

**Spurensuchen und Orientierungsstrategien in der
deutschsprachigen Literatur an der Jahrtausendschwelle**

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München**

**vorgelegt von
Alida Kreutzer**

2020

Referentin: Prof. Dr. Inka Mülder-Bach

Korreferentin: Prof. Dr. Susanne Lüdemann

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juni 2019

Danksagung

Die vorliegende Arbeit entstand aus meiner Neugier für die Ursache eines Trends bei den literarischen Neuerscheinungen der 1990er Jahre, die zunehmend von Welterkundungen, Orientierung und Selbstfindung handeln und mich zu der Frage führten, ob und wie diese Literatur die Veränderungen ihrer Zeit verarbeitet. Unter dem Titel *Spurensuchen und Orientierungsstrategien in der deutschsprachigen Literatur an der Jahrtausendschwelle* wurden meine Überlegungen zu diesem Thema vom Promotionsausschuss der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität München im März 2019 als Dissertation angenommen.

Mein herzlicher Dank gilt vor allem meiner Doktormutter Frau Professor Dr. Inka Mülder-Bach, die mit ihrer Unterstützung die Weichen für das Gelingen dieser Arbeit gestellt hat. Von unschätzbarem Wert waren ihre Ratschläge und das motivierende Feedback. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei Frau Professor Dr. Susanne Lüdemann für die Erstellung des Zweitgutachtens und bei Herrn Professor Dr. Bernhard Teuber für sein Mitwirken im Prüfungsausschuss.

Ein ganz besonderer Dank gebührt meiner Familie, besonders meiner Mutter und meinem Mann, die mir in dem Jahr vor der Einreichung der Dissertation die zeitlichen Freiräume zur Fertigstellung der Arbeit geschaffen haben. Ohne ihre umfangreiche Unterstützung bei der Betreuung unserer Tochter Leonor während meiner Elternzeit, hätte es diese letzte Phase der Bearbeitung nie gegeben.

Ein großes Dankeschön auch all jenen Freunden und Kommilitonen, die mich auf meinem Weg als Doktorandin begleitet haben.

München, im Mai 2020

Alida Kreutzer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1 Spuren und (falsche) Fährten im Paratext.....	13
1.1 „Vor allem“ – Eine Erinnerung an die Weitläufigkeit des Raumes und der Zeit in <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i>	16
1.2 <i>Die Ringe des Saturn</i> – Möglichkeiten der Ordnung.....	21
1.3 Die Karte als paratextuelles Element der Leserorientierung.....	26
1.4 Zufall, Zeugenschaft und Wiederholung in <i>Finis Terrae</i>	30
1.5 Wellenmotiv und Rahmen in <i>Tristan da Cunha</i>	46
2 Räumliche Spur und Orientierung.....	53
2.1 Natur und Landschaften	56
2.1.1 Kalamitäten mit Zuschauer	58
2.1.2 Das Erhabene einer indifferenten Natur.....	62
2.1.3 (Selbst-)Entdeckung am kalten Ort.....	65
2.1.4 Räume der Spurlosigkeit	70
2.1.5 Grenzüberschreitung und Schwellenraum	73
2.2 Kartographie und Mapping.....	77
2.3 Räume des Lesens und Schreibens als Transitzonen der Orientierung.....	81
2.3.1 Hotels	82
2.3.2 Container und Krankenhäuser.....	83
2.3.3 Papieruniversen	88
2.3.4 Schiffe	94
2.3.5 Inseln	97
3 Die Reise als Orientierungsmittel aus der Krise – Nachreise, Spurensuche, Quest	100
3.1 Eine Wallfahrt, um der Leere der Hundstage zu entkommen	107
3.1.1 Der Stationsweg von Sebalds Wallfahrer.....	111
3.1.2 Gräber und Bestattungsrituale	117
3.1.3 Grabstätten in kontaminierten Landschaften	121
3.1.4 Traumatische Spuren und Trauerarbeit.....	127
3.2 Die Quest von Raoul Schrotts Figuren	138
3.2.1 Ungeschriebene Geständnisse in <i>Finis Terrae</i>	140
3.2.2 Die Quest in <i>Tristan da Cunha</i> als Reise in der Schrift.....	145
3.2.2.1 Antarktis.....	145
3.2.2.2 <i>Tristan und Isolde</i> als Leitthema der Liebeskonstellation.....	149
3.2.2.3 Down-where-the-Minister-Landed-his-Things	151
3.2.2.4 Briefmarken von der Insel.....	154
3.3 Driften zum Nordpol in <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i>	158
3.3.1 Die mentale Drift einer Nachreise.....	162
3.3.2 Spurensichtung eines Chronisten im Weißraum	167
4 Intertextuelle Spuren und poetische Umwege als Orientierungsstrategien.....	172
4.1 Theatralität in <i>Die Schrecken des Eises und der Finsternis</i>	173
4.1.1 Dramaturgische Elemente	174

4.1.2 Inszenierung monarchischer Größe.....	180
4.2 Eine Frage der Perspektive – Raoul Schrotts Literatur- und Weltverständnis.....	183
4.2.1 Poetische (Selbst-)ErFindung in der Sprache.....	184
4.2.2 Korrespondenzen und Anleihen zur literarischen Orientierung als Maskenspiel.....	188
4.2.3 Dichtung, Kunst und Insel.....	192
4.2.4 Menschliches Maß und Verhältnis.....	199
4.3 Sebalds Webart des Trauerflors – „The method is myne owne“.....	204
4.3.1 Reproduktion als Strategie bei der Sichtbarmachung des Unsichtbaren.....	206
4.3.2 Musterbuch und Methode – „Of old things we write something new“.....	215
5 Fazit.....	231
Abbildungsverzeichnis.....	236
Literaturverzeichnis.....	238

Einleitung

„Wenn einer eine Reise tut,/ So kann er was erzählen;/ Drum nahm ich meinen Stock und Hut,/ Und tät das Reisen wählen.“¹ Die beiden ersten Verse von Matthias Claudius' 1786 erschienenem Gedicht *Urians Reise um die Welt* sind zum Sprichwort geworden und bewähren sich auch in der zeitgenössischen Literatur. Reisen und Erzählen sind miteinander verbunden. Die Reise ist eine Metapher für viele Vorgänge im Leben, ja das Leben selbst wird als Reise aufgefasst. Mythen und Heldensagen wurden bereits als Reise erzählt, ebenso wie spirituelle Sinnsuchen und Ausgänge aus Lebenskrisen, während derer der Reisende eine Metamorphose durchläuft, die ihn auf seinem Weg weiterbringt. Selbst das Lesen von Erzählungen kann einer Reise in andere Wirklichkeiten gleichen. Reiseerzählungen haben auch am Ende des 20. Jahrhunderts Konjunktur. Besonders eine Tendenz zu Nachreisen und Spurensuchen lässt sich als Phänomen in der deutschsprachigen Literatur in den letzten beiden Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts feststellen. Politische Umwälzungen, technische Innovationen, ökonomische und ideologische Transformationen leiten in dieser Zeit eine Zeitenwende ein, die ein Umdenken und eine Neuorientierung erfordert. Vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse, vor allem des Endes des Ost-West-Konflikts und der technologischen Veränderungen, die durch eine weltweite Vernetzung die dritte Phase der Globalisierung² einläuten, stellt sich die Frage, wie fiktive Spurensuchen und Nachreisen, Welt- und Entdeckungsreisen zu Orientierungsstrategien (in) der Literatur werden. Literatur als ein kulturelles Produkt, das in einen sozialen und historischen Kontext eingebunden ist, stellt immer auch eine Form von „kultureller Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung“³ der Gesellschaft dar. Literarische Texte enthalten somit ein hohes Maß an Selbstreflexion, da sie „spezifische Formen des individuellen und kollektiven Wahrnehmens von Welt und Reflexion dieser Wahrnehmung“⁴ sind. Dabei geht es nicht nur um die Darstellung der Normen und Werte in einer Gesellschaft; vielmehr können diese in der Literatur „auch (neu) verhandelt werden, ebenso wie aktuelle politische und historische Ereignisse über die Literatur aufgearbeitet werden können [...]“⁵ Eine Reflexion realer Ereignisse in der Literatur hat deshalb einerseits einen gesellschaftli-

¹ Jost Perfaß: *Matthias Claudius. Sämtliche Werke*. München: Winkler, 1976, S. 345–348.

² Thomas L. Friedman sieht die Welt um die Jahrtausendwende in die dritte Phase der Globalisierung eintreten: „[...] right around the year 2000 we entered a whole new era: Globalization 3.0. [...] while the dynamic force in Globalization 1.0 was countries globalizing and the dynamic force in Globalization 2.0 was companies globalizing, the dynamic force in Globalization 3.0 – the force that gives it its unique character – is the newfound power for individuals to collaborate and compete globally.“ *The World is Flat. The Globalized World in the Twenty-First Century*. London: Penguin Books, 2006, S. 10.

³ Wilhelm Voßkamp: „Die Gegenstände der Literaturwissenschaft und ihre Einbindung in die Kulturwissenschaften“, zitiert nach Carsten Gansel/Elisabeth Herrmann (Hg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V & R unipress, 2013, S. 13.

⁴ Ebd.

