lyrischen Texte oft an entlegenen Orten erschienen sind und die Existenz des Lyrik-Korpus erst durch die 2008 erfolgte Edition von Sven Meyer ersichtlich wurde. Posthum wurde so die zuvor keineswegs erkannte Kontur des Lyrikers Sebald ersichtlich, auch wenn dem Dichten eher der Status einer Nebenbeschäftigung zukam, das bei oberflächlichem Blick zwar einzelne Berührungspunkte mit dem Prosawerk aufwies, insgesamt aber kaum das vorherrschende Profil des Erzählers Sebald als Autor von Prosabüchern „unbestimmter Art“¹ zu revidieren vermochte.

¹ Ich beziehe mich hier auf Sebalds Charakterisierung von *Austerlitz*, der freilich eher ein Versuch ist, den auf der Hand liegenden Befund abzuwehren, dass es sich um einen Roman handelt, cf. UDE 199.

Das Konvolut des Kant-Projekts

In die skizzierte Konstellation aus Lyrik und Prosa tritt nun als ein Drittes ein szenischer Text aus dem Nachlass, der hier als ‚Kant-Projekt‘ bezeichnet werden soll. Es handelt sich dabei um eine wohl ab 1980/81 entstandene und in drei Fassungen von insgesamt rund 150 Seiten vorliegende Szenenreihe mit dem Arbeitstitel *Jetztund kömpt die Nacht herbey – Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant*.² Darin wird eine Art Gesamtüberblick über Kants Biografie geboten, wobei der Fokus auf der Alters- und Senilitätsphase liegt, welche rund die Hälfte der Szenenfolge einnimmt. Zwar erprobt Sebald in den ersten beiden Fassungen unterschiedliche Eröffnungssequenzen, der Kernbestand der Szenenfolge, der anekdotische Schlaglichter aus dem häuslichen Alltagsleben des Philosophen in kammerspielartigen Episoden zeigt, bleibt aber in allen drei Textversionen weitgehend stabil.

Die erste Fassung umfasst 20 Szenen und ist 42 Seiten lang, inklusive einer einseitigen Vorbemerkung, an deren Ende es heißt: „In seiner gegenwärtigen Form wird sich das Skript am ehesten für die Verfilmung eignen. Allerdings wäre auch eine Theaterbearbeitung, möglicherweise unter Einbeziehung gefilmter Passagen, denkbar.“ (KP1, i)³ Das Typoskript verfügt über eine Vielzahl von handschriftlichen Ergänzungen und Korrekturen, wobei das Schriftbild die Benutzung zweier unterschiedlicher Schreibmaschinen verrät, was etwa auf Seite 41 besonders augenfällig ist und darauf hindeutet, dass hier zwei zunächst unterschiedliche Schriftträger (und somit womöglich auch nicht erhalten gebliebene Textfassungen) vereinigt wurden.

Das Typoskript der zweiten Fassung mit 21 Szenen weist deutlich weniger handschriftliche Korrekturen auf und verfügt über ein kohärentes Maschinenschriftbild. Sie enthält eine nur in dieser Fassung auffindbare Szene, sowie eine nun zweiseitige Vorbemerkung zur möglichen Umsetzung auf einer Theaterbühne. Im Vergleich zur ersten Fassung wirkt die zweite wie eine überarbeitete Abschrift, in der manche Szenen, insbesondere gegen Ende, erweitert wurden.

² Ähnlich wie bei *Nach der Natur*, ist der altertümliche Titel nicht ein Zitat aus Schriften der Person, um die es im Text geht, sondern referiert hier auf die erste Verszeile der „Ode IV“ (1625) von Opitz, Martin. *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe in fünf Bänden*, Bd. 2.2. Hg. George Schulz-Behrend. Stuttgart: Hiersemann, 1979. 664-65.

³ Zitate aus dem Konvolut des Kant-Projekts werden nachgewiesen mit der Sigle KP, gefolgt von der Nummer der Fassung samt Seitennummerierung der Skripte. Da Sebald die jeweiligen Vorbemerkungen nicht immer nummeriert hat, werden diese mit kleinen römischen Zahlen nachgewiesen.

Dieser Version gegenüber setzt sich die dritte Fassung mit ihren 25 Szenen dadurch markant ab, dass darin, wie bei regulären Drehbüchern üblich, Regieanweisungen (linker Hand) und Dialoge (rechter Hand) entlang einer Mittelachse voneinander getrennt sind. Diese typografische Änderung ist primär für das quantitative Anwachsen des Skripts auf nunmehr 56 Seiten verantwortlich. Die Textmenge dagegen wird hier vielmehr deutlich reduziert, während spezifische Kamerahinweise (wie Schwenk, Ranfahrt oder Rückfahrt) oder Regieangaben (betreffend Studio- oder Außenaufnahme) neu hinzukommen. Wirken die ersten zwei Skripte, die handschriftlich als „draft 1“ bzw. „DR II“ gekennzeichnet sind, in der Tat wie Arbeitsfassungen, so ließe sich die dritte Version angesichts der professionellen Präsentation durchaus als eine Endversion verstehen.

Desweiteren existiert im Konvolut des Kant-Projekts ein siebenseitiges Exposé, auf dessen Deckblatt Sebald vermerkte: „Exposé für einen Fernsehfilm mit dem Arbeitstitel: Jetztund kömpt die Nacht herbey – Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant.“ Dieser wohl auf Anregung des Berliner Filmemachers Jan Franksen entstandene Paratext⁴ liefert über drei Seiten, in einem markant essayistischen Modus verfasst, Vorbemerkungen und eine (interpretierende) Inhaltsangabe, gefolgt von einem Überblick der Szenenabfolge samt kurzer Synopsen, wobei Sebalds Ausführungen klar auf eine Umsetzung im Fernsehen abzielen. Da dieses Archivstück auch jene Szene über einen „Besuch in den Wäldern unweit von Königsberg bei dem Naturmenschen und Ziegenpropheten Jan Pawlikowicz Komarnicki“ (Exp iv)⁵ erwähnt, welche nur in der zweiten Fassung auffindbar ist, kann der Paratext dieser Version zugeordnet werden, wenngleich der Überblick darin nicht gänzlich der erhaltenen Szenenstruktur des Typoskripts der zweiten Fassung entspricht.⁶

Unter den bisher zu Lebzeiten und posthum publizierten Texten Sebalds nimmt das Kant-Projekt aufgrund seines szenisch-dialogischen Charakters eine augenfällige Sonderstellung ein. Sebalds später geäußerte Beteuerung: „Ich

⁴ Am 16. November 1981 schreibt dieser an Sebald: „Es wäre sicherlich nicht ungünstig, wenn Sie ein 6-7 S. umfassendes Exposé anfertigen könnten (1. ‚Idee‘ bzw. ‚Inhalt‘, 2. ‚Ausführung‘), da ein solches schneller den bürokratischen Weg bis zum Programmdirektor durchlaufen würde“ (DLA). Als Modell legte Franksen sein Exposé für *Der Wanderer und sein Schatten – ein Film über Friedrich Nietzsche* bei. Mehr über die Rolle von Franksen folgt im Weiteren.

⁵ Zitate aus diesem hier als Exposé bezeichneten Paratext werden nachgewiesen mit der Sigle Exp und kleinen römischen Seitenzahlen.

⁶ So gerät aufgrund einer wohl verlorenen (oder nie ausgeführten) Szene, zu der sich lediglich die Bleistiftnummerung „Kant: Traumsequenz & Tiere / Lussowsche Stille?“ findet, die Nummerierung aus dem Tritt; die im Exposé als Szenen 17 und 18 aufgeführte Handlung findet sich in der zweiten Fassung zusammengefasst in Szene 16.

kann mit dem Dialogschreiben nicht zurecht kommen“ (UDE 235), weshalb er in seiner Erzählprosa konsequent darauf verzichtete, mag vielleicht auf den Misserfolg des Kant-Projekts zurückzuführen sein.⁷ Bedeutsam ist die Szenenfolge aber vor allem deshalb, weil sich aufgrund ihrer Entstehungszeit die tatsächlichen literarischen Anfänge Sebalds, sieht man von den *Juvenilia* ab, immerhin um fast eine halbe Dekade früher verorten lassen.⁸

Die Sebald-Philologie hat sich bisher nicht für diese Szenenfolge interessiert, obgleich die Existenz des im Marbacher Nachlass lagernden Konvoluts durchaus kein Geheimnis war. Zwar konnte Simon Prosser, einer der englischen Verleger Sebalds, 2009 noch durchaus unwissend bekennen: „One of the most fugitive of Max’s works, which I have never managed to track down, is a radio play which he supposedly wrote for the BBC on the life of Kant. Does anyone know where we might find a copy?“ (Prosser 2009, 11)⁹ Spätestens im 2011 erschienenen Handbuch *Saturn’s Moon* sollte er die naheliegende Antwort gefunden haben, denn dort wird das im DLA befindliche Konvolut mehrfach erwähnt.

Michael Hutchins hat das Archivmaterial bereits Ende 2009 dort konsultiert, um es – zusammen mit zwei verwandten Texten¹⁰ – in seiner unpublizierten Dissertation zu analysieren. Die darin beklagte „continuing silence about these manuscripts [...] which afford us to see the author of *Austerlitz*, *The Rings of Saturn*, *The Emigrants* and *Vertigo* from a new perspective“ (Hutchins 2011, 134) setzte sich bis heute fort, weshalb hier an die Pionierarbeit von Hutchins angeschlossen wird. Dass das Konvolut, abgesehen von einem fünfseitigen Abschnitt bei Gotterbarm (2016, 487-92) ansonsten bislang keine sonderliche Beachtung gefunden hat, liefert ein vielsagendes Exempel für die tautologische Tendenz der Sebald-Forschung, um die immer gleichen Themenfelder und Texte zu kreisen.

7 Zahlreiche Dialoge gibt es ebenso im unpublizierten Jugendroman.

8 Dass es sich zwar bei Drehbüchern für Fernsehfilme nicht automatisch um literarische Texte handelt, berücksichtige ich hier zwar, unterstelle aber stillschweigend, dass dem Kant-Projekt durchaus ein genuin literarischer Charakter zukommt, zumal Sebald selbst der Szenenfolge eine literarische Grundausrichtung attestierte, indem er sie auch Literaturverlagen oder Theaterbühnen angeboten hat.

9 Man beachte hier die automatische Annahme, dass Sebald das Skript in Englisch für den britischen Markt verfasst habe, obgleich Prosser eigentlich hätte wissen sollen, dass sein Autor stets auf Deutsch geschrieben hat.

10 Es handelt sich um den bereits 1969 verfassten, bislang unveröffentlichten Monolog *Der Traum sein Leben* sowie das im Anschluss an den Abbruch des Kant-Projekts verfasste Skript *Leben Ws* über Wittgenstein, das 1989 in der *Frankfurter Rundschau* erschien mit dem tentativen Untertitel *Skizze einer möglichen Szenenreihe für einen nichtrealisierten Film* (SM 324-32).

Zwischen den Genres

Wie die Prosatexte widersetzt sich auch das Kant-Projekt einer eindeutigen Klassifikation. Das betrifft nicht nur die Festlegung eines definitiven Titels,¹¹ sondern ebenso die Ausrichtung des Textes, da Sebald es ebenso Hörspielredaktionen, Theaterbühnen sowie Verlagen zur Produktion bzw. zum Abdruck anbot. Die beiden ersten Fassungen sind Entwürfe, die oft noch ungeschliffen sind und stellenweise einen Sebald zeigen, der in sprachlicher Hinsicht unsicher ist. Was den formalen Aspekt betrifft, konzediert der Autor ohnehin selbstkritisch, dass „der Text noch in Skriptform gebracht werden“ (Exp iii) muss.

All dies setzt vis-à-vis des etablierten Bildes von Sebald verblüffende Akzente. Nicht nur sind die Anfänge seiner literarischen Autorbiografie deutlich zurückzudatieren. Ebenso vollzieht sich die Abkehr von literaturkritischen Diskursformen im Kontext einer szenischen Schreibweise, die später keine Fortsetzung mehr findet. Am erstaunlichsten aber ist der Umstand, dass sich sein Ehrgeiz auf das Medium Fernsehen richtet, dem man, quasi als Gegenspieler des ‚Gutenberg-Universums‘, in der technophoben Weltsicht Sebalds nicht unbedingt eine positive Rolle zugeordnet hätte.¹²

Daher ist auch zu präzisieren, dass es Sebald um eine spezifische Form von Television ging, nämlich den experimentellen Fernsehfilm, den er als eine Fortsetzung des literarischen Essays mit anderen Mitteln verstand:

Nachdem das essayistische Denken von den Geisteswissenschaften, im Gegensatz zu den exakten Naturwissenschaften, in zunehmenden Maße als willkürlicher Subjektivismus ver-

11 Die erste Fassung trug den Titel *Perhaps They Think I Am Dead – Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant*. Im Ablehnungsschreiben des ORF vom 29. Februar 1984 wird das Manuskript unter dem Namen „Die Entfernung des Immanuel Kant“ apostrophiert (DLA). Gordon Turner verzeichnet auch den Titel „Alter und Tod des Immanuel Kant“ (SM 590).

12 In dem zeitgleich zum Kant-Projekt entstandenen Kafka-Essay *Tiere, Menschen, Maschinen* schreibt Sebald im Hinblick auf das Fernsehen (und in Anspielung auf das Symbol des Plattenlabels *His Master's Voice*): „War der Hund das Inbild des treuen Hausgenossen, so ist jetzt ein sprechfähiges Gerät unser beständigster Kompagnon. Eine Zeit lang gaben wir in einer seltsamen Charade noch vor, es sei der Hund der Stimme seines Herren aus dem Apparat hörig, obschon der Hund, wie wir wissen, so dumm gar nicht ist. Wir sind es ja, die stumm vor dem Kasten sitzen, dem wir unsere Stimme geliehen haben. In dieser gehorsamen Stellung probieren wir schon, wie es sein wird, wenn die des Worts mächtigen Maschinen uns nicht mehr zu Wort kommen lassen.“ (Sebald 1986b, 198) Bei meinen Besuchen in der Old Rectory lief der Fernseher allerdings wiederholt, wobei mich Sebald u.a. einlud, mit ihm Leichtathletik-Übertragungen anzusehen. Auch mit dem Schicksal von Susi Bechhöfer, dem Vorbild für die fiktionale Figur Austerlitz, wurde Sebald durch eine Fernsehdokumentation bekannt.

pönt wird, ist es inzwischen nicht mehr so einfach, über den stets höher werdenden Misthaufen eine Traverse zu schlagen. [...] Es ließe sich argumentieren, daß gerade der Fernsehfilm prädestiniert ist, die Lücke zu schließen, die die Eskomptierung des literarischen Essays hinterlassen hat. Wie dem Essay, so sollte es auch dem Genre des essayistischen Films nicht sowohl um Kritik als um die sinnlich nachvollziehbare Repräsentation dieser spezifischen Aktivität gehen. [...] Das versuchsweise Verfahren, die heuristische Konstruktion bleibt aber in beiden Fällen das- bzw. dieselbe. (Exp ii)

Es ging Sebald mithin um die Nutzung eines Genres, das ihm geeignet erschien, einen kritischen Diskurs mit Hilfe der massenmedialen Verbreitungsform des essayistischen Fernsehfilms in ein vom Niedergang literarischer Kultur gekennzeichnetes Zeitalter hinüberzuretten. Sebald wollte insofern wie ein Partisan innerhalb des damaligen Leitmediums zunehmender Volksverdummung eine aufklärerische Wirkung entfalten, ähnlich wie dies später Alexander Kluge im Rahmen der Einführung des Privatfernsehens versucht hat.

Die Idee eines ‚essayistischen (Fernseh-)Films‘ dürfte auf Jan Franksen zurückgehen, der in seinem Brief vom 24. September 1981 schreibt: “[I]ch glaube es lohnt sich daran zu arbeiten, daß demjenigen, was ich ‚essayistischen Film‘ nennen würde, weiterhin Aufmerksamkeit geschenkt wird.” (DLA) Dieser zunehmend unmöglicher werdenden Mission verschrieb sich Franksen nicht nur durch sein Wirken als störrischer Filmemacher. Im Auftrag des SFB hat er dazu, als theoretische Grundlegung, einen unpublizierten, 25 Seiten langen Essay mit dem Titel „Anregungen zu einer populären Darstellung von Philosophie im Rahmen eines Fernsehfilms“ verfasst, den Sebald vielleicht kannte.

In dem merklich an der Kritischen Theorie angelehnten Aufsatz erläutert Franksen in seinen einleitenden Thesen u.a.: „Der Zuschauer sollte überrascht, provoziert und nicht belehrt werden.“ An Sebalds Szenenfolge erinnert auch eine andere Forderung:

Der Zuschauer sollte den Eindruck gewinnen, daß Philosophie keine Sache der Spezialisten ist, sondern als eine der höchsten Vergnügungen des Menschen nicht Eigentum und Vorrecht einiger weniger ist. Denken ist eine allgemeine Voraussetzung des Menschseins; es gehört zu den Grundrechten des Menschen, dieses wahrnehmen zu können.¹³

Dass Sebald, nimmt das Wittgenstein-Projekt hinzu, fast ein Jahrzehnt lang das Fernsehen als ein für ihn geeignetes Operationsfeld jenseits akademi-

13 Beide Zitate finden sich auf Seite 2 des Typoskripts, das mir Botho Karger dankenswerterweise zur Ansicht überlassen hat.

scher (und journalistischer) Publikationstätigkeit betrachtete, ist ebenso inkongruent mit dem bisher gezeichneten Profil des Autors.¹⁴ Ebenso erstaunt es, den Namen Kant in diesem Zusammenhang zu finden, prägt doch Sebalds kritische Schriften wie sein literarisches Werk das ethisch motivierte Bestreben, ‚mindere‘ Autoren in den Fokus zu rücken bzw. in seinen Erzähltexten die Lebensläufe unbekannter Opfer der Zeitläufte des zwanzigsten Jahrhundert zu rekonstruieren.

Die Beschäftigung mit Kant wirkt so zunächst merkwürdig, doch geht es Sebald um das Gegenteil der gängigen Verklärung als ‚Weltweisen‘ oder dergleichen. Bereits im Einleitungssatz der Vorbemerkung wird der Aufklärer als „zu universeller Geltung aufgestiegener königsberger Regionalphilosoph“ (Exp i) in eher despektierlicher Weise charakterisiert. Dementsprechend gestaltet sich der subversive Ansatz der Szenenfolge, welche die immer gleichen „Postkartenansichten unserer Kultur“, also die bekannten Heldendarstellungen des Aufklärers, dekonstruieren will, indem sie sich Kant nicht durch sein Werk nähert, will sagen „durch das Hauptportal seiner epochemachenden Schriften“, sondern vielmehr

14 Neben dem Projekt über Wittgenstein arbeitete Sebald noch an einem Filmdrehbuch über Robert Schumann. Offenkundig reizte ihn dessen tragisches Ende. Im Nachlass findet sich ein relativ umfangreiches Konvolut mit biografischen, kulturhistorischen und psychologischen Notizen. Auf dem „1851 Herbst“ überschriebenen Blatt heißt es beispielsweise: „Vorbereitung zu Maries 10. G'tag / als Liszt unangemeldet kommt. / Mit der eher matronenhaften / (aber s. klugen & charmanten) / Prinzessin Carolyne von Sayn- / Wittgenstein & deren 10-jähriger / Tochter & einer Gouvernante // Sch. & Marie beide s. / verstimmt // Abends aber achthändiges / Spielen. // Tischrücken / Sch. in vollstem Ernst & schon / [????] ‚Die Tische wissen alles.‘“ (DLA) In einem Brief an Franksen vom 20. Januar 1986 schreibt Sebald: „Was den Schumann betrifft, so hab ich das Projekt vorerst in die Lade gesteckt, nachdem ich nämlich erfahren habe, dass es einen etwa '83 gemachten Warner Bros. Film mit dem vielversprechenden Titel ‚Spring Symphony‘ gibt, der die Robert/Clara Geschichte gründlich ausschlachtet. Es ist, vermute ich, ein Pseudopolanski. [...] Die Bilder gehen mir schon noch sehr im Kopf herum. Aber ich müsste tatsächlich ein Vierteljahr zumindest finanziert bekommen, um das Skript machen zu können. Die Zeit ist mir hinten und vorn zu knapp, bzw. angefüllt mit dem abstrusesten Papierkrieg und sonstigen Dienstleistungsgeschäft.“ (Dank an Monika Jacobs, die mir das Schreiben zugänglich gemacht hat.) Eine stichhaltige Datierung der Arbeit am Schumann-Projekt ist nicht möglich, ausgehend von diesem Brief entstand es aber vermutlich um 1984/85. Bei dem erwähnten Film handelt es sich *Frühlingssinfonie*, der 1983 unter der Regie von Peter Schamoni mit Herbert Grönemeyer und Nastassja Kinski in den Hauptrollen erschienen war. Die Beschäftigung mit dem Komponisten führte zum Gedicht „Poesie für ein Album“, cf. Schütte 2014a, 122-27. Erwähnung findet der „arme Schumann“ auch in *Austerlitz*: „Auf dem Rückweg ins Hotel erzählte Marie, ein wenig zur Warnung, schien es mir, von der inneren Verdunkelung und dem Wahnsinnigwerden Schumanns, und wie er zuletzt, mitten im Gedränge des Düsseldorfer Karnevals, mit einem Satz über das Brückengeländer in den eiskalten Rhein gesprungen sei“ (A 309).

durch die „Hintertür“¹⁵ seiner Biografie, um auf diese Weise „der hinter der Fassade liegenden Wirklichkeit der Person und der Zeit, aus welcher das Werk hervorging“ (Exp i), gewahr zu werden.

Mit dem Bestreben, die kulturell anerkannte Gestalt vom Sockel der Anbetung zu stürzen, indem man auf Schwachstellen der Biografie zielt, nimmt Sebald ein Verfahren voraus, dass er in den 1990er Jahren bei Alfred Andersch (als exemplarische *causa* für die deutsche Nachkriegsliteratur) erneut zur Anwendung bringen sollte. Auch das literaturkritische Verfahren einer Pathografie anerkannter Größen der Literaturgeschichte, wie etwa bei Stifter erstmals systematisch durchgeführt, ist insofern bereits bei Kant zu beobachten.

Es sei bezeichnend für unsere Kultur, so Sebald in der Vorbemerkung,

dass wir Kultur vorab mit dem Begriff des grossen Werks, der fertigen, fugenlosen Form identifizieren. Nun ist es aber sehr wahrscheinlich, dass der monolithische Charakter des grossen Werks, aus dem ja alles partikuläre¹⁶ nach Möglichkeit ausgeschlossen wurde, den Zugang zu der in ihm behandelten Problematik fast systematisch versperrt. (Exp i)

Diesen gleichsam versperrten Zugang, zusammen mit der „stillschweigenden Übereinkunft, nicht hinter die Kulissen zu schauen“ (Exp i), wollte Sebald im Kant-Projekt aufbrechen.

Entstehungsumstände

Im Sommer 1976 kehrte Sebald nach einer Art von Ausbruchsversuch aus seiner Karriere als Akademiker – er übersiedelte nach München, um sich beim Goethe-Institut zum Deutschlehrer zu qualifizieren, brach den Lehrgang aber nach wenigen Monaten ab – nach Norwich zurück. Damit besiegelte er (unwissentlich) die Entscheidung, seine restliche Berufslaufbahn an der University of East Anglia

¹⁵ Man könnte hier eine Bezugnahme auf den 1966 erstmals erschienenen populärwissenschaftlichen Bestseller *Die philosophische Hintertreppe. Die großen Philosophen in Alltag und Denken* von Wilhelm Weischedel erkennen. Eindeutige Spuren hat der darin enthaltene Beitrag zu Kant zwar nicht in Sebalds Szenenfolge hinterlassen; das Buch an sich könnte allerdings durchaus als Anregung gedient haben. In der Arbeitsbibliothek Sebalds ist kein Exemplar vorhanden, was freilich nicht ausschließt, dass er es kannte.

¹⁶ Ich verzichte in diesem Aufsatz darauf, die zahlreichen Tippfehler oder Fehlschreibungen Sebalds jeweils mit sic! oder dgl. zu kennzeichnen, sondern zitiere stets verbatim.

(UEA) zu verbringen. Mit dem Kauf der heruntergekommenen Old Rectory in Poringland, die er im Laufe der Jahre liebevoll renovierte, fand er zugleich jenes Heim, in dem er bis zu seinem Tod leben und schreiben sollte.¹⁷

Im Herbst 1976 gewährte Sebald, im Zusammenhang mit seiner kontroversen Studie über Carl Sternheim, dem bereits erwähnten Berliner Filmemacher Jan Franksen ein längeres Interview für dessen Filmportrait über den wilhelminischen Dramatiker, das im November 1976 im Sender Freies Berlin ausgestrahlt wurde. Durch den seit September 1975 bestehenden Kontakt mit Franksen, dessen Schlüsselrolle für Sebalds Entwicklung als Autor bisher ignoriert wurde, kam er wohl erst auf die Idee, sich als Drehbuchschriftsteller im Bereich des Fernsehfilms zu versuchen. Franksen schreibt ihm unverbindlich am 22. April 1976: „Ich denke, wir sollten die angedeuteten Möglichkeiten zu einer wie auch immer geplanten Zusammenarbeit doch im Auge behalten.“ (DLA)

Hinzu kommt, dass Sebalds akademische Aktivitäten während der zweiten Hälfte der 1970er Jahre von Frustration und Umbruch gekennzeichnet sind. Zum einen vollzieht sich langsam der Wechsel zu einer zunehmend stärker werdenden Beschäftigung mit (Gegenwarts-)Schriftstellern aus Österreich, die ihm ungleich näher stehen als die deutschen Autoren aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert, denen zuvor seine Aufmerksamkeit galt.¹⁸ Im Gegensatz zur Sternheim-Studie, für die schnell ein renommiertes Verlag gefunden war, unternahm Sebald seit Ende 1972 unzählige vergebliche Anläufe, seine Döblin-Dissertation unterzubringen; erst nach Jahren frustrierender Wartezeit konnte die Studie schließlich 1980 im Klett Verlag erscheinen (Schütte 2014b, 65-157).