⁵ Weiter heißt es mit Bezug auf Hartmut Böhmes Untersuchung „Zur Gegenstandsfrage der Germanistik und Kulturwissenschaft“ im Hinblick auf die literarischen Implikationen der politischen Wende: „Wenn Literatur als Produkt einer spezifischen Zeit und Kultur und als Reflexionsorgan derselben fun-

chen Bezug, bei welchem es hier um die Parameter einer sich nach der politischen Zäsur von 1989/90 neu formierenden Weltordnung geht, in der es gilt, eine Position zu finden; andererseits handelt es dabei auch um eine Autoreflexion der Literatur, in der es um die Verhandlung ästhetischer Formen geht, die der Darstellung einer sich verändernden Welt gerecht werden. Die deutschsprachige Literatur verarbeitet diese neuen zeitgenössischen Strömungen insbesondere ab Mitte der 1990er Jahre, die hauptsächlich den Zeitraum darstellen, mit dem sich diese Arbeit unter der Fragestellung der Orientierungsstrategien in der deutschsprachigen Literatur beschäftigt. Die Untersuchung des Reisegenres bei einzelnen Autoren eröffnet eine wesentliche Perspektive im Diskurs der Orientierung.

Die 1990er Jahre werden als Schwellen- und Übergangszeit von einem alten zu einem neuen Weltbild verstanden, so dass die Wende von 1989/90 nicht nur eine Zäsur in der Politik, sondern auch als Zeitpunkt der Veränderung in der Literatur gelesen wird.⁶ Über die Situation nach dem Mauerfall heißt es:

Sechs Jahre nach dem Zusammenbruch der alten geographischen Ordnung sieht sich die deutsche Literatur vor die Aufgabe gestellt, einen sinnentleerten Raum neu zu definieren und mit neuen Inhalten zu füllen. Reisen, Topographien und Erinnerungsorte sind die konkrete Form, durch die diese Aufgabe umgesetzt wird.⁷

Die Neuorientierung und Suche der Literatur nach neuen Wegen und Inhalten führt zu einer Kontroverse innerhalb der Literaturwelt. Die in den Literaturgeschichten untersuchten Zeitphänomene und die synchrone Pluralität der Themenfelder dieser neuen Literatur umfassen Globalisierung, Transit- und Fremderfahrungen, Medien und Intermedialität, Körper- und Raumkonzepte, Generationen und Geschichte sowie kulturelles Gedächtnis und Identität. Die Befürworter des „Nebeneinander verschiedener Stile, Formen und Tendenzen“⁸ in der Literatur seit 1990 sehen darin eine Stärkung der ästhetischen Autonomie des literarischen Werkes, während ihre Gegner es als „ästhetische Beliebigkeit, Mittelmäßigkeit oder als ökonomische Überproduktion“⁹

giert, dann hat auch die Literaturwissenschaft die Signatur derjenigen Wirklichkeit zu beachten, auf die sich die Literatur bezieht.“ Ebd., S. 14.

⁶ „Wurde die deutsche Gegenwartsliteratur bis in die 1990er Jahre noch mit der Bezeichnung ‚Literatur nach 1945‘ gekennzeichnet, so herrscht heute in der Literaturwissenschaft und in der Literaturgeschichtsschreibung weitgehend Konsensus darüber, dass mit der politischen ‚Wende‘ und dem Fall der Mauer im Jahr 1989 eine Zäsur anzusetzen ist und sich auch in der Literatur ein Epochenwechsel abzeichnet. Die politischen Veränderungen haben nicht nur den gesellschaftlichen und kulturellen Horizont in Deutschland verändert, sondern auch zu thematischen und stilistischen Umbrüchen innerhalb der Literatur geführt und – wichtiger noch – die Zusammenführung der beiden deutschen Literaturen eingeleitet. Mit dem Jahr 1989 eine Zäsur innerhalb der Literaturgeschichtsschreibung anzusetzen, erscheint deshalb nicht nur gerechtfertigt, sondern notwendig. Ähnlich wie die Bezeichnung ‚Literatur nach 1945‘ bezieht sich diese Markierung auf ein (welt-)politisches Ereignis sowie einen historischen und kulturellen Umbruch.“ Ebd., S. 14.

⁷ Simone Costagli: „Die Wiederkehr des Raums in der Literatur“. In Heribert Tommek (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 175–187, hier S. 186.

⁸ Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin: De Gruyter 2015, S. 7

⁹ Ebd., S. 9.

bewerten. Ebenso disparat wie die Literatur in den Literaturgeschichten beurteilt wird, verfährt die Literaturkritik mit der Literaturproduktion um 1990.¹⁰ Hubert Winkels¹¹ spricht von einem Unbehagen in der Literaturwelt, das sich bis zum Jahr 1995 zu einer veritablen Krise ausgewachsen hat, deren Ursprung einerseits der Literaturkritik selbst, andererseits der Literatur zugeschrieben wird. Insgesamt wird die Forderung laut, „sich von der Tradition der Moderne zu verabschieden [...] und stattdessen die Qualität postmoderner Schreibweisen anzuerkennen.“¹² Das Bild der Krise bleibt auf Seiten der Literaturkritik ein diffuses, bei dem das Kräfteverhältnis von Ursache und Wirkung nicht eindeutig ist. Dabei ist jedoch klar, dass sich die Literatur um und ab der politischen Wende von 1989/90 literaturgeschichtlich, aber auch ästhetisch in einer Transitionsphase befindet.¹³

Die Beobachtung, dass es formale Neuerungen, aber auch thematische und implizit auch strukturelle Ähnlichkeiten bei vielen Neuerscheinungen der 1980er und 1990er Jahre gibt, legt es angesichts der zeitgeschichtlichen Umwälzungen nahe, die inhärenten Orientierungsstrukturen an ausgewählten Texten aus diesem Zeitraum in diesem Dissertationsprojekt zu befragen. Eine solche Fragestellung legitimiert sich dadurch, dass die Texte auffällig starke Isotopien der Orientierung aufweisen, sei es durch die explizite Nennung von Orientierungsmitteln wie Landkarte und Kompass, durch Figurentypen (Landvermesser, Geographen, Entdecker, Spurensucher usw.), die mit Fragen der Orientierung und Welterkundung in Verbindung stehen, oder durch die den Text durchziehenden Orientierungsbewegungen der Figuren ebenso wie die Navigationsanleitungen für den Leser im werkinternen Paratext.

¹⁰ Zwei konträre Positionen und sich diametral gegenüberstehende Diagnosen zur Literatur am Beginn der 1990er Jahre finden sich im Schlagabtausch zwischen Frank Schirrmacher („Idyllen in der Wüste oder Das Versagen der Literatur vor der Metropole. Überlebenstechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre“). In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.10.1989), der der Literatur in den siebziger und achtziger Jahren Gleichförmigkeit und Erfahrungsleere vorwirft, und Volker Hage („Zeitalter der Bruchstücke“). In *Die Zeit*, 10.11.1989, Nr. 46/1989), der voller Lob für diese Literatur ist. Zu dieser Debatte vgl. auch Gansel/Herrmann (Hg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, S. 7f.

¹¹ Hubert Winkels: „Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur“. In *Die Zeit*, 2.3.1990.

¹² Marja Rauch: „Kritik und Krise. Poetik 1995“. In Heribert Tommek (Hg.): *Wendejahr 1995*, S. 121–133, hier S. 123. Rauch versteht die Problematik, die Christian Döring (*Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*) und Uwe Wittstock (*Lust an der Literatur*) aufzeigen, als jene einer „Krise der Literatur, der nicht mehr zugetraut wird, ein adäquates Bild der Gegenwart zu schaffen [...]“. Heribert Tommek diagnostiziert in diesem Zusammenhang eine strukturelle Transformation, die auf der Ablösung einer „projektiven“ Nachkriegsliteratur hin zu einer „transitiven“ Gegenwartsliteratur“ aufbaut. Ebd., Einführung, S. 1–7, hier S. 5. Volker Hage stellt in seinem Essay fest, dass die zeitgenössische Literatur ihre eigene Form gefunden hat, sich mit der Vergangenheit in Verbindung zu setzen, indem „das Bruchstückhafte einer Literatur der Tagebücher und Notate, der Skizzen und Aufzeichnungen mit dem Bruchstückhaften einer zeitgenössischen Erfahrungswirklichkeit korrespondiert.“

¹³ Für Friedhelm Rathjen „[ist d]ie sogenannte Krise der Literatur [...] in Wahrheit eine Krise der Literaturvermittlung“, aber auch eine Krise der „literarischen Urteilskraft“ der Literaturkritik, die Qualität nicht mehr vom Mittelmaß unterscheiden könne. Friedhelm Rathjen: „Crisis? What Crisis?“ In Christian Döring (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 9–17, hier S. 9. Vgl. auch Jochen Hörisch: „Verdienst und Vergehen der Gegenwartsliteratur“. In ebd., S. 30–48.