Einige Monate zuvor war Margaret Thatcher zur Premierministerin gewählt worden. Ihre radikale Umgestaltung der britischen Gesellschaft zerstörte schnell die anfangs geradezu utopischen Verhältnisse an der UEA: “Conditions in British universities were absolutely ideal in the Sixties and Seventies. Then the so-called reforms began and life became extremely unpleasant” (Sebald 1998), so Sebald zu einem Interviewer.¹⁹

Er mag die Machtübernahme durch die Krämerstochter, deren nicht nur bildungspolitische Konsequenzen ihm klar waren, als Anlass genommen haben, ab

17 Zur Finanzierung der Renovierungskosten übersetzte er das dann als *Sozialdemokratie und Frauenemanzipation* erschienene Buch seines UEA-Kollegen Richard Evans, der später zu einem der berühmtesten Historiker Englands avancieren sollte. Der 1979 im Dietz Verlag erschienene Band ist seine einzige richtiggehende Übersetzungsarbeit.

18 So erscheinen in diesem Zeitraum die Essays zu Hofmannsthal, Bernhard, Canetti und Herbeck, die in die späteren Essaybände zur österreichischen Literatur eingehen.

19 Zu Sebalds Rolle als Akademiker im britischen Hochschulwesen cf. Schütte. “Out of the Shadows. On W.G. Sebald”. *Times Higher Education* 2017 (2011): 44–47.

1980 zwei unterschiedliche Projekte in Angriff zu nehmen: Zum einen sein in Ansätzen steckengebliebenes Buchprojekt mit dem Arbeitstitel *Die Rekonstruktion der Erinnerung*, als kritischer Versuch einer Revidierung des in der Germanistik gezeichneten Bildes der Nachkriegsliteratur (Schütte 2014b, 367-96), und zum anderen die Ambition, sich mit dem Drehbuch über Kant einen Freiraum außerhalb des akademischen Umfelds zu erobern, der vielleicht auch als eine Ausstiegsoption aus der universitären Karriere intendiert war.

Mit seinem Interesse am essayistischen Fernsehfilm einher ging eine vermehrte Beschäftigung mit dem Film als Kunstform, sowohl privat durch regelmäßige Besuche des 1978 in Norwich eröffneten Programmkinos Cinema City als auch beruflich durch seine Lehrtätigkeit. Beispielsweise gab er ab Anfang 1980, gemeinsam mit dem Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser, ein Seminar zum Thema „German Cinema / Weimar Culture“. Die Arbeit am Kant-Projekt wird Sebald vermutlich und die Jahreswende 1980/81 begonnen haben, die erste Skript-Fassung dürfte im ersten Quartal 1981 oder bald darauf entstanden sein.

Bei dem Typoskript, das er wohl im Spätsommer 1981 an Franksen geschickt hat, müsste es sich um die erste Version gehandelt haben. Die Genese des Kant-Projekts lässt sich nicht eindeutig klären, da fast nur Briefe von Franksen überliefert sind. Allerdings lassen sich die Entwicklungsschritte zwischen den weiteren Fassungen relativ genau eingrenzen anhand der Tagebuchaufzeichnungen von Botho Karger. Dieser war mit Franksen über drei Jahrzehnte hinweg beruflich wie freundschaftlich eng verbunden und für die Rolle von Kants Diener Lampe in der geplanten Verfilmung vorgesehen.²⁰

Franksens Rückmeldung vom 24. September 1981 enthält das Angebot einer Zusammenarbeit zur Verwirklichung des Projekts, das zur Ausstrahlung im Programmjahr 1983/84 geplant wird. „Dies setzte allerdings voraus“, so erläutert der Mentor dem Drehbuchnovizen, dass der

von Ihnen ins Auge gefaßte Aufwand wesentlich reduziert werden müßte, denn die zur Verfügung stehenden Mittel reichen bei weitem nicht aus, das in Ihrem Text Imaginierte zu realisieren. Jedoch glaube ich, daß wir Wege finden könnten – ohne Substanzverlust – das von Ihnen Gemeinte auch auf anderem Wege ins Werk setzen zu können. (DLA)

Da der Schriftverkehr nahelegt, dass eine gemeinsame, konkrete Arbeit am Drehbuch nie stattgefunden hat, verfasste Sebald die dritte Fassung höchstwahrscheinlich allein, wenngleich unter der beratenden Ägide des Experten. Shepard vermerkt in seiner „Chronology“ zwar ein Treffen mit Franksen am 13. April

20 An dieser Stelle nachdrücklichen Dank an Botho Karger für die vielen aufschlussreichen Auskünfte zum Thema.

1982, doch scheint es dabei nicht zu jener mehrtägigen Zusammenarbeit gekommen zu sein, die der Filmemacher noch am 12. Januar 1982 anvisierte:

Das Drehbuch könnten wir, aufgrund der von Ihnen geleisteten Arbeit, sicherlich in weniger als einer Woche herstellen. Bitte mißverstehen Sie mich nicht, ich will Ihnen keinesfalls (schreckliches Wort:) „inhaltlich“ in Ihr Konzept, das ich ja ausgezeichnet finde, hineinreden. Mein Anteil könnte u. soll lediglich die technische, die praktisch machbare Seite betreffen. (DLA)

Die ‚geleistete Arbeit‘, die Franksen hier anspricht, dürfte sich auf die Überarbeitung zur zweiten Fassung beziehen, denn bereits am 6. Dezember 1981 hatte er sich bei Sebald „für die Übersendung des Exposés“ (DLA), das eindeutig mit der zweiten Fassung in Verbindung steht, bedankt.

Bei dem einzigen belegten Treffen im April 1982 scheint es nur eine mündliche Besprechung gegeben zu haben, denn am 1. November 1982 reagiert Franksen auf die Zusendung einer neuen Version, bei der es sich nur um die dritte Fassung handeln kann, mit dieser positiven Einschätzung: „Die Grundkonzeption sehe ich in der jetzt vorliegenden Fassung durchaus erhalten, die Dialoge sind in sich schlüssig und inszenierbar, die finanzielle Machbarkeit rückt der realistischen Machbarkeit näher.“ (DLA) Weiters regt er ein persönliches Treffen an, „um die Sache im Einzelnen mit Ihnen durchzugehen (Trennung der Szenen, Musik, möglicherweise dokumentarische Zusätze etc.) Vor allem müßten wir die ‚linke Seite‘ eingehender besprechen“ (DLA).

Dass es zu einem solchen Treffen gekommen ist, ist aus der vorliegenden Korrespondenz weder ersichtlich noch rückschließbar.²¹ Botho Karger notierte in seinem Tagebucheintrag vom 12. Mai 1983: „Kant-Film angenommen – nächstes Jahr gedreht. 90 min-Film. Bekommen demnächst das überarbeitete Manuskript.“ Sebalds Ambition, sein erstes Filmdrehbuch bei einer Sendeanstalt unterzubringen, hatte sich also erfüllt – jedoch nur, um ein paar Monate darauf wieder zerschlagen zu werden. In einem Brief vom 14. Oktober 1983 teilt ihm Franksen mit, dass eine Restrukturierung der dritten Fernsehprogramme das so schwer Erreichte zunichtegemacht hat: „Alle Zu- und Absagen scheinen keine Gültigkeit mehr zu haben. Das gilt nicht nur für den Kant, sondern auch für die von mir vorgeschlagenen anderen Projekte. Ich bin [...] völlig ratlos.“ (DLA)²²

²¹ Allerdings haben Sebald und Franksen wiederholt und länger in Sachen Kant-Projekt telefoniert. (Fernmündliche Auskunft von Monika Jacobs am 12. April 2016.)

²² Interessanterweise erteilt Franksen in diesem Brief auch ein paar Lektüretipps „[h]insichtlich Ihres Projekts ‚Wilhelminische Weltbilder‘“ (DLA), über dessen Inhalt und Ausrichtung bisher keine Details bekannt sind, das aber inhaltlich offensichtlich im Anschluss an die Arbeit zu

Wie wichtig Franksen das Kant-Projekt war, beweist, dass er laut einem Brief vom 22. Dezember 1985 noch einen (erfolglosen) Anlauf unternahm,

über das [Literarische] Colloquium [Berlin] Geld für den Kant-Film aufzutreiben. [...] Oder haben Sie schon eine andere Möglichkeit aufgetan? Die Sache ist mir inzwischen so ans Herz gewachsen, daß ich sie ungern von einem anderen ins Bild gebracht sähe. (DLA)

Wie bedeutsam die Kooperation zwischen Franksen und Sebald für beide Seiten war, lässt sich daran ablesen, dass sie bis 1990 in brieflicher Verbindung blieben.²³ Danach, bis zum Krebstod Franksens am 9. Januar 2004, scheint es jedoch keinen weiteren Kontakt mehr gegeben zu haben, „sicher auch, weil das Kant-Drehbuch und seine Nichtbeachtung für beide eine Enttäuschung war“.²⁴

Was die Realisierung des Kant-Projekts als Entrée in eine potentielle Karriere als Drehbuchautor betrifft, verließ sich Sebald jedoch keineswegs allein auf Franksen. Vielmehr unternahm er parallel zum Austausch mit seinem Mentor so persistente wie weitgestreute Versuche, die Szenenfolge in ihren unterschiedlichen Fassungen in diversen Institutionen unterzubringen, wie sich in den mehr als zwanzig Ablehnungsschreiben dokumentiert, die – beginnend mit einem Brief vom Filmverlag der Autoren, datiert auf den 7. September 1981 – im Nachlass erhalten blieben.

Ohne jeden Erfolg kontaktierte Sebald vor allem Theaterbühnen, Rundfunkanstalten und Verlage, darunter beispielsweise Rowohlt (4. Januar 1982) und S. Fischer (7. Mai 1982). Negativbescheide existieren desweiteren u.a. von der Schaubühne Berlin (10. November 1982), dem ZDF (21. Juli 1983) und ORF TV (29. Februar 1984), sowie dem NDR (17. Mai 1983) und WDR (25. April 1984). Letztere Sendeanstalt revidierte allerdings ihre Entscheidung über dreißig Jahre später aufgrund meiner Bemühungen, Radiosender für das Skript zu interessieren und

Sternheim zu verorten ist und womöglich die anhand des Dramatikers unternommene Fallstudie auf weitere prominente Künstler und wichtige Personen der Epoche ausdehnen wollte. Es ist unklar, ob es sich bei diesem Projekt ebenso um einen Fernsehfilm handeln sollte.

23 Dass in diesem Jahr auch Franksens Film über Jurek Becker mit dem Titel *Nach der ersten Zukunft* (SFB 1990) erstausgestrahlt wurde, sei hier lediglich vermerkt. Eine relevante Verbindung zu dem kurz danach von Sebald verfassten Essay über Becker scheint nicht gegeben, da dessen Genese mit der Einladung der Herausgeberin des Materialienbandes verknüpft ist.

24 Botho Karger in einer Email vom 28. März 2016 an mich.

machte die Szenenfolge der Öffentlichkeit letztendlich doch noch zugänglich, indem der WDR 3 Rundfunk am 10. Juli 2015 eine gekürzten Fassung der zweiten Version des Kant-Projekts als 53minütiges Hörspiel sendete.²⁵

Wie bei einem unaufgefordert eingesandten Manuskript kaum anders zu erwarten, erhielt Sebald zumeist phrasenhaft formulierte Ablehnungen; selten nur wird die Ablehnung (kurz) erläutert.²⁶ Zitiert sei allerdings aus der längeren und vielsagenden Begründung, mit welcher der NDR das Skript zurückwies:

Im Aufbau gänzlich unverständlich ist der viel zu lange Schlußteil, in dem das langsame Hinsiechen Kants dargestellt wird. Daß der simple körperliche und geistige Verfall des alten Kant in so detaillierter Ausführlichkeit ausgebreitet wird, ist angesichts seiner Schaffenskraft, der die Menschheit eines der bedeutendsten Gedankengebäude der Philosophie verdankt, völlig unangebracht, zumal in diesen Szenen nichts Erhellendes über Kants Charakter, geschweige denn über sein Denken, vermittelt wird. [...] Kant und Fernsehen, das geht offenbar nicht zusammen. (DLA)

Mustergültig lässt sich hier ein bildungsbürgerlicher Abwehrreflex erkennen, der eine kritische Herangehensweise an Kant als ikonoklastisch zurückweist, wie auch den literarischen Ansatz Sebalds als unzulässig verwirft. Dass eine solche Haltung keineswegs der Vergangenheit angehört, zeigten auch einige der Sebald scharf kritisierenden Hörerzuschriften nach der Ausstrahlung der Radiofassung des WDR, sowie manche Publikumsreaktionen auf die Präsentation des Hörstückes im Literarischen Colloquium Berlin²⁷ am Vorabend der Ausstrahlung.²⁸

25 Kürzungen wurden insbesondere innerhalb der Anfangsszenen vorgenommen, so dass der Fokus der 20 Szenen langen Radiofassung noch stärker auf dem Lebensende Kants liegt. In Abweichung von der zweiten Fassung, wurden allerdings Anfangs- und Endsequenz der dritten Fassung übernommen. Die Sendung wurde in der *FAZ* als „Juwel“ bezeichnet und gewürdigt als „ein wunderbar altmodisches Hörspiel, genauer noch: ein Hörbild (fast schon) seligen Gedenkens“ in Hieber, Jochen. „Der Spaziergänger von Königsberg“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. Juli 2015. Unter der Überschrift „Gedankenstrom“ berichtete auch Stefan Fischer in der *Süddeutschen Zeitung* vom 8. Juli 2015 über das Hörspiel, das seitdem noch im Deutschlandfunk (12. März 2016) und vom Bayerischen Rundfunk (10. April 2016) ausgestrahlt wurde.