Zur Untersuchung der Orientierungsstrategien wurden Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* und Raoul Schrotts *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* herangezogen,¹⁴ weil die genannten Texte im Hinblick auf die in ihnen angelegten Orientierungsstrategien vergleichbar sind und sich an ihnen sowohl thematische als auch erzähltechnische Fragen der Orientierung untersuchen lassen. Darüber hinaus decken diese Texte sowohl den gesamten Untersuchungszeitraum dieser Arbeit ab als auch verschiedene Aspekte der Neuorientierung in der Literatur. Mit seinem bereits 1984 erschienen und zunächst wenig rezipierten Arktis-Roman bildet Ransmayr durch die postmoderne Art seines Dialogs mit der Vergangenheit auf zwei Handlungsebenen den stilistischen Anfang für eine Reihe von literarischen Werken ähnlicher Gestaltung. Sebalds Beitrag zu dem sich neu konstituierenden Erinnerungsdiskurs nach der Wende und dem neuen Umgang Deutschlands mit seiner schuldhaften Vergangenheit haben eine deutliche literarische Signatur geprägt, die sich durch Sebalds gesamtes literarisches Werk zieht und, neben seinem unverwechselbaren Sebald-Sound, ein Grund für die große Rezeption seines Werkes ist. Mit den beiden Romanen von Raoul Schrott geht diese Arbeit der Auseinandersetzung des Autors mit der historischen Wandlung des Weltbildes und dessen Konstruktionen nach, ebenso wie seinen Bemühungen der Herstellung einer Korrespondenz zwischen Poesie und Naturwissenschaften, deren Erkenntnisse nicht zuletzt auf das jeweilige Weltbild zurückgewirkt haben. Allen drei Autoren ist die Orientierungsstrategie des vorgängigen Spurenlesens des Autors und des Spurenlegens für den Leser als typische literarische Schreibweise in der Schwellenzeit der Jahrtausendwende gemeinsam. Diese zur Untersuchung gewählten Primärtexte von Sebald, Ransmayr und Schrott stellen Exempel für Schreibweisen als Orientierungsstrategien dar. Ihre Texte gehen von einer Krisensituation der Figuren aus, die zum Movens der Handlung wird. Von einer Krise spricht man, wenn eine schwierige Situation ihren entscheidenden Wendepunkt erreicht, die kritische Lage also eine Entscheidung erzwingt. Diese Zeit wird als unangenehm, sogar als Gefährdung wahrgenommen. Dem Erleben einer Krise ist jedoch Neuorientierung eingeschrieben, da das Gewohnte aufgebrochen und Neues zugänglich gemacht wird. Die Krise ist also eine Transitionsphase mit positivem Entwicklungspotenzial, die auf die Jahre vor der Jahrtausendwende als Übergangszeit übertragbar ist.

Ziel dieser Untersuchung ist es, durch das Herausarbeiten der Orientierungsstrategien auf drei Ebenen die gesellschaftliche Neuorientierung als allgemeines Zeitphänomen vor der Jahrtausendwende in der zeitgenössischen Literatur aufzuzeigen. Gleichzeitig soll klar werden, auf welche Strategien die Literatur selbst sich in dieser Umbruchsphase beruft. Zu den genannten drei Ebenen gehört die Darstellung der poetischen Orientierungsstrategien auf Figurenebene, indem die Strategien der Figuren zur Überwindung ihrer Krise offengelegt werden, ebenso wie die Bedeutung der Einbindung von Intertexten und Referenzwerken als poetische Elemente der Orien-

¹⁴ In dieser Arbeit werden diese Texte in folgender Ausgabe zitiert: Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Frankfurt a. M.: Fischer, 172003; W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine Englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M.: Fischer, 72003; Schrott, Raoul: *Finis Terrae*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997; Schrott, Raoul: *Tristan da Cunha oder Die Hälfte der Erde*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008.

tierungsstrategien der Literatur, sowie der Paratext als mögliches Orientierungsmittel auf Ebene der Leserorientierung.

Methodisch greift die Untersuchung der literarischen Orientierungsstrategien auf Kants Definition von Orientierung zurück, indem sie den dort aufgezeigten geographischen und kognitiven Aspekt auf die literarische Analyse anwendet. Sich orientieren bedeutet allgemein die richtige Richtung finden oder sich in einer unbekanntem Umgebung zurechtzufinden. Mit dem Hinweis auf den Osten (Orient) findet sich im Substantiv *Orientierung* die zunächst auf den geographischen Raum bezogene Bedeutung des Wortes. Immanuel Kants Definition von Orientierung in seiner Schrift *Was heißt: sich im Denken orientieren?*,¹⁵ ist grundlegend, was ihre Übernahme in Jacob und Wilhelm Grimm *Deutsches Wörterbuch* verdeutlicht:

orientieren, *verb. aus ital. orientare, franz. orienter, transitiv und reflexiv (in ermangelung der magnetnadel) aus einer bekannten weltgegend die übrigen, namentlich die östliche zu finden suchen, dann überhaupt in eine gegend, in einen raum, in eine lage oder ein verhältnis sich zurechtfinden: sich orientieren heiszt, in der eigentlichen bedeutung des worts: aus einer gegebenen weltgegend die übrigen, namentlich den aufgang zu finden ... diesen geographischen begriff des verfahrens sich zu orientieren, kann ich nun erweitern und darunter verstehen: sich in einem gegebenen raum überhaupt ... orientieren. im finstern orientiere ich mich in einem mir bekannten zimmer, wenn ich nur einen einzigen gegenstand, dessen stelle ich im gedächtnisz habe, anfassen kann ... endlich kann ich diesen begriff noch erweitern, da er denn im vermögen bestände, sich nicht blos im raume ... sondern überhaupt im denken, d. i. logisch zu orientieren u. s. w. Kant 1, 123 ff. [...].*¹⁶

Orientierung wird also dann erforderlich, wenn man sich in einem unbekanntem Gelände bewegt. Sie erfolgt anhand von Landmarken, einprägsamen Landschaftskonstellationen oder Objekten, anhand derer man sich den Weg, den man einschlägt, merkt. Orientierung ist daher immer verbunden mit Aufbruch oder Rückkehr: Einerseits ist sie in unbekanntem Gelände notwendig, um weiter darin vorzustoßen, sie ist aber besonders wichtig, wenn man den Weg zurück zum Ausgangspunkt finden will. Eine missglückte Orientierung führt dazu, dass man sich verirrt oder verloren geht.

Der Fortbewegung im Raum liegt damit von vornherein die Notwendigkeit der Orientierung zugrunde, die für ein sich orientierendes Subjekt erfahrbar sein muss. Immanuel Kant machte den Menschen in seiner Körperlichkeit zum Ausgangspunkt seiner Definition. In seiner Schrift erweitert der Königsberger Philosoph die Orientierung in der Geographie auf die Orientierung im Denken. Als Grundlage der Orientierung sieht er die Unterscheidungsfähigkeit der Richtung durch das körpereigene Gefühl, von dem ausgehend die Lage als Körper im Raum bestimmt wird und eine Orientierung erfolgt.

¹⁵ Immanuel Kant: *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Hg. v. Horst D. Brandt (Philosophische Bibliothek 512). Hamburg: Felix Meiner, 1999, S. 45ff.

¹⁶ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Version vom 22.05.2018. Kursivsetzung im Original.

Wie Kant ausführt, ist dem Menschen die Orientierung im Raum bei Sicht durch das Unterscheidungsvermögen von rechts und links möglich. Ohne optische Orientierungspunkte muss er sich auf seine Erinnerung an die Lage der Objekte im Raum verlassen. Die körperliche Orientierungsfähigkeit wird bei Kant auf das logische (eigene) Urteilsvermögen übertragen und auf das Bedürfnis der Vernunft nach Orientierung.¹⁷

Also ist Unwissenheit an sich die Ursache zwar der Schranken, aber nicht der Irrtümer in unserer Erkenntnis. Aber wo es nicht so willkürlich ist, ob man über etwas bestimmen wolle oder nicht, wo ein wirkliches Bedürfnis und wohl gar ein solches, welches der Vernunft an sich selbst anhängt, das Urteil notwendig macht, und gleichwohl Mangel des Wissens an Ansehung der zum Urteil erforderlichen Stücke uns einschränkt: da ist eine Maxime nötig, wornach wir unser Urteil fällen; denn die Vernunft will einmal befriedigt sein. [...] Nun aber tritt das Recht des Bedürfnisses der Vernunft ein als eines subjektiven Grundes, etwas vorauszusetzen und anzunehmen, was sie durch objektive Gründe zu wissen sich nicht anmaßen darf; und folglich sich im Denken, im unermeßlichen und für uns mit dicker Nacht erfüllten Raume des Übersinnlichen, lediglich durch ihr eigenes Bedürfnis zu orientieren.¹⁸

Dem Orientierungsprozess ist gleichzeitig ein Ordnungsprozess inhärent, der im Gelände in unterschiedlicher Weise vorgenommen werden kann: durch Namensgebung der Orte, Bedeutungszuschreibung, Klassifizierung und allgemein durch die Herstellung verschiedener Referenzsysteme, z. B. durch die Kartierung des Geländes. Aus der Psychologie und Soziologie ist bekannt, dass der Mensch sich in seiner Umwelt großräumig durch sein Wissen, das er über sie hat, orientiert.¹⁹ Die Körperlichkeit, das Denken, Fühlen und Handeln sind Parameter der Orientierung, die dem Menschen einen Zugang zur Welt ermöglichen, den er nach eigenen Strategien finden muss, da er nicht von Natur aus orientiert ist. Während die Welt als geographischer Raum durch ihre Materialität bereits einen Bezugsrahmen zur Orientierung darstellt, muss das Denken sich einen solchen erst einmal schaffen. Orientierung, ob im Gelände oder im Denken, ist damit schon von vornherein prozesshaft angelegt. Insofern ist sie durch einen Raum- und einen Zeitfaktor bestimmt, der das Terrain umreißt, auf dem die Orientierung stattfindet.

Im Zentrum der untersuchten Orientierungsmittel steht das Paradigma der Spur, die in jedem der untersuchten Texte in unterschiedlicher Weise den Leitfaden zur Orientierung darstellt. Das Spurparadigma besitzt eine Doppelnatur, da es sich als Zeichen- wie auch als Indizienparadigma

¹⁷ „Sich im Denken überhaupt orientieren, heißt also: sich bei der Unzulänglichkeit der objektiven Prinzipien der Vernunft im Fürwahrhalten nach einem subjektiven Prinzip derselben bestimmen.“ Kant: *Was ist Aufklärung?*, S. 48.

¹⁸ Ebd., S. 49.

¹⁹ Vgl. Norbert Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. IX: „Im Rahmen der bisherigen Wissenssoziologie kommt die Entwicklung des Wissens, also der menschlichen Orientierungsmittel, ein wenig zu kurz. Dabei ist die Frage, wie Menschen lernen, sich in ihrer Welt zu orientieren, und zwar im Lauf der Jahrtausende besser und besser, gewiß für das Selbstverständnis der Menschen von nicht geringer Bedeutung. Die Entwicklung des Zeitbestimmens als Mittel der Orientierung in dem unablässigen Fluß des Geschehens ist ein Beispiel dafür.“

äußern kann.²⁰ Einerseits ist die Spur dem Zeichen ähnlich: Sie steht für etwas, das sie nicht ist. Daraus ergibt sich ihre Verwandtschaft mit dem Schriftzeichen, und es macht sie wie dieses les- und interpretierbar. Andererseits unterscheidet sich die Spur aber wesentlich vom hergestellten Zeichen, das absichtsvoll für die Kommunikation mit einem Adressaten hergestellt wird. Die Spur ist ein materieller Rest, der ohne Absicht hinterlassen wurde, so z. B. das Trittsiegel des Wildes im Waldboden. Die Spur wird also „nicht *gegeben*, sondern *vorgefunden*“²¹; sie wird „erst *nachträglich* vom Spurenleser zum Zeichen gemacht. *Spurenlesen* erschöpft sich nicht in einer Zuordnung, sondern erstreckt sich auch auf das Entdecken, Auflesen. Die *Spur finden und sie deuten* sind zwei ineinander verschränkte Aspekte des Vorgangs“²², die sie zu „von den Umständen zurückgelassene[n] Texte[n]“²³ macht. In ihrer Doppelnatur entwickelt die Spur ihr Potenzial als Orientierungsmittel: Ihre Zeichenhaftigkeit macht sie lesbar wie einen Text; gleichzeitig kann ein Text, indem der Schrift mit den Augen gefolgt wird, zur Spur werden, die der Orientierung ihre Richtung vorgibt. Das Spurenlesen selbst hat eine orientierende Funktion und ist wesentliches Element im Prozess der Neufindung:

Denen, die Spuren lesen, geht es immer um eine Orientierung für das eigene praktische oder theoretische Handeln. Unsicherheit und Angst, dort also, wo eine Situation entstanden ist, in der wir uns nicht (mehr) auskennen. Ein Problemdruck – praktischer oder theoretischer Art – steht am Anfang der Spurenlese. Spurenleser haben Interessen und sie verfolgen Zwecke. Die Aufmerksamkeit, die beim Lesen der zunächst immer unmerklichen Spur erforderlich ist, ist daher eine ‚gerichtete Aufmerksamkeit‘.²⁴

Die Spur ist das, was die Aufmerksamkeit des Spurenlesers erregt und dadurch für ihn zum Orientierungsmittel wird. Es liegt im Charakter der Spur, dass sie nur auffällig werden kann, wenn sie die Ordnung stört, d. h., „wenn im gewohnten Terrain das Unvertraute auffällt oder das Erwartete ausbleibt.“²⁵ Das, was als Spur gelesen wird, braucht einen Interpretationsraum, da sich die Spur nicht selbst deutet. Die Spurenleser in den literarischen Texten richten ihre Aufmerksamkeit also auf ein Detail, das durch ihr Orientierungsbedürfnis zu etwas gemacht wird, das dazu dient, einen sinnvollen Bedeutungszusammenhang für sie zu schaffen. In Sibylle Krämers Worten:

Eine Spur zu lesen heißt, die gestörte Ordnung, der sich die Spurbildung verdankt, in eine neue Ordnung zu integrieren und zu überführen; dies geschieht, indem das spurbildende Geschehen als eine Erzählung rekonstruiert wird. [...] Doch es gibt immer eine

²⁰ Vgl. hierzu Gernot Grube: „abfährten“ – „arbeiten“. Investigative Erkenntnistheorie“. In Sibylle Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.): *Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 222–253, hier S. 227f.

²¹ Ebd., S. 229, Kursivsetzungen im Original.

²² Ebd., S. 231.

²³ Ebd.

²⁴ Krämer/Kogge/Grube (Hg.): *Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, S. 15, Hervorhebung im Original.

²⁵ Ebd., S. 16.

Vielzahl solcher Erzählungen. Daher sind Spuren polysemisch: Diese Vieldeutigkeit der Spur ist konstitutiv.²⁶

Dies bedeutet, dass eine Spur immer etwas ist, das aus einem nicht mehr Präsenten entstanden ist, einer „Bewegung in der Zeit, [die] sich zur Konfiguration im Raum auskristallisiert.“²⁷ Die Spur impliziert damit eine Erdung durch Materialität und Körperlichkeit, die eine neue Sinnfindung, d. h. Orientierung, ermöglicht. Den spurenlesenden Figuren der Texte eröffnet dies die Möglichkeit, anhand einer materiellen Spur eine sich durch sie konstituierende kohärente Geschichte zu lesen, d. h. „Bruchstücke dieser Welt in Interpretationskonstrukte [zu] verwandeln.“²⁸ Aus dem Netzwerk an Spuren wird nicht nur eine vergangene Realität rekonstruiert, sondern auch eine Zukunft entworfen, die Ziel und Zweck jeder Orientierung ist. Die materiellen Spuren werden somit zu Orientierungsmitteln und das Spurenlesen wird zur Methode²⁹ im Prozess der (Selbst-)Erkenntnis.

In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Die Ringe des Saturn*, *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* wird das Spurenlesen narrativ auf zwei Arten dargestellt. Erstens erscheint es als eine Reise, in der sich die Orientierung als räumlicher Prozess in der Geographie konkretisiert, indem materielle Spuren gefunden werden. Auf Textebene findet sich das Spurparadigma etwa in materiellen Überbleibseln, wie sie Sebalds Erzähler auf seiner Wanderung findet und unter seinem melancholischen Blick als ‚Spur der Zerstörung‘ liest. Hier weist die Qualität des Blicks dem vorgefundenen materiellen Rest (z. B. einem Gegenstand oder einem aufgelassenen Gebäude) seine spezifische Bedeutung als Spur einer vorangegangenen oder immer noch andauernden Zerstörung zu. Das Vorfinden dieser Reste und die Art der melancholischen Betrachtung machen die Definition von Sebalds Spur aus, die sein Erzähler entziffert und die sich mit Erinnerungsspuren verbindet, die in die Biographie des Autors und weit in die europäische Geschichte hineinreichen. Das Finden von Texten, wie es in *Finis Terrae* mit der Papyrus-Schrift des Pytheas von Massalia der Fall ist oder mit den für die Inselbibliothek bestimmten Büchern in *Tristan da Cunha*, macht die Metapher des ‚Spurenlesens‘ literal. Die Texte werden zur zufällig vorgefundenen Spur, der die Figuren folgen und anhand derer sie sich orientieren. Die in den Texten beschriebene Topographie bleibt aber nicht nur eine Textspur, sondern erfährt durch die Reise der Figuren eine Übertragung in die Geographie: Sowohl Ludwig Höhnel in *Finis Terrae* als auch Josef Mazzini in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* reisen auf den Spuren ihrer Vorgänger. Mazzini geht den Spuren seiner Familiengeschichte nach und gelangt so bis zur Payer-Weyprecht’schen Nordpolexpedition, während Höhnel ebenfalls Erinnerungsspuren der eigenen Familiengeschichte folgt, die ihn zum Nachfahren eines Entdeckers machen und ihn auf der Route Pytheas’ von Massalia am Westrand Europas entlangziehen lassen. In *Tristan da Cunha* sind es die Bücher in der antarktischen Forschungsstation, die die Spur zur Insel Tristan da Cunha legen und denen die Forscherin

²⁶ Ebd., S. 17.

²⁷ Ebd., S. 14.

²⁸ Ebd., S. 19.

²⁹ Vgl. hierzu Grube: „abfährten“ – „arbeiten“. Investigative Erkenntnistheorie“, S. 235 ff.

Noomi Morholt durch ihr Lesen folgt. Am Schluss haben diese Bücher ihrer Orientierung gedient, erfährt der Leser doch im letzten Kapitel, auf den letzten Buchseiten von Noomi Morholts Geschichte und ihrem persönlichen Neuanfang nach dem antarktischen Winter, in den sie sich in ihrer Krise zurückgezogen hatte.

Neben der geographischen Reise ist die Metareise in und durch die Schrift eine weitere Art der Spurenlese in diesen Texten. Die Schrift als Spur wird mehrfach in den untersuchten Texten aufgerufen: zum einen als die Spur, der der Leser folgt und die inhaltlich auch als ‚falsche Fährte‘ von einem fiktiven Autor oder Herausgeber präpariert sein kann, zum anderen als das Lesen und Schreiben der Figuren, die nicht nur den durch eine Kausalität entstandenen Spuren in der Landschaft nachgehen, sondern auch die von ihnen gelesenen Texte zur Spur transformieren. Alle Figuren bei Ransmayr, Sebald und Schrott sind auch Autoren, die in Notizen, Briefen und Tagebüchern ihr Inneres nach außen kehren und damit den Prozess der Auseinandersetzung mit ihrer Krise in der Verschriftlichung und damit der Entäußerung der eigenen Gefühle und Gedanken dokumentieren. Ihre Reisen, Routen und Stationen, werden zu Scharnieren zwischen ihrer Außen- und Innenwelt. Schließlich ist das Erzählen von der Reise und der inneren Verfassung jene Orientierungsbewegung, die dazu führt, dass die anfängliche Krise im Lauf der Reise be- und verarbeitet wird, indem die mediale Repräsentation in der Schrift das für die Figur zuvor Unbekannte und Unzugängliche ‚lesbar‘ macht und sie sich durch die persönliche Niederschrift selbst auf die Spur kommt. Das Schreiben als Reise im eigenen Innenraum wird zum Orientierungsmittel in der Auseinandersetzung mit der Krise und zum hintergründigen Ziel der Reise. Dadurch, dass Erzähler und Reisende zugleich Lesende und Schreibende sind, eröffnet sich ein zweiter Orientierungsraum, dessen Orientierungsparameter die Topoi und Tropen der Literatur sind. Die Literatur selbst wird zum Orientierungsraum, der in Prä- und Intertexten, sowie künstlerischen Referenzwerken nicht nur Wegmarken zur Orientierung bietet, sondern einen eigenen Bezugsrahmen darstellt, in dem ein literarischer Orientierungsprozess stattfindet.