26 So erfährt er vom Bayerischen Rundfunk in einem Schreiben vom 22. Juni 1984, dass dort „erhebliche Zweifel [bestehen], ob es möglich ist, aus dem vorliegenden Material eine interessante und für ein breites Publikum verständliche Hörspielfassung herzustellen, ohne auf kaum vertretbare Weise kürzen, versimpeln, ‚opfern‘ zu müssen. Wir möchten Sie jedenfalls zu diesem riskanten Unternehmen [...] nicht animieren. / Mit freundlichen Grüßen, gez. Dr. Valerie Stiegele (nach Diktat verweist)“ (DLA).

27 Im Rahmen der Reihe *Zur Wiedervorlage* moderierte ich dort eine Diskussion von Kathrin Röggl mit Isabel Plathaus, die das Hörwerk produziert und dramaturgisch betreut hat.

28 In eine ähnliche Kerbe schlägt auch Gotterbarm, wenn er indigniert darauf verweist, dass Sebald seine leitende These, nämlich dass jede philosophische Anstrengung zu verstehen ist als

Es gilt insofern festzuhalten, dass die eigentliche Geburt des Prosaauteurs Sebald, wie sie sich anhand der von Scott Bartsch rekonstruierten Arbeit am ‚Prosaprojekt‘ vollzieht, im Kontext einer mehrjährigen, zweifellos frustrierenden Arbeitsphase erfolgte,²⁹ in der ihm verwehrt bleibt, mit einem szenischen Text zu reüssieren, der sich der (zumindest teilweisen) Revision des Bildes einer anerkannten Zentralgestalt der Aufklärung widmet. Seit 1980 arbeitet Sebald auch an der als solche nie publizierten Lyriksammlung *Über das Land und das Wasser*,³⁰ aus der dann das Prosapoem über G.W. Steller hervorgeht, welches wiederum die Keimzelle zu *Nach der Natur*, und damit der tatsächlich einsetzenden literarischen Karriere bildet.

Dementsprechend bleibt Sebald dem zunächst bei Kant erprobten biographischen Ansatz treu, der Fokus wird jedoch verschoben auf eine weniger bekannte Gestalt aus dem achtzehnten Jahrhundert, die nun auch nicht kritisch, sondern mit Empathie perspektiviert wird. Pragmatische Gründe für einen Wechsel zur (Prosa-)Lyrik dürften dabei ebenso eine Rolle gespielt haben, waren doch die Hürden, einen literarischen Text bei einer literarischen Zeitschrift unterzubringen, für die er seit vielen Jahren bereits literaturkritische Essays beisteuerte, ungleich geringer. Das Jahr 1984, in dem „Und blieb ich am äußersten Meer“ in *Manuskripte* erscheint, markiert insofern kaum zufällig den Zeitpunkt, an dem Sebald das Kant-Projekt in der Schublade verschwinden lässt.³¹

ein Reflex auf Einsicht in die körperliche Schwäche und Endlichkeit des Menschen, ausgerechnet an Kant vorgeführt wird, während zugleich dessen philosophische Werke ignoriert werden: „Selbst der bekannteste Vertreter des deutschen Idealismus lohnt eigentlich keiner theoretischen Auseinandersetzung [für Sebald, US] – was zählt, ist bei ihm der Blick auf ein Leben, auf eine Lebensgestaltung, die dann [...] offenbart, dass auch dieser Geist nur niedere Sinnlichkeit ist, nur aus profaner existentieller Sorge heraus arbeitet und philosophiert. Damit zeigt der implizite Sebald kein genuines Interesse an Kant, er instrumentalisiert die historische Person lediglich zum Zwecke der Illustration einer allgemeinen These“, was für Gotterbarm als Ausübung „problematische Gewalt“ erscheint“, weil diese sich ergibt aus „der spezifischen Verknüpfung von allgemeiner These und *angeblich* illustrierendem Einzelfall.“ (Gotterbarm 2016, 491-92). Aber an was denn, wenn nicht am Paradigma einer literarischen Figur, die offenkundig nicht mit dem realen Kant zu verwechseln ist, hätte Sebald seine These im Kontext eines dramatischen Textes dann illustrieren sollen? Oder soll hier eine neue Normativästhetik eingeführt werden?

29 In die erste Hälfte der 1980er Jahre fallen auch die sich insgesamt über rund sieben Jahre erstreckenden Bemühungen, einen Verlag für seinen Essayband über die österreichische Literatur zu finden, der erst 1985 bei Residenz als *Die Beschreibung des Unglücks* erscheint.

30 Diese wird posthum weitgehend (aber nicht vollständig) in dem von Sven Meyer herausgegebenen, gleichnamigen Gedichtband erstveröffentlicht, cf. sein Nachwort in ÜLW 105-12.

31 Dass er das Kant-Projekt vielleicht nicht völlig aufgegeben hatte, zeigen die zwei Zeitungsausschnitte, die sich in der Nachlass-Mappe befinden: ein im Februar 1986 im FAZ-Magazin er-

In einem Brief vom 1. Februar 1982 wurde Sebald von Franksen zwar eingeschärft: „Bitte verlieren Sie nicht den Mut [...] (mein Fontane-Drehbuch wandert schon seit 5 Jahren von Sendeanstalt zu Sendeanstalt). Film heißt: Geduld, Geduld u. nochmals Geduld. So vergeht unser Leben“ (DLA). Vielleicht auch, weil er wusste, dass sein Leben schneller als erwartet vergehen würde, ließ Sebald den Fernsehfilm damit hinter sich – für immer.

Quellen

Dass Thomas Bernhard 1978, also im Vorfeld der Arbeit am Kant-Projekt, das (recht schwache) Theaterstück *Immanuel Kant* publizierte, in dem der Philosoph in bester Bernhard-Manier persifliert wird, mag Sebald zu einer ähnlich ungebührlichen Herangehensweise angeregt haben; überzeugende intertextuelle oder motivische Referenzen sind aber nicht im Kant-Projekt aufzuspüren. Was erkennbare Schnittpunkte betrifft, wäre allenfalls zu verweisen auf das Motiv der Äquilibrium, also der Herstellung jenes Gleichgewichtsideals, dem Kant im Hinblick auf seine Lebensführung eine zentrale Bedeutung zuwies: „Die Equilibrium hat mich / zeitlebens interessiert [...] / Die Wahrheit ist im Equilibrium“ (Bernhard 2010, 163), heißt es etwa im Theaterstück. Auch Sebald rückt diese vielfach bezeugte Obsession Kants, als pathologische Komponente gewertet, in den Fokus seiner Szenenfolge. Eine überzeugende und nachvollziehbare Verbindung zu Bernhards Stück aber stellt dies kaum dar.

Eine solche könnte bestenfalls darin liegen, dass Bernhard in seiner Gelehrten satire dem Philosophen absurderweise einen sprechenden Papagei an die Seite stellt. In der ersten Fassung des Kant-Projekts wiederum lässt Sebald den zunehmend in Altersstupor abgleitenden Kant während einer Abendgesellschaft über die Gattung der Papageien extemporieren, um dann einen Schwächeanfall zu erleiden (KP1, 39). Diese Stelle, welche in späteren Fassungen entfällt,³² ist eine ungekennzeichnete Übernahme aus dem „Psittig/Papagey“ betitelten, 48.

schienerer Artikel über „Kant und die Frauen“ und der im Juli 1992 in der *Zeit* erschienene Artikel „Heimkehr nach fünfzig Jahren“, in dem Marion Dönhoff den Erfolg ihrer Aktion feiert, durch Spenden eine Kant-Statue vor der Universität Königsberg platziert zu haben. In diesen Zusammenhang gehört auch Sebalds Lektüre von Hartmut und Gernot Böhme. *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. Das in meinem Besitz befindliche Exemplar Sebalds weist zahlreiche Anstreichungen und Randbemerkungen auf, zumal in jenen Abschnitten in denen die Autoren auf der Basis von Wasianskis Erinnerungen biografische Aspekte diskutieren.

32 In den nachfolgenden Fassungen extemporiert Kant über Sibirien, cf. KP2, 38 und KP3, 48.

Kapitel des *Kräuterbuchs* des Botanikers Adam Lonitzer (1528-1586), das Sebalds Kant mithin auswendig rekapituliert (Lonitzer 1783, 678-79). Doch diese motivische Spur zu Bernhard könnte ebenso rein zufällig sein.

Was hingegen offenkundige Prätexte der Sebald'schen Szenenreihe betrifft, nämlich die Schriften Kants, so ist Hutchins zuzustimmen: „Although Sebald incorporates long quotations from Kant himself, they are on the whole quite banal.“ (Hutchins 2011, 147) Dies freilich entspricht der erklärten Absicht, die weltberühmten kritischen Schriften, aus denen der Ruhm des Geistesmonolithen herührt, zu ignorieren.³³ Als Strategie zur Gewinnung eines für literarische Zwecke produktiven Zugangs, empfahl Sebald diese Vermeidungsstrategie noch kurz vor seinem Tod jenen Studenten, die er an der UEA in *Creative Writing* unterrichten musste. Einer seiner überlieferten Lehrsätze lautet: „Get off the main thoroughfares; you'll see nothing there. For example, Kant's *Critique* is a yawn but his incidental writings are fascinating.“ (Lambert and McGill 2009, 8)

In der frühen, im Jahre 1755 angesiedelten Szene, die Kant als Privatdozenten zeigt und fast ausschließlich aus einem sich über fast zwei Seiten erstreckenden Vortrag besteht, bedient sich Sebald aus dem dritten Teil der im gleichen Jahr erschienenen *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels*. Der Prätext wird dabei größtenteils wörtlich übernommen, Sebald greift allerdings wiederholt in sprachlich modernisierender Weise, sowie kürzend und paraphrasierend in die Vorlage ein. Dass er die verwendete Stelle ausgewählt hat, erklärt sich nicht nur daraus, dass Kant darin auf abenteuerliche Weise über die Beschaffenheit der Lebewesen auf anderen Planeten spekuliert, sondern ist ebenso darauf zurückzuführen, dass der damals 31 Jahre alte Philosoph über das Thema Altersschwäche spricht, wodurch eine Vorschau auf das eigentliche Thema des Skripts gegeben wird. Im Alter, so doziert Sebalds Kant,

schwinden die geistigen Fähigkeiten zugleich mit der Lebhaftigkeit des Leibes: wenn das hohe Alter durch den geschwächten Umlauf der Säfte nur dicke Säfte in dem Körper kocht, wenn die Beugsamkeit der Fasern und die Behendigkeit in allen Bewegungen abnimmt, so erstarren die Kräfte des Geistes in einer gleichen Ermattung. (KP1, 4)³⁴

³³ Für weitere Anmerkungen zu den Kant'schen Prätexten cf. Hutchins 2011, 148.

³⁴ Die Korrespondenzstelle lautet in hier nahezu völliger Übereinstimmung: „[...] schwinden die geistigen Fähigkeiten zugleich mit der Lebhaftigkeit des Leibes: wenn das hohe Alter durch den geschwächten Umlauf der Säfte nur dicke Säfte in dem Körper kochet, wenn die Beugsamkeit der Fasern, und die Behendigkeit in allen Bewegungen abnimmt, so erstarren die Kräfte des Geistes in einer gleichen Ermattung.“ (Kant 1755, 183-84) Die bei Sebald als frei gesprochene Ausführungen ausgewiesenen Spekulationen finden sich ebenso in Kants Schrift.

Der kalkulierten Strategie, die Geltung des intellektuellen Weltbürgers zu unterlaufen, dient – neben den aus heutigem Kenntnisstand absurden Thesen über die Beschaffenheit der Außerirdischen auf dem Planeten Venus – auch die gezielte Auswahl einer Passage aus der vermutlich 1774/75 verfassten *Vorlesung zur Moralphilosophie*, in der es um die ‚widernatürlichen Verbrechen gegen die Natur‘ geht, also alle sexuellen Neigungen und Praktiken – von der Masturbation über die Homosexualität bis zur Sodomie –, die sich nicht dem Imperativ einer prokreativen Heterosexualität zuordnen lassen.

Ganz offensichtlich will Sebald hier auf die entwürdigenden Urteile hinaus, zu denen sich Kant herablässt, wenn er etwa urteilt: „Alle Crimina carnis contra naturam erniedrigen die Menschheit unter die Thierheit, machen den Menschen der Menschheit unterwürfig, der Mensch verdient nicht daß er eine Person sey.“ (Kant 2004, 248-49)³⁵ Dass solche Einstellungen nicht unvermittelt an den Maßstäben unserer sexuell liberalen Gegenwart gemessen werden dürfen, ist selbstverständlich, doch Sebald lässt sich den unterminierenden Effekt nicht entgehen, der sich daraus ergibt, dass ein keuscher Junggeselle die von ihm hier propagierte, einzig akzeptable Form der Sexualität (soweit bekannt) nie selbst praktiziert hat.³⁶

Dies gilt auch für einen anderen, die problematische Haltung Kants dekuvierenden Selbstwiderspruch, nämlich die *Crux*, dass der reglementierende Diskurs der Moralphilosophie das Auszuschließende zugleich benennen muss – also die aporetische

Verlegenheit, ob man [die moralischen Vergehen] nennen sollte um sie kennbar zu machen und dadurch verhindern daß sie nicht so häufig geschehen, oder ob man sie nicht nennen sollte, um nicht dadurch Gelegenheit zu geben, daß man sie kennen lernt und sie hernach häufiger begeht. (Kant 2004, 249)³⁷

In der zweiten Fassung fügt Sebald direkt an dieses Zitat noch eine Regieanweisung an: „hält sinnierend am Fenster ein und schaut eine zeitlang den Vögeln zu,

35 Dass es Sebald gezielt um diese Stelle ging, zeigen die vielen handschriftlichen Korrekturen, mit denen er die Satzteile umstellt, um das enthumanisierende Urteil noch prononcierter hervortreten zu lassen, cf. KP1, 14.