Die in den Primärtexten vorhandenen Orientierungsstrategien lassen eine Tendenz in der Literatur vor der letzten Jahrtausendwende erkennen, Spurensuchen, Reisen und Nachreisen als Figurationen eines literarischen Dialog mit der Vergangenheit zu nutzen und so die zu diesem Zeitpunkt gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Orientierungsbewegungen in der Literatur aufzugreifen. Die Konfrontation mit dem europäischen Kolonialismus und Imperialismus, wie sie bereits in den *Postcolonial studies* stattfindet, aber auch die Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen der Weltkriege auf die nachgeborenen Generationen, sind virulente Themen in der Auseinandersetzung mit der sich neu konstituierenden Weltordnung. Die Bindung der Orientierungsstrategien an bestimmte Themenkomplexe und Figurationen ist gleichzeitig der den Untersuchungsraum dieser Arbeit begrenzende Rahmen. So kann und soll hier keine Aussage über die Gesamtheit der in den 1990er Jahren auftretenden Erzählweisen gemacht werden, die in anderen Kontexten als Orientierungsstrategien gelesen werden können. Dennoch versteht sich die Untersuchung einzelner im Zeitraum um die Jahrtausendwende erschienener Werke als repräsentativ, indem sie zu zeigen sucht, in welchen Traditionslinien sich die ausgewählten Texte verorten las-

sen, zu welchen Prätexten sie sich positionieren und wie diese Intertexte zu Orientierungsmarken dieser Literatur werden.

Die Arbeit gliedert sich in vier Hauptkapitel, die das Spurparadigma als Orientierungsstrategie auf verschiedenen Ebenen in den genannten vier Werken untersuchen. Dabei folgt sie den der Orientierung dienenden Spuren. Das erste Kapitel analysiert die Paratexte der genannten Erzählwerke, indem es das Orientierungspotenzial der Inhaltsverzeichnisse, die Mottos und die als Prolog fungierenden Kapitel mit ihren Erzähler- und Herausgeberfiguren befragt. Die starke Präsenz dieser Elemente verweist bereits auf das semantische Feld der Orientierung im nachfolgenden Narrativ.

Im zweiten Kapitel wird in Anlehnung an die räumliche Funktion der Orientierung zunächst auf die Bedeutung der Karten als Repräsentation von geographischem Raum und als Orientierungsmittel in den untersuchten Texten eingegangen. Sie können als das offenkundigste Medium zur Orientierung gelten, dessen Nutzen in den literarischen Texten jedoch subvertiert wird. Daran anschließend wird der natürliche Raum im Sinne Kants als Prärequisit der Orientierung untersucht. Laut Kant ist der Raum

ein unbedingt erster formaler Grund der Sinnenwelt, nicht allein deswegen, weil durch seinen Begriff die Gegenstände des Alls Phaenomena sein können, sondern vorzüglich aus dem Grund, weil er seinem Wesen nach nur ein einziger ist, der schlechthin alles äußere Sensible umfaßt, und folglich einen Grund der Gesamtheit ausmacht, d. i. eines Ganzen, das nicht Teil eines anderen sein kann.³⁰

Kant bezieht sich auf den euklidischen Raum, der als geographischer Raum Handlungsort der Erzählungen ist, der aber durch eine Reihe von Techniken überlagert und ergänzt wird. Die Darstellung und Funktion des geographischen Raumes als Landschaft und Raum der Natur(gewalt) ist für die Orientierung grundlegend, da die physischen und geistigen Orientierungsbewegungen der Figuren in zumeist erhabene Naturräume, aber auch in Kulturlandschaften eingeschrieben ist. Die Figuren ziehen sich in zivilisatorische Randgebiete und Leerräume zurück, die als vermeintliche Räume der Spurlosigkeit gelten und gleichzeitig Schwellenräume sind. Orte und Landschaften werden Zugänge zu vergangenen Zeiten und die Literatur zur Verbindungslinie zwischen historischen und aktuellen Ereignissen. Die literarischen Darstellungen der Geographie sind gerade in einer Zeit des globalen Umbruchs und der geographischen Grenzverschiebung prominent für Strategien der Orientierung. So spielt die Geschichte der Weltentdeckung und die *Terra incognita* als Chiffre mit mehrfacher Codierung in den Texten eine zentrale Rolle.

Räume des Lesens und Schreibens als Orte für die Orientierung im Denken werden ebenfalls im zweiten Kapitel untersucht. Im Fokus steht die Rolle des Lesens für die Figuren, die Texte rezipieren und gleichzeitig selbst Urheber des Textes sind, den der Leser liest. Hintergründe und

³⁰ Immanuel Kant: „Von dem Raume“. In ders.: *Schriften zur Metaphysik und Logik I*. Werkausgabe, Bd. 5, S. 56–69, zitiert nach Jörg Dünne/Stephan Günzel: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 76–79, hier, S. 79.

Zusammenhänge ihrer Krisen werden im Schreiben von den Figuren reflektiert und mit dem vermeintlich von ihnen Gelesenen zu einem eigenen Text amalgamiert. Die Räume, in denen gelesen und geschrieben wird, sind Räume der Selbstsuche. Die Krise der Figuren ist die Situation vor und zu Anfang einer Neuorientierung und gleichzeitig Erzählauftakt und Handlungsmotiv. In allen vier Texten geht es um eine Spurensuche, die ausgehend von einem Individuum in der Krise als Selbstsuche und Selbstfindung gestaltet ist. Die Spurensuche führt die Figuren in die Vergangenheit, in Archiv- und Erinnerungsräume und in ihre eigene Biographie. Der Prozess des Lesens und Schreibens wird somit zu einer eigenständigen Orientierungsstrategie.

Der Topos der literarischen Reise und die Routen der Figuren sind Gegenstand des dritten Kapitels. Dabei wird die Reise sowohl mit Blick auf die Geographie als auch als Figuration der Orientierung untersucht.³¹ Als bewährte Figuration der Selbstsuche und der Orientierung erfährt der Reisetopos an der Jahrtausendschwelle eine Neuauflage und führt als *Movens* der Erzählung in verschiedene Thematiken. In der Figuration der (Nach-)Reise wird Zeit verräumlicht, so dass geographische und literarische Topographien im Zuge einer Spurensuche, Entdeckungsreise, Wallfahrt, Drift und Selbstsuche befragt werden. Eine besondere Variante dieser Orientierungsstrategie ist die Literarisierungen von Entdeckungsreisen unter Einbeziehung ihrer antiken Vorläufer von der frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert. Der Bezug zum historischen Entdeckungszeitalter verdeutlicht die Befragung der Geschichte im Hinblick auf die sich in den 1990er Jahren herauskristallisierende neue Weltordnung.³² Politische und territoriale Veränderungen in Europa werden verarbeitet, indem eine Revision der historischen Welterkundung und -aufteilung vorgenommen wird.³³ Wo sie auf Spuren- und Orientierungssuche in Geschichtsräumen geht, tritt die Gegenwart in einen Dialog mit der Vergangenheit. Der enzyklopädische, die globale Welt einbeziehende Charakter dieser Literatur, den der Begriff „Welthaltigkeit“³⁴ fasst, lässt sich an

³¹ Irene Lamberz hat die Bedeutung der Semantisierung des Raumes am Beispiel der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts herausgearbeitet. Die Autorin verweist auf die Funktionen des ‚reintegrativen Interdiskurses‘ von Literatur, bei dem Verdrängtes und Marginalisiertes ins Bewusstsein gerückt und dadurch eine neue Perspektivierung vorgenommen wird. Bedeutung kommt dabei v. a. der Literatur zu, die dem Erinnerungsdiskurs und der Identitätsbildung zuzurechnen ist. Von besonderer Bedeutung für die Raumpoetik in den einzelnen Werken ist deren Komposition, die auf der narrativen Anordnung der sinngenerierenden Segmente, auf den Handlungen der Figuren, dem Handlungsverlauf und der Verknüpfung von Räumen untereinander basiert: „Literarische Semantisierungen des Raums sind besonders komplex, da sie sich einerseits auf vielfältige kulturelle Funktions- und Bedeutungszuweisungen des Raumes außerhalb der Literatur stützen, andererseits jeweils metaphorische und metonymische Raumbilder als ‚Raumsprache‘ innerhalb eines Werkes entwickeln und dabei eine eigene textspezifische Semiotik erzeugen.“ Irene Lamberz: *Raum und Subversion. Die Semantisierung des Raumes als Gegen- und Interdiskurs in russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts* (Charms, Bulgakov, Trifonov, Pelevin). München: Herbert Utz, 2008, S. 15.

³² Vgl. Niels Werber: *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München: Hanser, 2007.

³³ Vgl. hierzu auch Hansjörg Bay/Wolfgang Struck (Hg.): *Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahren – Revisionen*. Köln: Böhlau, 2012.

³⁴ Vgl. die Herausgeber Christof Hamann und Alexander Honold im Vorwort zum Tagungsband *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 9: „Magellans Weltumsegelungen und Humboldts lateinamerikanische Flussfahrten, der mühevollen Weg nach Timbuktu und die Gefahren des jemenitischen Hinterlandes, das Vordringen zu den Nilquellen oder zum Gipfel des Kilimandscharo – in der deutschsprachigen Literatur ist ‚Welthaltigkeit‘

einem gemeinsamen poetischen Muster ablesen, das zahlreiche in den 1990er Jahren erschienene Werke durchzieht.