36 Auf die müßige Diskussion, ob Kant eine nie ausgelebte homosexuelle Neigung hatte, will ich mich hier gar nicht erst einlassen.

37 Sebald unternimmt an den Korrespondenzstellen nur geringfügige stilistische, aber keine verschärfenden oder gar sinnverändernden Eingriffe in den Text, cf. KP1, 14; KP2, 21.

die es sich *secundum naturam* gut gehen lassen und deshalb auf Experimente *contra naturam* nicht angewiesen sind.“ (KP2, 21)³⁸

Ein Hinweis noch auf einen Autor, dessen Einfluss auf Sebald, soweit ersichtlich, bisher nirgends eingehend reflektiert wurde: Stanisław Lems essayistisch-theoretische Schriften dienten Sebald bis zu *Luftkrieg und Literatur* als Quelle, etwa indem er ihnen Motti entnahm oder cursorisch auf sie referiert (Schütte 2014b, 145). Im Kant-Projekt macht Lem seinen allerersten Auftritt: So räsoniert der Sprecher in der ersten Fassung: „Wer auf einer Kugel dahinwandert, kann sie endlose Male umrunden, kann seine Kreise ziehen, ohne jemals an eine Grenze zu stoßen, obwohl die Kugel doch endlich ist.“ (KP1, 9) Erst in der zweiten Fassung wird dies als Zitat kenntlich gemacht: „Stanislav Lem bemerkte zurecht, dass, wer auf einer Kugel dahinwandert [...]“ (KP2, 15) – ein Quellenhinweis, der in der dritten Fassung wieder entfällt.

Sucht man dieses Zitat auf, stellt sich heraus, dass Lem darin die Gedanken einer anderen Person zu illustrieren versucht, welche – im Gegensatz zu Lem – längst schon als Leitstern des Sebald'schen Kosmos wahrgenommen wurde:

Wandert man auf einer Kugel, so kann man sie beliebig oft umrunden, ohne auf Grenzen zu stoßen, obwohl die Kugel doch endlich ist. Auch das Denken, das sich in einer einmal gewählten Richtung bewegt, stößt auf keinerlei Grenzen und beginnt in Selbstspiegelungen zu kreisen. Eben dies hat Wittgenstein im vorigen Jahrhundert geahnt. (Lem 2009, 80)³⁹

So schließt sich ein intertextueller Kreis: Dem von Sebald erfundenen Sprecher, als moderner Inkarnation eines deutschen Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts, legt er – vermittelt eines polnisch-jüdischen Philosophen des späten zwanzigsten Jahrhunderts – die Idee eines österreichisch-jüdischen Philosophen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in den Mund.⁴⁰ Dies konstituiert das Muster einer Bezugnahme ‚um die Ecke‘, das im Kleinen vorführt, was ebenso die textuelle Makrostruktur der Szenenfolge bestimmt, wie nun erläutert wird.

38 Inwieweit Sebald hier den vulgären Begriff „vögeln“ mitbedachte, muss offenbleiben; in der dritten Fassung heißt es nurmehr: „Lärm der ganz theorielos in der Dachrinne oder sonstwo sich vermehrenden Spatzen.“ (KP3, 28)

39 Auf diese Stelle bezieht sich Sebald dann nochmals in seinem 1983 erschienen Essay über Peter Handkes Tormann-Erzählung, cf. BU 121-22.

40 Diesem Philosophen, Wittgenstein, wird Sebald dann ja wenige Jahre später in Form von *Leben Ws* ein eigenwilliges Drehbuch widmen.

Periskopische Intertextualität

Als Hauptquelle des Kant-Projekts dienten Sebald die 1804 erschienenen Memoiren von Ehregott Andreas Christoph Wasianski (1755-1831) über *Kant in seinen letzten Lebensjahren*. Zahlreiche Szenen seines Skripts lassen sich entweder direkt auf Wasianski zurückführen bzw. spinnen Informationen aus, die der Amanaensis von Kant in seiner Schrift mitteilt. Sebald kannte diesen Text zweifellos, da das entsprechende Exemplar der UEA-Universitätsbibliothek zahlreiche Anstreichungen von seiner Hand an mehreren einschlägigen Stellen aufweist, die in der Szenenfolge eine Rolle spielen.⁴¹

Anders nun, als man vermuten könnte, bediente sich Sebald nicht des deutschen Originaltextes für sein Skript, sondern griff auf Thomas de Quincey zurück, dessen 1827 erschienener Essay *The Last Days Of Immanuel Kant* de facto eine gekürzte und teils recht freie, als solche allerdings einleitend explizit gekennzeichnete Übertragung des Prätextes von Wasianski darstellt. Dass sich ein Band von De Quincey, der den Kant-Essay enthält, in Sebalds Arbeitsbibliothek befand, belegt die zentrale Rolle, die der englische Text fürs Kant-Projekt spielt.

Insbesondere anhand der Lexik lässt sich an einer Vielzahl von Beispielen nachweisen, dass De Quincey in der Tat als primäre Quelle diene. Wasianski schreibt über den sterbenden Kant: „Der ihm oft gereichte Saft ging nun schwer und mit Getöse, wie solches bei Sterbenden häufig der Fall ist, hinunter“ (Wasianski 1902, 423); De Quincey übersetzt dies: „Whatever *fluid* was now offered to him *passed the oesophagus with a rattling sound*, as often happens with dying people.“ (De Quincey 1961, 207). Die entsprechende Korrespondenzstelle bei Sebald lautet: „Es dauert ein bißchen, dann hört man deutlich, wie die *Flüssigkeit* mit einem eigenartig *ratternden Geräusch* den *Ösophagus passiert*.“ (KP1, 36; KP2, 42; KP3, 52, meine Hervorhebungen in beiden Zitaten)

Auch Interpolationen De Quinceys werden von Sebald übernommen. Wenn es bei Wasianski heißt, Kants letzten lateinischen Satz betreffend: „*Testudine et*

⁴¹ Beispielsweise in den Szenen, in denen Kant von Katzen als elektrischen Tieren spekuliert, die Alpträume des Philosophen erwähnt oder die Totenmaske des Schädels genommen wird. Ebenso durch doppelte Randstriche markiert sind kurze Dialogszenen, die ins Kant-Projekt übernommen wurden, etwa Kants erfreuter Ausruf ‚Ich sehe Land!‘, wenn der Diener den heißersehnten Kaffee bringt (KP1, 19). Natürlich müssen diese Anstreichungen nicht notwendig von Sebald stammen, am Ende des Buches aber finden sich leicht ausradierte Arbeitsnotizen von österreichischen Schriftstellernamen in Sebalds Handschrift („Schn[itztler] / Hofm[annsthal] / Herb[leck] /// Kafka / Can[etti] / Broch Wittg[enstein]“), die auf *Die Beschreibung des Unglücks* verweisen. Wohl eher zufällig, aber sinnigerweise lassen sich darunter auch drei Stichwortgeber für verdeckte Zitate der Stellvertreterfigur des Sprechers erkennen.

facie’, sagte Kant, ‚wie in der Schlachtordnung.‘“ (Wasianski 1902, 419), so wird daraus bei De Quincey: „‘Yes, *testudine et facie*’, and immediately after added, ‘Ready for the enemy, and in battle array.’“ (De Quincey 1961, 205); Sebald wiederum übersetzt dies permutierend zurück in: „Testudine et facie ... In Schlachtordnung und bereit für den Feind.“ (KP1, 35)⁴²

Und ein letztes Indiz: Bei De Quincey wird der neuartige Strumpfhalter, der Kants Blutzirkulation weniger einschnüren soll, wie folgt beschrieben: „As might be expected, so complex an apparatus was liable, like the Ptolemaic system of the heavens, to occasional derangements“ (De Quincey 1961, 119). Bei Sebald wird daraus: „Vorzüglich durchdacht, Wasianski, ganz vorzüglich. Eine Analogie beinahe zum ptolemäischen System.“ (KP1, 16)

Eine derartige Referenz auf Ptolemäus findet sich weder bei Wasianski, noch bei den anderen beiden Gewährsleuten Kants, Reinhold Bernhard Jachmann (1767-1843) und Ludwig Ernst Borowski (1740-1831), deren Erinnerungen an den alternden Philosophen schon im frühen neunzehnten Jahrhundert in Sammelausgaben zusammengeführt wurden wie jener 1902 in Halle erschienenen, die Sebald konsultiert hat. Dass Sebald in der zweiten Fassung den frei erfundenen Namen eines englischen Freundes von Kant, Simon de Vere,⁴³ ersetzt durch Joseph Green, dessen tatsächliche Freundschaft mit Kant sowohl von Borowski wie Jachmann (aber nicht von Wasianski) belegt wird, bestätigt – einschließlich der Lesespuren, die Sebald im Bibliotheksexemplar⁴⁴ hinterlassen hat – hinreichend seine Kenntnis aller drei Erinnerungen.

Dass er dennoch für De Quincey als primären Prätext optierte, ist vergleichsweise einfach dadurch zu erklären, dass sich vermittels des englischen Opiumessers ein kritisch gebrochener Zugang zu Kant eröffnete, der nicht so apologetisch ausfiel⁴⁵ wie die Erinnerungsschriften der Vertrauten des Philosophen. Zudem versieht De Quincey seine Übertragung mit oftmals umfangreichen Fußnoten, in denen er kommentiert, Vergleiche zieht, teilweise breit abschweift, Einschätzungen Wasianskis widerspricht oder aus eigener Erfahrung gewonnene

⁴² Nahezu identisch in der zweiten Fassung; in der dritten Fassung fehlt die nachgelieferte deutsche Übersetzung ganz.

⁴³ In alphabetisch organisierten Lexika zu englischsprachigen Schriftstellern folgt auf den Eintrag „De Quincey, Thomas (1785-1859)“ vielfach „De Vere, Aubrey Thomas Hunt (1814-1902)“, was Sebald inspiriert haben könnte, dem Autor seiner Hauptquelle so eine Referenz zu erweisen.

⁴⁴ Herzlichen Dank an Sarah Elsegood von der UEA Library, die mir das von Sebald benutzte Exemplar per Fernleihe zur Verfügung gestellt hat.

⁴⁵ Was beispielsweise Wasianskis Modellierung von Kants Tod nach dem Vorbild vom Tode Jesu betrifft, cf. O’Quinn 1997, 277-81.

Ratschläge erteilt, wie etwa eine dosierte Einnahme von Opium bei Magenbeschwerden jener Art, wie sie Kant befallen haben (De Quincey 1961, 192).⁴⁶ *Kant on drugs* – allein deshalb schon wirkt sein Text ‚moderner‘ und literarisch interessanter als die zeitgenössischen Memoiren der Kant-Apologeten.

Offen muss bleiben, inwieweit Sebald das ganze Ausmaß des antagonistischen Verhältnisses kannte, das De Quincey mit seinem Antipoden Kant verband. Daniel O’Quinn charakterisiert die verschiedenen Schriften und Bezugnahmen in De Quinceys Werk als „highly motivated attacks“ (O’Quinn 1997, 261). Im 1834 veröffentlichten Portrait von Samuel Taylor Coleridge wird Kant als „the Gog and [...] the Magog of Hunnish desolation to the existing schemes of philosophy“ (De Quincey 1889, 155) geschmäht.⁴⁷ David L. Clark hat demonstriert, wie tief die Abneigung war, mit der der drogenberauschte Brite dem als Idealbild rationaler Nüchternheit auftretenden Deutschen begegnete, sich zugleich aber fasziniert zeigte von Kants „strict programme for mental and physical hygiene“ (Clark 2003, 266), weil die Verfallenheit an diese selbstauferlegten Vorschriften strukturell der Abhängigkeit De Quinceys vom Laudanum ähnelte.

Die Memoiren von Wasianski kamen De Quincey insofern gelegen, als er damit – in Vorwegnahme von Sebald – über den biografischen Zugang den pathologischen Zug von Kants Regime totaler Selbstdisziplin aufdeckt:

By tweaking the more or less earnest clinical interest in the case of Kant that he saw modelled in the German original, De Quincey seeks to disgrace the philosopher whom he despised while also maintaining a certain safe distance from the biographer who in effect props up his shaming gaze. He finds a way to murder Kant’s dignified reputation, but because he does this artfully via the defile of Wasianski’s account, he also gets to claim a rock-solid alibi. (Clark 2003, 263)

Aus Platzgründen muss hier unterlassen werden, die von Clark und O’Quinn herausgearbeiteten Strategien, welche De Quincey gegen Kant anwendet, mit dem Zugang von Sebald zu vergleichen. Hinzuweisen aber ist darauf, dass bereits mit dem Kant-Projekt ein Muster geprägt wird, das sich später im Fall von Andersch wiederholen sollte, nämlich die von einer apologetischen Biografie (wie der von Stephan Reinhardt) provozierte Demontage eines Säulenheiligen, im Falle von Kant also die verklärenden Erinnerungen von Wasianski, die von De Quincey

⁴⁶ De Quincey spricht insofern aus eigener Erfahrung, als er glaubte, es handele sich um dieselben Beschwerden, die auch ihn befallen haben und zur erstmaligen Einnahme von Laudanum bewegten, was dann auf Dauer zu seiner Opiumsucht führte.