Kapitel vier analysiert intertextuelle Spuren, Referenzwerke und Formen als poetische Umwege der Autoren am jeweiligen Text und über diesen hinaus. Trotz starker Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die Orientierungsfelder der Autoren: Christoph Ransmayr legt in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* den Akzent auf die Frage nach dem Menschenbild in einer beschleunigten, technisierten Welt, während W. G. Sebald in *Die Ringe des Saturn*, wie in seinem Werk insgesamt, an einer ‚Naturgeschichte der Zerstörung‘, an der Neuperspektivierung der Darstellung von Geschichte und am Erinnerungsdiskurs³⁵ arbeitet. In Raoul Schrotts *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* wird die Frage der Orientierung mit Bezug auf den Standpunkt des Menschen und dessen Weltentwürfe angesichts seiner Kreatürlichkeit und der Indifferenz einer erhabenen Natur verhandelt.

eingezogen. In den vergangenen Jahren haben Autorinnen und Autoren aus Deutschland, aus der Schweiz und aus Österreich in bemerkenswerter Formenvielfalt das Zeitalter der großen Entdeckungsreisen literarische nachgestellt.“

Mitte der 90er Jahre stellt Rathjen in seinem Beitrag zur Position der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur „Crisis? What Crisis?“ die Forderung der Literaturkritiker nach „Welthaltigkeit“ in Opposition zu „jener Selbstbezüglichkeit und Unbedingtheit, die den Kern aller künstlerischen Äußerung ausmachen“, welche die Literatur jedoch zu jenem Zeitpunkt bereits begonnen hat einzulösen, an dem sie sich nicht für das eine oder das andere entscheidet, sondern Welthaltigkeit mit Selbstreferenz kombiniert und Erstere zum Instrument der Zweiten macht. Vgl. Rathjen: „Crisis? What Crisis?“, S. 12f.

³⁵ Vgl. hierzu Daniel Levy/Natan Sznajder: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001.

1 Spuren und (falsche) Fährten im Paratext

Orientierung liegt, unabhängig davon, ob sie virtuell oder in natürlicher Umgebung stattfindet, immer ein Transformationsprozess von Informationen zugrunde. Räumliche Orientierung geht von dem Ort aus, an dem sich der Orientierende befindet, während nicht räumliche Orientierung vielschichtig sein kann. Grundlage jeden Orientierungsprozesses ist ein Problemlösungsprozess, der von Ähnlichkeits- und Vergleichsverhältnissen ausgeht, um sich ein „dynamisches Verständnis von der Umgebung zu konstruieren [...] und eine eigene kognitive Landkarte der Umgebung anlegen zu können.“³⁶ Was hier für geographische und virtuelle Räume gilt, kann auch auf den Raum der Fiktion, d. h. den Textraum, übertragen werden. Zunächst sind es jedoch die Autoren und ihre Leser, die Fährtenleger und Spurenleser sind. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Die Ringe des Saturn*, *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* können als „schwer begehbbare Räume“³⁷ gelten, in denen nicht nur die Figuren auf ihren Reisen Erfahrungen der Orientierung und Desorientierung machen, sondern auch die Leser durch die Anlage des Textraumes, der ihnen Navigationshilfe anbietet, aber auch Verunsicherung produziert.

Der von Gérard Genette³⁸ Anfang der 1980er Jahre geprägte, in der Intertextualitätsforschung virulente Begriff des *Paratextes* bezieht sich auf alle Textelemente, die über den Basistext hinausgehen, diesem voran oder nachgestellt sind und wesentlich die Kommunikation mit dem Leser und dessen Orientierung im Werk lenken. Er stellt damit auch einen Raum dar, in dem der Autor die Orientierung des Lesers manipulieren und diesen auf falsche Fährte setzen kann. Jan Erik Antonsen weist darauf hin, dass der Paratext, d. h. dass „Titel, Widmung, Motto, Vorwort oder auch Fußnote nicht nur die schmückenden Accessoires eines Textes bilden, deren Nichtbeachtung ein höchstens ästhetisches Defizit hervorrufen würde, sondern sehr wohl auf den Text einwirken. Die Vernachlässigung dieser Elemente kann daher im äußersten Fall dazu führen, dass der Leser zentrale Sinnzusammenhänge übersieht.“³⁹ Die schon im Paratext hergestellten Sinnzusammenhänge reflektieren die Organisation des jeweiligen Textes und sollen dem Leser, der eine erste Orientierungsleistung erbringen muss, als Orientierungsmittel dienen. Wolfgang Raible legt in *Die Semiotik der Textgestalt* dar, dass „[s]pätstens die Errungenschaften der Scholastik – Überschriften, Zusammenfassungen, Fußnoten usw. – der inneren Organisation des Textes zu einer äußeren Sichtbarkeit [verhelfen] und [...] den Leser ‚an jeder Stelle des Textes erkennen‘ [lassen], wo im ‚ganzen er sich gerade befindet‘. Sie ermöglichen ihm, sich im Textraum wie in einem territorialen Raum zu orientieren.“⁴⁰ Winfried Nöth verweist darauf, dass die äußere Textgestalt

³⁶ Torsten Stapelkamp: *Informationsvisualisierung: Web - Print - Signaletik. Erfolgreiches Informationsdesign: Leitsysteme, Wissensvermittlung und Informationsarchitektur*. Berlin: Springer Vieweg, 2013, S. 282.

³⁷ Sabine Frost: *Whiteout. Schneefälle und Weißseinbrüche in der Literatur ab 1800*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 26.

³⁸ Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996 [1982].

³⁹ Jan Erik Antonsen: *Text-Inseln. Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 11.

⁴⁰ Ebd., S. 25, Zitate aus Wolfgang Raible: *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses*. Heidelberg: Winter, 1991, S. 31.

sowohl zur Orientierung beiträgt als auch zur „Kohärenz und strukturellen Stabilität der metaphorischen Räume und Körper.“⁴¹ Komplexe textuelle Netzstrukturen ebenso wie typographische Störungen, z. B. Leerseiten, können die Orientierung im Text erschweren.⁴² Ein Beispiel hierfür findet sich in Raoul Schrotts *Finis Terrae*, wo durch die Typographie die Simulation der Unlesbarkeit von Pytheas’ Manuskript durch senkrechte Striche dargestellt wird. Andere, nicht typographische Störungen des Textflusses dienen der Simulation von Authentizität, z. B. bei der Transkription von Höhnels Tagebüchern durch den fiktiven Herausgeber, der auf Durchstreichungen und abgerissene Papierseiten in dessen Carnets hinweist. In *Die Ringe des Saturn* sind es die eingefügten Fotografien, die eine Störung bewirken, aber wesentlicher Teil der Netzstruktur des Textes sind. Die Abbildungen in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* haben illustrativen Charakter, der den Authentizitätsduktus der Fiktion durch das historische Material noch unterstreicht, da die Stiche dem 1876 erschienen Werk Julius von Payers, *Die österreichisch-ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874*, entnommen sind. In Raoul Schrotts Romanen *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* dienen die visuellen Elemente als Markierungen der Textorganisation.

Das Inhaltsverzeichnis als zumeist tabellarische Übersicht am Anfang oder Ende eines Buches dient dem Überblick und der Lokalisation des Inhaltes innerhalb des Druckwerkes. Obwohl es in der Forschung bei den Untersuchungen zum Paratext nicht im Fokus steht⁴³, ist seine Betrachtung in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Die Ringe des Saturn* und *Tristan da Cunha* für die Frage der Orientierung aufschlussreich. Zum einen ist nicht unbedingt zu erwarten, dass sie als literarische Werke – mit Ausnahme von *Finis Terrae*, das im Gegensatz dazu über ein Vorwort verfügt – überhaupt ein Inhaltsverzeichnis aufweisen, zum anderen steht die Gestaltung dieser Inhaltsverzeichnisse in direktem Zusammenhang mit der poetischen Struktur und der Intention des betreffenden Werkes. Zwar reflektieren die Inhaltsverzeichnisse hier die poetische Komposition der Texte, in ihrer Funktion als Orientierungsmittel sind sie für den Leser jedoch nur beschränkt brauchbar, was auch für andere paratextuellen Elemente, z.B. die Mottos, gilt.

Mottos finden sich in der Regel am Anfang eines Werkes oder eines Kapitels, so in *Finis Terrae*, *Tristan da Cunha* und *Die Ringe des Saturn*. Ransmayr hingegen verzichtet in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* auf Mottos. Bei einem Motto handelt es sich meist um ein Zitat, das als Vor- oder Leitspruch einem Text vorangeht. Das Motto kann zur emotionalen Einstimmung auf den folgenden Text, als Schmuck oder auch als Autoritätenzitat eingesetzt werden, so dass sich das neue Werk auf den Autor des Zitats beruft. Darüber hinaus kann das Motto aber auch einen inhaltlichen Bezug zum anschließenden Text haben, um eine „adäquate geistige Gestimmtheit“⁴⁴ zu

⁴¹ Nöth, Winfried: „Der Text als Raum“. In: Halwachs, Dieter W. (Hg.): *Sprache. Onomatopöie. Rhetorik. Namen, Idiomatik. Grammatik*. Graz: Institut für Sprachwissenschaften, 1994, S. 163–173, hier S. 168, zitiert nach Frost: *Whiteout*, S. 25.

⁴² Ebd., S. 26f.

⁴³ Vgl. beispielsweise Annette Retsch: *Paratext und Textanfang*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

⁴⁴ Vgl. Rudolf Böhm: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 1975, zitiert nach Antonsen: *Text-Inseln*, S. 12.

evozieren und so als „Argumentum-Motto“⁴⁵ zu dienen, indem es den Titel oder Inhalt des Werkes näher erläutert oder auch, z. B. durch Ironie, einen Kontrast zum nachfolgenden Text darstellt und dadurch verunsichert.