⁴⁷ Zum genaueren theologischen wie philosophiegeschichtlichen Kontext dieses Vergleichs, das auf „the figuration of Kant as Satan’s minion“ abzielt, cf. O’Quinn 1997, 263-67.

dann – durch den Fokus auf die sozusagen naiv mitgelieferten Angriffspunkte – so ‚übersetzt‘ werden, dass „a great man with strange habits is transformed into a somewhat smaller man who is his habits“ (Clark 2003, 262).

Ganz ähnlich fokussiert Sebald in seiner Andersch-Polemik auf die moralischen Schwachstellen in der Biografie des Schriftstellers, um damit das gesamte Werk in Bausch und Bogen zu verwerfen, zugleich aber, wie am überzeugendsten Hoffmann (2011) gezeigt hat, in dezidiert abgegrenzter Abgrenzung dazu, Lehren für das eigene Schreiben zu ziehen. Kant nun kommt, anders als Sternheim und Döblin, nicht als schriftstellerische Abgrenzungsfigur in den Blick, sondern aufgrund von dessen Status als Autor ‚großer‘ Werke, denen Sebald nicht nur deshalb keine Aufmerksamkeit schenkte, weil ihm die Figuration des ‚Großschriftstellers‘ suspekt war.⁴⁸ Die Anfertigung eines Werks, das darauf abzielt, alle anderen ‚Konkurrenzprodukte‘ in den Schatten zu stellen, wie dies etwa Marianne Fritz mit ihrem Erzähl-Ungetüm *Festung* unternommen hat, war in seinen Augen ein künstlerisches Partizipieren an den destruktiven Hypertrophierungstendenzen der Moderne.⁴⁹

Hinter den großen, gleichsam unsterblichen Leistungen der Kultur (wie Kants *Kritiken*), so unterstellt Sebald in psychologisch dekuvierender Absicht, lauert ein Moment kreatürlicher Angst vor dem Tod. Das „an der Wahrheit interessierte Denken [bezieht] seine Energie aus der eigenen Schwäche und der Angst vor der Disintegration“. (Hoch-)Kultur positioniert sich daher als Gegenwehr zur „Natur selbst, die an dem Philosophen ihren Prozess macht.“ (KP2, i) Sebald „geht es [gleichwohl] nicht darum, die progressive rationale Anstrengung des Denkens im Verhältnis zur naturhistorischen Kondition des Menschen als ein witzloses Unterfangen zu diskreditieren“ (KP2, i), sehr wohl aber darum, diese stets unterschlagene Komponente zu problematisieren. Wie schon De Quincey, so interessieren auch Sebald an Wasianskis Erinnerungen insbesondere die das Privatleben Kants dominierenden Rituale, die auf Kontingenzabwehr zielen durch die Erzeugung des Wahns einer Homöostase, wovon später noch ausführlicher gehandelt wird.

An dieser Stelle kann somit als ein erstes Resümee konstatiert werden, dass bereits das am Beginn von Sebalds literarischer Karriere stehende Kant-Projekt ein ausgeprägtes Paradigma liefert sowohl für einen durch Rückgriff auf biogra-

⁴⁸ Dies zeigt sich sowohl im Fehlen literaturkritischer Publikationen etwa über Goethe oder Thomas Mann, aber auch indem er in seinen Schriftstellerportraits eher Außenseiter und Irrläufer wie Ernst Herbeck, Herbert Achternbusch oder Robert Walser in den Blick rückt.

⁴⁹ Mündliche Äußerung mir gegenüber, ca. Mitte der 1990er Jahre.

fische Quellen ermöglichten Ikonoklasmus wie auch für eine poetologische Vorgehensweise, die man – in Anlehnung an einen Begriff, den Sebald selbst in Beschreibung des schriftstellerischen Verfahrens von Thomas Bernhard benutzt hat – als *periskopische Intertextualität* charakterisieren kann.

Ausfaltung statt Progression

Es gehört zu den Kunststücken und Winkelzügen germanistischer Deutungskunst, aus *Juvenilia* und Frühwerken die Keimzellen des Kommenden herauszudestillieren, obschon dergleichen nicht bei allen Autoren reibungslos funktioniert. So weist etwa das epigonale lyrische Frühwerk von Thomas Bernhard kaum voraus auf die atemberaubend originelle Prosa.⁵⁰ Anders bei Sebald. Hier lässt sich eine ursächliche Ausfaltungsthese aufstellen, prägen doch schon die in Studentenzeiten entwickelten Überlegungen zu Sternheim und Döblin die Muster, die Strategien und das Vokabular, auf dem die spätere Literaturkritik des Dozenten und die literarischen Texte des Schriftstellers fußen (Schütte 2014b, 101-04).

Insofern ist wenig erstaunlich, dass Sebald später verwendete Erzähltricks, Themen und Motive bereits im Kant-Projekt einsetzt, wenngleich noch nicht mit der Eleganz bzw. Meisterschaft der reiferen Schriften. Dazu einige exemplarische Beobachtungen. Wird etwa Stendhal in *Schwindel. Gefühle* nur bei seinem bürgerlichen Namen genannt, so taucht der englische Staatsmann Francis Bacon im Kant-Projekt lediglich als „Lord Verulam“ (KP2, 30) auf.⁵¹ Dass der Vater des Philosophen ein schottischer Auswanderer war, wird eingangs hervorgehoben (KP1, 1; KP2, 1), ist allerdings faktisch nicht ganz zutreffend. Eine Bemerkung Kants wie „Jedoch erscheint mir nicht nur die Sehnsucht nach Zeitlosigkeit, sondern auch die fortschreitende Reglementierung der Zeit eine Form der Verrückung“ (KP3, 23-24), erinnert an analoge Ausführungen von Austerlitz. Sebalds Leitstern Kafka fehlt ebenso wenig; der Sprecher zitiert einmal (verdeckt und modifiziert) aus einem Ende März 1922 an Milena Jesenská geschickten Brief: „Bekanntermaßen werden alle unsere Erfindungen schon im Absturz gemacht.“ (KP2, 23) Auf die verschiedenen Korrespondenzen, die desweiteren zwischen dem Kant-Projekt und dem 1983 geschriebenen Kafka-Essay Sebalds bestehen, hat bereits Hutchins (2011, 151) aufmerksam gemacht.

⁵⁰ Cf. den überzeugenden Kommentar von Raimund Fellingner in Thomas Bernhard. *Gedichte*. Hg. Raimund Fellingner. Berlin: Suhrkamp, 2015. 448-53

⁵¹ Dessen vollständiger Titel lautet Baron of Verulam, Viscount St. Albans and Lord High Chancellor of England.

Der spätere Sebald, der Fakt und Fiktion (mit autobiografischem Bezug) zu einer oszillierenden Fusion führt, ist durchaus schon in der Szenenfolge zu erkennen. Illustriert sei dies an der frühen, im Jahr 1770 datierten Szene, wo Kant in einer nachmittäglichen Herrenrunde mit seinen Gästen über Neuigkeiten aus der Presse parliert. Ein englischer Kaufmann, es ist der zuvor erwähnte De Vere, liest dabei aus einem englischen Blatt eine Meldung über ein bizarres meteorologisches Phänomen vor:

In Cringleford, a village some three miles to the south of Norwich, a block of ice, weighing 25 pounds, fell upon a meadow next to the churchyard. The occurrence was witnessed by the Rev. A. M. Savage, Rector of Cringleford Parish and two of his churchwardens. The unseasonable event, which quite literally came out of the blue, took place on the seventh of this month, an unusually hot day which had been preceded, early in the morning, by thunderstorms. (KP1, 6)

Schon der Umstand, dass ein Dorf in der Nähe von Norwich⁵² genannt wird, weckt Zweifel an der Authentizität dieses Vorfalls; hinzu kommt noch – neben dem unterlassenen Versuch, ein altertümliches Englisch zu benutzen – der auffällige Name des Reverend als Fiktionalisierungssignal. In der zweiten Fassung legt Sebald dabei noch (doppelt) drauf, indem er dem Rev. Savage „his two churchwardens, Messers. Wild and Wilder“ (KP 2, 12) hinzugesellt, wodurch das Vorkommnis angesichts der dreifachen Namensvariation klar als ein *fake* erscheint.

Insofern scheint diese Passage vorwegzunehmen, was Sebald in *Die Ringe des Saturn* im Kontext des Heringsfangs unternahm, nämlich die Namensnennung der frei erfundenen Wissenschaftler Herrington und Lightbown, welche die lumineszierende Eigenschaft toter Heringskörper durch deren angebliche Forschungen authentifizieren sollen, ‚ungehorsamen‘ Sebald-Lesern (im Sinne von Blackler 2007) angesichts der auffälligen Namen aber vielmehr berechtigte Zweifel an ihrer Authentizität nahelegen.

Jedoch beruht, wie Bartsch ermittelt hat, das Vorkommnis mit dem sommerlichen Eisblock auf einer tatsächlichen Zeitungsmeldung, die jedoch erst knapp neunzig Jahre später in der Londoner *Times* vom 4. August 1857 erschienen war:

A block of pure crystalline ice, weighing nearly 25 lbs., was discovered on Monday last in a meadow belonging to Mr. Warner, in the neighbourhood of Cricklewood, Essex. On the day prior a storm passed over the spot. Mezeray, in his History of France, mentions a block of ice weighing 100 pounds, which he says fell during a thunderstorm in the year 1510.

52 Cringleford ist heute ein Teil der Stadt und liegt unmittelbar südlich jenes Golfplatzes, auf dessen Gelände 1963 die University of East Anglia erbaut wurde.

Sebald versetzt den Vorfall also *closer to home* und dichtet die (vermutlich lügen- den) Kirchenleute hinzu, welche ja behaupten, den Eisblock herabfallen gesehen zu haben aus jenem Himmel, für den sie professionell zuständig sind.

Derartig eingestimmt, ist man angehalten, auch folgende Anekdote, aufgrund fehlender wissenschaftlicher Haltbarkeit, für eine Erfindung Sebalds zu halten: Wasianski bringt in der Szenenfolge einmal die Sprache auf einen Zeitungsbericht

von dem eigenartigen Katzensterben [...], welches in Wien, Basel und Kopenhagen grassiert ... und für das eine sinnvolle Erklärung noch nicht gefunden ist. In Anbetracht der Tatsache, dass die Katzen zurecht für eminent elektrische Thiere gelten, scheint mir die These vertretbar, dass dieses epizootische Ereignis Schwankungen in den atmosphärischen Kraftfeldern zuzuschreiben ist. (KP1, 7; KP2, 13)

Diese Passage aber stammt in der Tat aus Wasianskis Erinnerungen, worin dieser allerdings Kants verquere Theorie ganz zu recht bezweifelt. In der Übertragung von De Quincey lautet die Stelle:

Another sign of his mental decay was the weakness with which he now began to theorise. He accounted for every-thing by electricity. A singular mortality at this time prevailed amongst the cats of Vienna, Basle, Copenhagen, and other places widely remote. Cats being so eminently an electric animal, of course he attributed this epizootic to electricity. (De Quincey 1961, 124)

Dass Sebald den Begriff „epizootic“ übernimmt, ist ebenso ein Indiz dafür, dass er sich im Kant-Projekt vor allem an dem englischen Prätext orientierte.

Die Rückkehr der unterdrückten Gefühle

Als weitere Überschneidungspunkte von Kant-Projekt und späterem literarischem Werk zu benennen wären die bei Sebald eng verzahnten Komplexe Biografie und Pathografie. Klar erkennbar liefert der biografische Ansatz den Schwerpunkt des Kant-Projekts, also die dekonstruierende Wendung biografischer ‚Schwachstellen‘ gegen anerkannte Autoren. Es ist dies eine subversive Strategie, die Sebalds literaturkritische Schriften durchzieht. Zu nennen sind hier neben der Polemik gegen Andersch auch die Essays über Arnold Zweig und Hermann Broch, sowie die beiden Qualifikationsarbeiten, in denen er Sternheim wie Döblin vor allem deren Konversion zum Christentum als einen Verrat am Judentum ankreidet, aus dem er Werturteile über deren literarisches Werk (zumeist recht freizügig) ablei-

tet. Der am Jahresanfang 1984 verfasste Essay über Adalbert Stifter führt, wie PAGES (2007) nachgewiesen hat, anhand einer literarischen Gestalt fort, was Sebald erstmals bei Kant praktiziert hat, nämlich eine Pathografie zu schreiben.

Sebald wie De Quincey fokussieren insbesondere auf die von Wasianski überlieferten paranoiden Ängste und Zwangshandlungen Kants. Diese betreffen u.a. den extrem rigiden Tagesablauf und die Irritationen, welche selbst minimalste Abweichungen davon erzeugen, sowie die rituelle Wiederholung von Konflikten mit dem Diener Lampe (welcher den Namen der von Kant präferierten Zeitung stets falsch ausspricht und dann dreimal korrekt wiederholen muss); hinzu kommen noch die wahnhaften Ideen Kants seinen Körper betreffend (Atemtechniken, Gangart, Ernährungsgewohnheiten, Unterdrückung von Transpiration etc.).

Die den Philosophen im Alter plagenden Alpträume lassen sich deuten als Retourkutsche für die streng an sich exerzierte Selbstdisziplinierung. Offenkundig kehrt darin das Gefühlsleben zurück, das zuvor im Namen einer rationalen Lebensführung unterdrückt wurde. Es handelt sich um die Rache der lebenslang gegängelten Natur, die hier, bei niemand Geringerem als der Personifizierung der Aufklärung, als Mythos zurückschlägt, um es in ein Vokabular der Kritischen Theorie zu fassen.

Ganz nach Freud inszeniert Sebald Kants Heimsuchung durch das Unheimliche als Rückkehr eines Vertrauten, nämlich gebunden an die akustische Halluzination der Melodie des *Ännchen von Tharau*, „ein Lied, wie man es zur Zeit von Kants frühester Jugend in Königsberg überall hören konnte“:

Instrumentierung und Gesang müssen einen aus großer Entfernung herüberkommenden, verschobenen und fremden Klang hervorbringen. Eingangs aber ist eine schöne Altstimme deutlich im Vordergrund, bis sich das Verhältnis verkehrt und die eher exotischen Begleitinstrumente immer mehr hervordrängen mit Dissonanzen und stark rhythmischen Passagen⁵³ [...] Das ganze ist zum Schluß ziemlich infernalisch. Im Verlauf dieser Musik kommen die ihr entsprechenden Figuren aus einer Tapetentür und versammeln sich bei Kants Bett. Die Mutter, die eine schöne und gütige Person ist. Sowie allerhand groteske, zwergische und verwachsene Kreaturen. (KP1, 27)

Als ‚zwergisch‘ aber wird Kant selbst von Sebald im Exposé beschrieben, nämlich als Architekt eines epochalen Denkbauwerks, das – in Anspielung auf Kafkas gleichnamige Erzählung – „einen ‚Bau‘ bildet, in dessen paranoischer Innenwelt

53 In nachfolgenden Versionen hat Sebald die Musik genauer zu bestimmen versucht, „Die Harmonien erinnern vielleicht an eine Stedtlmusik.“ (KP2, 33) und „[Die Melodie] evoziert, wie gewisse Bläserpassagen bei Mahler, eine sehr weite Entfernung.“ (KP3, 42). Was die ‚Stedtlmusik‘ betrifft, so lässt sich an die Beschreibung der Zirkusmusiker in *Austerlitz* denken.

der Autor als ein zwergischer Einwohner sich vor den Verfolgungen seiner Zeitgenossen und Nachfahren sicher wähnen durfte.“ (Exp i) Doch wie der vergreisende Kant erfahren muss, lässt sich solcher Schutz gegen die Kontingenz der Außenwelt nicht für immer aufrechterhalten; angsteinflößend sucht ihn das rational Reglementierte in Form nächtlicher *revenants* heim.

Das Werk des Philosophen, gefeiert als Höchstleistung abendländischer Kultur, erweist sich insofern als inverser Parallelfall zu jenem „Verteidigungs- und Befestigungswerk“ (LH 154) in mikrografischer Schrift, hinter das sich Robert Walser in der Anstalt Herisau verschanzt hat, um den Anfechtungen der Gesellschaft Paroli zu bieten. Die philosophische Lichtgestalt Kant, betrachtet durch Sebalds Augen, entpuppt sich als pathologische Existenz, die paradigmatisch demonstriert, wie „das philosophische Denken seine Energie bezieht aus der eigenen Schwäche und der Angst vor dem Zerfall“ (Exp i).

Den das menschliche Leben bestimmenden Faktoren Endlichkeit und Kontingenz, so hebt Sebald hervor, stellt Kant das Ideal bzw. Phantasma der Homöostase entgegen, um so „die stets, auch in der Phase der Aszendenz, präsente Drohung der Aphasie und des Zerfalls der menschlichen Maschine“ (Exp ii-iii) zu verleugnen. In vielen Variationen greift er die erklärte Obsession Kants auf, in allen Lebenslagen einen Gleichgewichtszustand herzustellen:

Kants ‚körperliches‘ Leben, und die diversen Gewohnheiten, vermittels derer er sich stets in einen ariden, quasi anorganischen Zustand zu erhalten suchte, stellen eingängige Beispiele für dieses Bemühen um Homöostase dar; sie illustrieren freilich auch die Unwideruflichkeit mit der wir als Einzelwesen aller Akrobatik zum Trotz der Entropie⁵⁴ verfallen und rufen so die erst in der jüngsten Zeit akut gewordene Frage herauf, ob nicht die ontogenetische Disintegration ein verkürztes Modell unserer artgeschichtlichen Entwicklung sei. (Exp iii)

Am Beispiel der neuartigen Apparatur, mit deren Hilfe Kant auf das Tragen gängiger Strumpfhalter verzichten kann, weil diese nach seinem Dafürhalten die Zirkulation behindern, lässt sich dies illustrieren. Der Philosoph sinniert: „Das alte kantsche Regime. Gefahr eines Durchbruchs der Homöostase.“ (KP2, 25; KP3, 32). Daher bleibt er bei seinen Spaziergängen im Königsberger Stadtpark im Schatten stehen, wenn durch die sommerliche Hitze die Gefahr einer Transpiration besteht. „Wie ein Seilkünstler halte ich mich schon mehr als fünf Dutzend Jahre in der Balance. Das Äquilibrium des Körpers und des Geistes. Darauf kömmt es an.“

54 Welche zentrale Bedeutung diesem physikalischen Stichwort als Denkfigur im Werk Sebalds zukommt, kann hier aus Platzgründen nicht erläutert werden, aber cf. Schütte 2014b, 510-14.

(KP1, 18) Da die prekäre Homöostase von Körper und Geist gestörter stets gefährdet ist, sorgt sich sein Freund Bohlius so auch um Kants emotionales „Gleichgewicht“ (KP2, 10) nach der den Philosophen seelisch erschütternden Lektüre des *Émile*. Selbst den Ausbruch der Französischen Revolution erklärt Kant wie folgt: „Die Monarchie in Frankreich hatte die Haltung verloren. Haltung bewahren! [...] Homöostase.“ (KP1, 18)

Im Kant-Projekt versucht Sebald also zu zeigen, „dass das philosophische Denken seine Energie bezieht aus der eigenen Schwäche und der Angst vor dem Zerfall, und auch, wie es, um doch noch zu einer Art Trost zu kommen, an der Utopie vom homöostatischen Gleichgewicht“ (Exp iii) arbeitet. Kants kompensatorische Strategie findet Sebald ganz ähnlich auch bei Stifter, der im *Nachsommer* im „Entwurf eines homöostatischen Gleichgewichts in den menschlichen Beziehungen sowie im Verhältnis von Mensch und Natur“ (BU 22-23) aus demselben Antrieb eine von Kontingenz und Unglück unberührte Welt erschaffen habe. Doch Stifters „Utopie eines homöostatischen Gleichgewichts“ (BU 166) ist wie alle Idealvorstellungen stets prekär und ohnehin nicht von dieser Welt; was bleibt, von Kant, sind immerhin seine in Abwehr dieser bitteren Erkenntnis geschriebenen Schriften.

Die Macht der Bilder

Wie Hutchins bemerkte, gehört es zu den Eigenarten des Kant-Projekts, dass Sebald darin an eine Tradition anknüpft, die in seinem Werk sonst keine sonderliche Rolle spielt: die nüchterne Formsprache des Dokumentartheaters.

The piece was conceived in the tradition of 1960s documentary theater, and in this respect Sebald may have been thinking of the work of Rolf Hochhuth, Martin Walser, Heinar Kipphardt or Peter Weiss, whose major works of documentary theater appeared during Sebald's university studies, and whom he singles out for praise in the introduction to *A Radical Stage*, the volume of essays Sebald was editing from 1987-88. [...] like the 1960s documentary dramas and the works that followed them, Sebald's script is stripped down, denuded of artifice and pretensions. (Hutchins 2011, 155-56)

Was Hutchins allerdings nicht anspricht, obgleich es ungleich bedeutender erscheint, ist Sebalds Anknüpfung an das epische Theater Brechts, indem er (in den drei Fassungen zunehmend) eine anachronistische Meta- und Kommentarebene in das Skript einarbeitet. In den Regieanweisungen der dritten Fassung heißt es konzise: „In den Studioszene[n] sollte nirgends der Versuch realistischer Repräsentation unternommen werden.“ (KP3, i) Die Vorbemerkung zur zweiten Fas-

sung schließt mit der dramaturgischen Idee, die als Epilog gedachte Schlusszene „den Zuschauern in gedruckter Form als etwas zum An- oder Nachdenken“ (KP2, ii) auszuhändigen; ein didaktischer Trick, der nicht nur auf Brecht verweist, sondern ebenso auf den Einfluss von Franksens Filmen, über welche dieser in seinem Brief vom 13. Dezember 1982 sagt, sie seien „so konzipiert, daß sie den Zuschauer zum mitdenken einladen, da ich auf den hohen Unterhaltungswert des selbständigen Denkens versuche hinzuweisen.“ (DLA)

Dem Impetus des epischen Theaters folgend, schlägt Sebald in der Vorbemerkung zur zweiten Fassung vor, dass am Ende des Stückes ein 1981 in der Illustrierten *Stern* veröffentlichtes Foto stehen könnte, das sowjetische Matrosen vor dem Grabmal Kants zeigt. Die dritte Fassung legt dann per Regieanweisung fest, dass die Reproduktion dieses Fotos den Anfang und das Ende des Stückes bilden soll:

Repro Photo (STERN No. 44 S. 154/5)⁵⁵ darstellend die zerstörte Domkirche mit dem Pregel und Holzflößen im Vordergrund. Das Gra[b]mal Kants an der linken Ecke der Domruine wird nach und nach näher herangeholt. / Repro Photo (STERN No. 44 S. 156/7), dasselbe Bild wie in der ersten Szene. Ranfahrt bis man nur die Matrosen unter der Namenstafel, dann nur mehr die Tafel, dann nurmehr die Jahreszahl sieht. (KP3, 56)

Seine Motivation für den Einsatz anachronistischer „Realien“ begründet er im Exposé wie folgt: „Einzig auf dem Weg über Bilder scheint es noch möglich, den Vor-schriften auszuweichen und zu einem Zeit- und Werkverständnis vorzudringen, in dem Dokumente, Belege und Realien, vom Dienst in der wissenschaftlichen Apparatur befreit, in ihr eigenes Recht treten können.“ (Exp ii)

Das Kant-Projekt, in dem mithin „Bilder gegen den intellektuellen Verfall des diskursiven Denkens in Anschlag“ (Exp ii) gebracht werden, entpuppt sich so als erstes Experiment im literarisch produktiven Einsatz von Fotodokumenten, einer Methode, auf die Sebald erst wieder bei der Arbeit an *Schwindel. Gefühle*. zurückgreifen sollte.⁵⁶ Insofern gilt es, zu den bereits bekannten Einflüssen – insbesondere Kluge und Theweleit, sowie mit Einschränkung Brinkmann – noch den Namen Brechts hinzuzufügen, sowie den von Franksen, da es zu dessen Regietricks gehörte, die illusionäre Darstellungsebene mit anachronistischen oder sonstig inkompatiblen Einsprengseln zu ‚durchlöchern‘, um beim Zuschauer eine produktive Irritation auszulösen.

⁵⁵ Der Artikel trägt den Titel „Das verbotene Land“; die vermerkten bibliografischen Angaben sind korrekt. Die Fotos wurden von anonymen Mitarbeitern der Zeitschrift heimlich angefertigt.

⁵⁶ Es wäre freilich ebenso denkbar, dass Sebald sich beim Begriff ‚Bilder‘ auf die wenigen tableauhaften Szenen des Kant-Projekts bezieht; dies erscheint aber eher unwahrscheinlich.

Auf Brecht verweist auch die Instanz des Sprechers, über den Sebald in der Vorbemerkung sagt: „Die Figur und die Stimme des Sprechers sollte[n] mit der Kants identisch oder ihr zumindest sehr ähnlich sein, aber wie ein Wissenschaftler oder Philosoph unserer Zeit, vielleicht wie Albert Einstein oder Stanislaw Lem aussehen. Pullover und baggy trousers!!“ (KP1, i) In allen drei Fassungen kommt der Sprecher auf sechs Auftritte, in denen er das Geschehen zumeist kommentiert, um es dabei auf eine in der Gegenwart zu verortende Metaebene zu heben. Der Einsatz einer so fungierenden Sprecher-Figur gehört kaum zufällig zu den spezifischen Stilmitteln von Franksen, der etwa in seinem 1980 gemachten Film *Lichtenberg – Ein Querschnitt* ähnlich arbeitet, indem er einen als den Aufklärer kostümierten Schauspieler einsetzt, der zum Zuschauer spricht, während im Hintergrund reger Autoverkehr zu sehen ist.