Die hier untersuchten Werke von Ransmayr, Sebald und Schrott enthalten alle paratextuelle Textelemente, in denen die Struktur der nachfolgenden Erzählung dargelegt wird oder semantische Hinweise zu finden sind. Ein fiktives Vorwort, als Ort im Buch, wo in freier Form auf die Entstehung und Gestaltung des nachfolgenden Werkes eingegangen wird, findet sich sowohl bei Raoul Schrott in *Finis Terrae* als auch in Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. In *Die Ringe des Saturn* und *Tristan da Cunha* stellt das erste Kapitel eine Art Exposition dar. Darüber hinaus werden Herausgeber- und Erzählerfiguren dem Leser als Ordnungsinstanz vermittelt, die in den Textraum eingreifen und der Figuration der Reise als semantische Strategie der Krisenbewältigung vorgeschaltet sind. Bisweilen erweisen sie sich jedoch als nicht zuverlässig. Durch sie wird der Leser in seiner Kompetenz, den Metatext mitzulesen, herausgefordert und die Frage der Orientierung auf die außerliterarische Welt ausgedehnt. In postmoderner Manier spielen die Texte von Ransmayr, Sebald und Schrott mit der Frage nach Authentizität und Glaubwürdigkeit, was erst recht die Frage nach Orientierung aufwirft und zur Suche nach Text- und Erzählmitteln animiert, die Ordnung und Orientierung schaffen.⁴⁶ In diesem Sinne sind auch Abbildungen und eingefügte Karten Orientierungsmittel, die zwar immanent mit dem Narrativ verbunden sind, und z.B. bei Sebald eine zentrale Rolle im Hinblick auf die Konstruktion von Erinnerung und damit auf die Intention des Textes spielen, in ihrem Zweck als Mittel der Orientierung für den Leser, kommt ihnen jedoch dieselbe Bedeutung zu wie den anderen genannten paratextuellen Elementen.

⁴⁵ Zum Argumentum-Motto vgl. Krista Segermann: *Das Motto in der Lyrik* (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 12). München: Fink, 1977.

⁴⁶ „Postmodernism plays with literary forms, and all the cards are put on the table: the reader has to face the game and consciously play his part in it. The notion of narrative omniscience is unveiled as a fictional conceit, and paradoxically, it is this honesty that restores some of the reader’s faith in this author and his narrator, who not only realize the exhaustion of claims to authenticity but also find a creative way out by reflecting on such notions of authenticity and narrative omnipotence. Through this meta-literary level, the wider epistemological issues of knowability and intersubjective verifiability are raised. The novel undermines its own construction in its postmodern play on the conventions of, for instance, adventure stories, travel literature, the Bildungsroman, and historiography. In doing so, the novel regains literary creativity. Explorers and seafarers, the archetypal hero-figures, are dead, their narrator(s) alive.“ Beate Müller: „Sea Voyages into Time and Space: Postmodern Topographies in Umberto Eco’s ‘L’isola del Giorno prima’ and Christoph Ransmayr’s ‘Die Schrecken des Eises und der Finsternis’“. In *The Modern Language Review*, Vol. 95, No. 1 (Jan., 2000), S. 1–17, hier S. 7f.

1.1 „Vor allem“ – Eine Erinnerung an die Weitläufigkeit des Raumes und der Zeit in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*

In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* folgt der kurzen Widmung ein Inhaltsverzeichnis, das auf eine Textunterteilung in achtzehn Kapitel verweist. Drei der Kapitel werden als Exkurse bezeichnet; sie erzählen die Suche der Nordost- und Nordwestpassage nach sowie die sich im Laufe der Jahrhunderte ändernden Meinungen und Mythen über den Nordpol und den über den Norden vermeintlich direkteren Weg nach Indien. Die anderen Kapitel enthalten die ineinander gewobene Geschichte der *Tegetthoff*-Expedition und Joseph Mazzinis Nachreise auf den Spuren dieser österreichischen Nationalhelden. Auffällig an den Kapitelüberschriften ist ein gewisses Pathos, das sich als leichte Ironie im Basistext wiederfinden lässt. Der Verweis auf ein Drama vor den Kulissen des hohen Nordens enthält etwas Tragikomisches, das sich in der Beschreibung der Bestrebungen der Donaumonarchie nach Nationalprestige und in der Verlorenheit der Figur Mazzinis zeigt.

Inhalt

Vor allem	9
1 Aus der Welt schaffen	11
2 Der Verschollene – Angaben zur Person	16
3 Anwesenheitsliste für ein Drama am Ende der Welt	27
4 Chronik der Abschiede oder die Wirklichkeit ist teilbar	37
5 Erster Exkurs Die Nordostpassage oder der weiße Weg nach Indien	48
6 Flugrouten in die innere und äußere Leere	62
7 Melancholie	78
8 Zweiter Exkurs Passagensucher Ein Formblatt aus der Chronik des Scheiterns	91
9 Pendelbilder einer Landschaft	95
10 Der bleierne Flug der Zeit	102
11 Campi deserti	121
12 Terra nuova	138
13 Was geschehen soll, geschieht – Ein Bordbuch	164
14 Dritter Exkurs Der Große Nagel Fragmente des Mythos und der Aufklärung	187
15 Aufzeichnungen aus dem Lande Uz	195
16 Die Zeit der leeren Seiten	238
17 Der Rückzug	248
18 Aus der Welt – Ein Nekrolog	260

Abb. 1: Inhalt für ein Drama am Ende der Welt

Quelle: Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 7.

Ransmayr stellt unter der Überschrift „Vor allem“ seinen *Schrecken des Eises und der Finsternis* ein Vorwort voran, das eine Mahnung an den Leser des ausgehenden 20. Jahrhunderts enthält:

[...] die Illusion, daß die Welt durch die hastige Entwicklung unserer Fortbewegungsmittel kleiner geworden sei und etwa die Reise entlang des Äquator oder zu den Erdpolen nunmehr eine bloße Frage der Finanzierung und Koordination von Abflugzeiten. Aber das ist ein Irrtum! Unsere Fluglinien haben uns schließlich nur die Reisezeiten in einem geradezu absurden Ausmaß verkürzt, nicht aber die Entfernungen, die nach wie vor ungeheuerlich sind. Vergessen wir nicht, daß eine Luftlinie eben nur eine Linie und kein Weg ist und: daß wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind.⁴⁷

Mit dem Vermerk, dass wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind, kritisiert Ransmayr die erhöhte Geschwindigkeit des modernen Lebens. Josef Mazzini, Ransmayrs Nachreisender, läuft gerade gegen seine Zeit und das moderne Zeitalter an. Statt wie seine historischen Vorbilder – die Besatzung des Admiral *Tegetthoff*, die für die k. und k. Monarchie das Kaiser-Franz-Josef-Land anstelle einer Passage durch das arktische Eis findet – ein Held zu werden, bezahlt Mazzini seine Abenteuerlust mit dem Leben, weil er den Unterschied der Größenverhältnisse zwischen sich als ‚Fußgänger‘ und der Natur als erhabener Größe nicht berücksichtigt. Ransmayr fordert mit seiner Mahnung den Lesers heraus, seine eigene Position zu hinterfragen, da seine Kritik an das moderne Selbstverständnis rührt, das auf der Illusion des westlichen Menschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts beruht, er könne sich gefahrlos überall hin auf der Welt bewegen.

Die Überschrift dieses Vorwortes selbst ist doppeldeutig, da „vor allem“ als Konjunktion in der Bedeutung „besonders“ oder „hauptsächlich“ verstanden werden kann, womit seine Aussage zu einer Emphase wird. „Vor allem“ kann sich aber auch auf die Position des Vorwortes im Buch beziehen, das lokal vor allem anderen Text steht, der als „Drama“ der Schrecken im Eis bezeichnet wird, und damit auf den Inhalt des folgenden Textes verweist. Dabei steht die Bedeutung des Abenteurers, auf das die Figur Mazzini in ihren Überlegungen des Geschichtenerfindens und Nachreisens Bezug nimmt, als real erlebtes und medial präsentiertes Ereignis im Vordergrund. Mazzini ist von den literarischen, auratischen Abenteuern affiziert, denn seine eigenen Geschichten sind Abenteuer,

deren Schauplätze auf der Karte ungefähr zu finden waren. Er ließ Fischkutter in weit entfernten Gewässern versinken, ließ im asiatischen Abseits Steppenbrände aufbrechen

⁴⁷ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 9. Wie Karl Schlögel bemerkt, ist die Geographie nicht eliminierbar: „Da alle geographischen Beziehungen implizit oder explizit auf der durch Entfernung erzeugten Reibung basieren, ergibt sich zwangsläufig, daß die Leugnung jeglicher derartiger Reibung die Basis in Frage stellt, auf der bisher wie selbstverständlich die Geographie beruht hat.“ Doch geht diese Auffassung selbst Theoretikern des Cyper-space zu weit. Es gebe zwar keinen Zweifel, daß die Informations- und Kommunikationstechnologien abrupt die Logik moderner Gesellschaften unterbrechen, aber sie machen sie nicht einfach hinfällig. Geographie spielt weiterhin eine Rolle – als ein organisierendes Prinzip und als ein Konstituens sozialer Beziehungen; man kann sie nicht gänzlich eliminieren ... Man darf die Tatsache nicht übersehen, daß die Menschen noch immer in einer materiellen Welt leben und Lebensmittel, Wohnung und menschlichen Kontakt brauchen.“ Karl Schlögel: *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008, S. 36f.