Sebald baut auf der Metaebene wiederholt Zitate oder Bezüge auf die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts ein, um so die historische Distanz zu markieren, auf welcher der Sprecher angesiedelt ist.⁵⁷ Explizit gemacht wird dieser Ansatz etwa dann, wenn der Sprecher von den kranilogischen Ausführungen des mit Kant befreundeten Dr. Knorr direkt überleitet zum Aufschwung, den diese Wissenschaft „in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts“ (KP1, 39) unter der Ägide des Nationalsozialismus erlebte.⁵⁸ Durch die anachronistische Präsenz des Sprechers, im Verbund mit den Bildern aus der *Illustrierten*, wird ein doppelter Boden eingezogen, der die Zuschauer darauf stoßen soll, dass die Szenenreihe „ja in mehrerer Weise bis in unsre Gegenwart hineinreicht.“ (KP2, ii)

So wird bereits im Kant-Projekt versucht, jene Verschmelzung der Zeitebenen künstlerisch herzustellen, die in *Austerlitz* imaginiert wird als Vorstellung von „nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelter Räume“ (A 269) zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Das Ziel, eine Präsenz unterschiedlicher Zeitebenen zu evozieren, verfolgt auch die zeitwidrige Musik, die jeweils am Ende erklingen soll, nämlich „elektronisch verfremdete Bachsche Musik“ (KP1,

⁵⁷ Dazu gehören die erwähnten intertextuellen Referenzen auf Lem und Kafka, aber auch Überlegungen Canettis aus *Masse und Macht* sind als Quelle zu erkennen, cf. KP1, 40.

⁵⁸ Insofern darf man hier auch von der ersten tangentiellen Berührung des Holocaust-Themas im literarischen Werk sprechen; Sebald erwähnt nur den Namen des an der Reichsuniversität Straßburg tätigen „Prof. A. Hirt“ (KP1, 39), also jenen August Hirt, der in Auschwitz an medizinischen Experimenten beteiligt war und knapp 100 Menschen töten ließ für seine Skelettsammlung im Elsass. Es existiert übrigens tatsächlich eine kranilogische Studie über Kant, die kurz nach seinem Tod angefertigt wurde, nämlich Kelch, Wilhelm Gottlieb. *Über den Schädel Kants. Ein Beitrag zu Galls Hirn- und Schädellehre*. Königsberg, 1804.

42) bzw. „Electronic space music“ (KP2, 49). Die dritte Fassung hingegen stipuliert „Leises Einsetzen der Mauererischen Trauermusik von Mozart“ (KP3, 56), eine Komposition von 1785, die entstehungsgeschichtlich also zu Kant passt.⁵⁹

Zivilisation als Krankheit

Die erste und zweite Fassung der Szenenfolge enden mit einer, zumal im Lichte des nachfolgenden Werkes, bemerkenswerten Textpassage. Die als Epilog intendierte Schlusszene erstreckt sich über zweieinhalb Typoskriptseiten und evoziert Kants Leichenbegängnis, bei dem eine unüberschaubare Menschenmasse vom Haus des Philosophen zur Kathedrale zieht. Nach einer kurzen Exposition durch die Szenenanweisung, die vorgibt, dass „die Perspektive in die Vogelschau [wechselt]“ (KP1, 40), kommt der Sprecher mit seinem längsten Monolog zum Zug. Darin entworfen wird ein phantastisches Szenario, das an die transplanetaren Spekulationen Kants anschließt: Der Sprecher imaginiert den Anblick, der sich außerirdischen Beobachtern der Erde bieten würde, welche die Entwicklung des Planeten aus der Perspektive eines im Orbit befindlichen Beobachtungssatelliten über einen Zeitraum von 8.000 Jahren verfolgen.

Der Zivilisationsverlauf, den der Sprecher im Zeitraffer komprimiert, wird von Sebald dabei anthropomorphisierend als Krankheitsprozess charakterisiert: Die Zivilisation beginnt durch die Emergenz von Dörfern, „kleine Flecken“ aus der Sicht der Observierenden, die sich „jedoch zunehmend rascher vermehrten – als hätte unser Planet die Masern bekommen“ (KP1, 40). Wenn die ersten Städte entstehen, „wirken sie wie Furunkel“ (KP1, 40) auf die Außerirdischen.

Seit hundert Jahren sind die Anfänge einer dritten Hautkrankheit der Erdrinde erkennbar, grössere Schorfstellen, die an Ekzeme erinnern: Industriegebiete. [...] Der ferne Beobachter, dem der Erreger dieser Krankheiten, die Bakterie ‚Mensch‘, verborgen bleibt, sieht nur die Schwellungen, Knoten und Entzündungsflächen. (KP1, 41)

Die überhöhte Vogelperspektive, welche anhand von Altdorfers *Alexanderschlacht* auch am Ende von *Nach der Natur* steht, zählt seitdem zu den Konstanten in Sebalds Werk, wobei der Blick von oben, wie erstmals im Kant-Projekt, eine geschichtsphilosophische Reflexionsdimension besitzt, als Vermögen, zwar nur

⁵⁹ Dass hier ausgerechnet Mozart auftaucht, könnte damit in Verbindung stehen, dass dieser der Lieblingskomponist von Franksen war (Auskunft von Botho Karger).

so das ‚Ganze‘ der Geschichte erkennen zu können, es damit aber nicht unbedingt wirklich zu begreifen zu vermögen.⁶⁰

Bemerkenswert ist diese Pathologisierung des Zivilisationsprozesses, weil Sebald den ‚Krankheitsbeginn‘ ausdrücklich vor dem Zeitalter der Industrialisierung verortet und daher jenem Schritt gleichsetzt, mit dem die Menschheit aus der Naturgeschichte herausgetreten ist. Die Kolonisierung der Erde erscheint als eine Aberration, in der sich der Mensch, als Träger der Krankheit ‚Zivilisation‘, entropisch über den Planeten ausgebreitet hat. Dies wiederum ist konkordant dem pessimistischen Modell der Naturgeschichte der Zerstörung, die Sebalds geschichtsphilosophisches Denken bestimmt hat (Hein 2014).

Als abschließende ‚Ansicht‘ zum Leben und Sterben des Immanuel Kant ist diese Passage eine deutliche Absage nicht nur an den Fortschrittsoptimismus der Aufklärung – also dem Irrglauben, der Mensch vermöge sich kraft seines Verstandes wahrhaftig zu befreien aus übergeordneten naturgeschichtlichen Determinanten –, sondern ebenfalls ein Widerspruch zur menschlichen, allzumenschlichen Neigung, Individuen wie Kant als Geistesheroen zu idolisieren bzw. sie als individuelle Weichensteller zu sehen, deren genialisches Wirken den Lauf der Geschichte zu verändern vermag.

In diesem Sinne als Widerwort zur Kant’schen These, das menschliche Geschlecht sei in einem beständigen Fortschreiten zum Besseren begriffen, tritt auch das Schlusswort des Monologs auf, in dem Sebald nochmals dafür plädiert, die Gattungsgeschichte der Menschheit von einem übergeordneten naturhistorischen Standpunkt aus zu betrachten:

Wir, die wir das Phänomen Mensch gleichsam von innen betrachten, sind versucht, nur die Motive zu sehen; indem wir uns allzu ausschliesslich mit ihnen beschäftigen, entgeht uns der allgemeine Charakter des Phänomens, seine grossen Züge, die letztlich klarer von aussen zu erkennen sind. (KP2, 48-49)

Zugleich zeigt der Monolog des Sprechers, als längster Prosaabschnitt der Szenenfolge, die markante stilistische Differenz zwischen der ausgefeilten Prosalyrik in *Nach der Natur* und den Texten des nachfolgenden Prosaprojekts. Wenn gleich, wie dargelegt, die Ideen, Motive, Poetik und gedanklichen Grundlagen, die das bekannte Erzählwerk prägen, im Kant-Projekt deutlich erkennbar sind, so zeigt sich Sebald in der Szenenfolge durchaus als ein Autor, der seinen idiosynkratischen Ton und seinen individuellen Stil erst noch finden musste. Dass

⁶⁰ Cf. insbesondere Hünsche, Christina. *Textereignisse und Schlachtenbilder. Eine sebaldsche Poetik des Ereignisses*. Bielefeld: Aisthesis, 2012: 177-81.

Jetztund kömpt die Nacht herbey unverkennbare Züge eines Anfängerwerks besitzt, mag der zentrale Grund dafür gewesen sein, warum Sebald die Skripte in der sprichwörtlichen Schublade beließ.

Dunkle Rätselgestalt

Nahezu alle Figuren, die in der hier zur Diskussion stehenden Szenenreihe mit „Ausschnitte[n] aus dem Leben, den Gedanken und den Wunsch- und Schreckbildern des Immanuel Kant“ (KP2, i) auftauchen, sind zurückführbar auf biografisch überlieferte Realpersonen; das gilt selbst für Nebenfiguren wie die anonym bleibenden Damen, die dem im Stadtpark gestürzten Kant tatkräftig wieder auf die Beine helfen. Rätselhaft, allein, und symbolisch überhöht erscheint jener gespenstische Todesbote, welcher – wie der Jäger Gracchus in *Schwindel. Gefühle.* oder der Schmetterlingsfänger Nabokov in *Die Ausgewanderten* – in Kants Stunde des Todes durch die drei Fassungen des Skripts spukt: In der ersten Version wird er beschrieben als ein „von einem Boten herbeigeholter vornehmer Herr [...], der sich ans Fenster [stellt], wo er im Gegenlicht kaum zu erkennen ist. Seine Gestalt hat etwas ausgesprochen exotisches, trotz der bürgerlichen Kleidung. Er bleibt anonym.“ (KP1, 37) In der zweiten Version wird sein Habitus und der Umstand, dass er aufgrund des Gegenlichts unerkannt bleibt, gleichlautend beschrieben, allerdings tritt er hier aus eigener Initiative in den Raum (KP2, 43). Ebenso geschieht dies in der dritten Fassung, doch wird hier noch eine Zusatzinformation gegeben: „Etwas dunklere Hautfarbe.“ (KP3, 53) Ist dieser mysteriöse Psychopompus also niemand geringerer als der Tod höchstselbst?⁶¹

Schlusswort

Das Schlusswort dieser Erkundung eines Konvoluts, das derzeit und fürderhin nur im Nachlass konsultiert werden kann, auch wenn die WDR-Produktion von 2015 es dankenswerterweise zumindest in seinem Grundbestand öffentlich machte, soll Sebald gehören. Am 21. Oktober 1983 schickte er den nachfolgenden Brief an Jürgen Tamm vom Sender Freies Berlin, der als zuständiger Redakteur über die Annahme des Filmprojekts zu entscheiden hatte. Es war seine direkte

⁶¹ Zu Sebalds anstößiger Tendenz, den Tod in Verbindung mit dunkelhäutigen Personen zu bringen, cf. meinen Essay „Sebalds Neger“. *Volltext 4* (2011): 4-6, sowie meinen noch erscheinenden Aufsatz „Troubling Signs: Sebald, Ambivalence, and the Function of the Critic“ im geplanten Sebald-Sonderheft von *boundary 2*.

Reaktion auf die Nachricht von Franksen, dass die erteilte Zusage einer Produktion des Kant-Projekts wieder rückgängig gemacht worden war. Und sein letzter Versuch, die Entscheidung vielleicht noch aufheben zu können. Sebald schrieb:

Zum Skript selbst möchte ich unbescheidenerweise noch anmerken, dass es mit Gewissheit die Grundlage für eine wirklich ungewöhnliche Szenenreihe abgeben würde. Schon rein inhaltlich ist der Text meines Erachtens von hoher Aktualität, wird es doch Tag um Tag deutlicher, dass die Spezies Mensch, will sie sich erhalten, gezwungen ist, ihre Wissenschaft und ihre technologischen Fertigkeiten immer angestrender und rücksichtsloser zu verfolgen, und dass die Verkrüppelung – im wortwörtlichen Sinn – der menschlichen und der übrigen Natur, an der niemand mehr vorbeischaun kann, damit in einem unmittelbaren Zusammenhang steht. Kurz, es geht darum, dass die Zunahme des menschlichen Erkenntnisvermögens sich umgekehrt proportional zu den Überlebenschancen der organischen Natur verhält.

Letzte Woche lief hier ein BBC-Film, der sich mit Stephen Hawkin (University of Cambridge) befasste. Hawkin ist einer der größten theoretischen Physiker der Jetztzeit. Er leidet an der Parkinsonschen (oder einer ähnlichen) Krankheit und muss sich, bei völlig intaktem Verstand, als ein groteskes körperliches Bündel in einem Rollstuhl fortbewegen. Seine Artikulationsfähigkeit ist bereits so stark affiziert, dass seine Äußerungen immer erst von einem Assistenten übersetzt werden müssen. Die elende Verfassung seines Körpers, selbst noch seines Gesichts, kontrapunktiert von der unglaublichen Lebendigkeit seiner Augen, waren ein beredtes Zeugnis dafür, wie es in aller menschlichen Wissenschaft und Erkenntnis nur um die Vermeidung des Sterbens und des Todes geht – also ganz das Thema des geplanten Kant-Films. Nie war der fatale Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Denkens und der Reduktion der Natur so deutlich wie jetzt. Deshalb, und nicht weil ich zufällig der Autor bin, müsste das Projekt realisiert werden. Es hat den unmittelbarsten Gegenwartsbezug. (DLA)