oder berichtete als Augenzeuge von Flüchtlingskarawanen und Kämpfen im Irgendwo. Die Grenze zwischen Tatsachen und Erfindung verlief dabei stets unsichtbar.⁴⁸

Seine Abenteuerlust durch die Lust am Lesen und Schreiben, also die Erfindung seiner Geschichten, zu befriedigen reicht ihm nicht, denn er bricht ins Eis auf, um ein Abenteuer zu erleben, wo anderen die geschriebenen Worte auf dem Papier genügen:

Dem Unterhaltungsbedürfnis ist ohnehin alles gleich [...] es ist wohl immer dieselbe verschämte Ausbruchsbereitschaft, die uns nach Dienstschluß von Dschungelmärschen, Karawanen oder flirrenden Treibeisfeldern träumen läßt. Wohin wir selbst nicht kommen, schicken wir unsere Stellvertreter – Berichterstatter, die uns dann erzählen, wie's war. Aber so war es meistens nicht. Und ob man uns vom Untergang Pompejis oder einem gegenwärtigen Krieg im Reisfeld berichtet – Abenteuer bleibt Abenteuer. Uns bewegt ja doch nichts mehr. Uns klärt man auch nicht auf. Uns bewegt man nicht, uns unterhält man⁴⁹

Ransmayr kritisiert durch die Abschätzigkeit seiner Figur gegenüber dem Komfortbedürfnis seiner Zeitgenossen den Konsum von medial vermittelten Abenteuern, deren Vermittlungsart die Wahrnehmung der Welt verändert, sie verkleinert und entlegene Orte leichter zugänglich erscheinen lässt. Mazzini entschließt sich, gerade als ‚Fußgänger‘ aus der technisierten Welt zum Nordpol zu gehen, nach dem Vorbild und auf den Spuren historischer Abenteurer, deren Unternehmen der Text im Nachhinein als „sinnloses Opferspiel [...] im Interesse der nationalen Eitelkeiten“⁵⁰ denunziert. Gerade die auktoriale Bestrebung einer Korrektur von Mazzinis nostalgisch verbrämter Perspektive verlangt es dem Leser ab, sich zwischen historischer Heldenfantasie und korrigierender Erzählinstanz zu positionieren. Während die heldenhafte Polarfahrt noch in ihrem Zeitalter eine „allmähliche, heimliche Entwürdigung“⁵¹ erfährt, beruht Mazzinis Orientierungsversuch auf der Negation moderner Orientierungsmittel mit der Absicht, in die Bedingungen der Nordpolfahrt des 19. Jahrhunderts einzutauchen – eine Haltung, die Mazzinis Mission absichtlich oder unabsichtlich zum Scheitern bringt und ihn im Eis verschwinden lässt. Der Nordpol, der in der Inuitsprache Tigishu, der große Nagel, genannt wird, erfährt in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* eine metaphorische Bedeutung als der Ort „der Weisheit [...] und die Stätte der Einsicht“⁵². So kann es auch nur der Nordpol sein, wo es Mazzini möglich sein wird zur Selbsterkenntnis zu gelangen, da seine Nachreise ins Eis ihn die Erhabenheit dieses Ortes am eigenen Leib spüren lässt und er damit ein für ihn authentisches Abenteuer erlebt. Natürlich ruft Ransmayr mit dem Topos des Nordpols als Ort der Selbstfindung eine literarische Tradition auf, an die er die Selbstsuche seiner Figur anschließt und in die er sie einschreibt.

⁴⁸ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 21f.

⁴⁹ Ebd., S. 22.

⁵⁰ Ebd., S. 263.

⁵¹ Ebd., S. 267.

⁵² Ebd., S. 187.

Die Figur, die Mazzini nachspürt, ist der homodiegetische Erzähler, ein Chronist, der den Spuren des „im arktischen Winter des Jahres 1981 in den Gletscherlandschaften Spitzbergens“⁵³ verschwundenen Josef Mazzini folgt, um der Unheimlichkeit der weitläufigen Zeit mit seinem Erzählen entgegenzutreten. Damit macht er sich zu einer Art Doppelgänger Mazzinis, der ebenfalls ein Geschichtenerzähler ist und mit seinem Aufbruch in die Natur, ins reale Abenteuer, die Grenzen des Erzählens zu überschreiten versucht. Seine Fiktionen stellten für ihn eine Herleitung und einen Beweis der Realität dar.

Er entwerfe, sagte Mazzini, gewissermaßen die Vergangenheit neu. Er denke sich Geschichten aus, erfinde Handlungsabläufe und Ereignisse, zeichne sie auf und prüfe am Ende, ob es in der fernen oder jüngsten Vergangenheit jemals wirkliche Vorläufer oder Entsprechungen für die Gestalten seiner Phantasie gegeben habe. Das sei, sagte Mazzini, im Grunde nichts anders als die Methode der Schreiber von Zukunftsromanen, nur eben mit umgekehrter Zeitrichtung. So habe er den Vorteil, die Wahrheit seiner Erfindung durch geschichtliche Nachforschungen überprüfen zu können. Es sei ein Spiel mit der Wirklichkeit. Er gehe aber davon aus, daß, was immer er phantasiere, irgendwann schon einmal stattgefunden haben müsse.⁵⁴

Die Geschichten, die er erfunden hat, sollen die Wirklichkeit verifizieren und werden, als Koordinatennetz seines Denkens und Handelns, zum Spiel mit Wahrscheinlichkeiten. Die Geschichtsschreibung und das kollektive Gedächtnis dienen ihm als Probe zum Vergleich mit seiner Geschichtenerfindung, da in Mazzinis Vorstellung das gespeicherte Wissen mit der Wahrheit der vergangenen Abläufe gleichgesetzt wird. Dieser Zugang Mazzinis zur Geschichte wird durch die Kommentare des Chronisten bloßgestellt, der durch die Polyphonie der Tagebuchstimmen der historischen Nordpolexpedition gerade diesem absoluten Geschichtsbegriff entgegenwirkt, indem jede Tagebuchstimme eine eigene Perspektive und Version des gleichen Ereignisses (der Nordpolexpedition) erzählt. Die Stimmen aus den Originaltagebüchern der Expeditionsmitglieder bilden den Klangraum, in den Mazzini schließlich selbst eingeht, ohne die Spur der eigenen Stimme zu hinterlassen. Am Ende ist es der Chronist seiner Nordpolexpeditionen, der Mazzinis Spur erzählend nachzeichnet, nachdem er dessen Aufzeichnungen und die Tagebücher der historischen Expeditionsmitglieder gelesen hat. Ransmayr weist die authentischen Quellen der historischen Entdecker am Ende des Romans aus. Schließlich reflektiert er durch die Figur Mazzini nicht nur über die Grenze zwischen Fakt und Fiktion, sondern auch über das Erzählen, Schreiben und Lesen.

Das Einweben historischer Fakten in die Fiktion und das Spiel mit Autorschaft sind in den zeitgenössischen Romanen programmatisch. Historische Personen werden literarisiert und literarische Figuren, wie z. B. Wilhelm Raabes Leonhard Hagebucher aus *Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge* in Christof Hamanns *Usambara*, reliterarisiert. Die Federführung von Mazzinis Abenteuer im Eis kann verschiedenen Autoren zugeschrieben werden. Im Prinzip könnte Mazzini der Erfinder seiner eigenen Geschichte sein, die von einem Chronisten erzählt wird, der Maz-

⁵³ Ebd., S. 11.

⁵⁴ Ebd., S. 20f.

ziniis Verschwinden auf literarische Weise aus der Welt zu schaffen versucht. Oder: Die Geschichte ist so, wie sie der Chronist erzählt: Mazzini ist ein Bekannter aus dem Kreise der Buchhändlerin Anna Koreth, den er flüchtig kannte, dessen Verschwinden ihn aber so umtreibt, dass er es schließlich in eine Geschichte verpackt, der er, um Mazzinis Abenteuerlust einen Hintergrund zu geben, die Tagebuchstimmen der Besatzungsmitglieder der *Tegetthoff* zur Seite stellt. Unschwer kann dieser Chronist mit dem Autor Ransmayr gleichgesetzt werden, der mit seinen *Schrecken des Eises und der Finsternis* solch eine ‚das Bürgertum‘ unterhaltende Geschichte schreibt. Die Unsicherheit, resultierend aus der Unzuverlässigkeit des Chronisten und dem Wechsel der Erzählerstimmen, impliziert schließlich die Notwendigkeit für den Leser, sich die verschiedenen Schichten des Romans bewusst zu machen und trotz des Sogs der spannenden Abenteuererzählung, die Unterscheidung zwischen der Fiktion und den darin eingebetteten Fakten der Payer-Weyprecht-Expedition in den Erzählraum des Romans hineinzulesen.

Mazzinis Chronist schreibt gegen das Vergessen und das Verlorengehen in der „Weitläufigkeit der Zeit“⁵⁵ an, er schreibt auch „weil nie alles gesagt werden kann, was zu sagen ist, und weil ein Jahrhundert genügen muss, um ein Schicksal zu erklären.“⁵⁶ Ohne Historiographie zu betreiben, will er eine Erklärung durch eine von vermeintlichen Fakten geleitete Narration finden. Da nicht überliefert ist, wie der Tag war, an dem Weyprecht seine Besatzung rekrutierte, fängt der Chronist mit einer Behauptung an, die gleich darauf wieder zurückgenommen wird: „[...] ich [beginne] am Meer und sage: Es war ein heller, windiger Märztag des Jahres 1872 an der adriatischen Küste. Vielleicht standen auch damals die Möwen wie filigrane Papierdrachen im Wind [...] – ich weiß es nicht.“⁵⁷ Was er nicht weiß, muss er erfinden, die Möwen, die in Fiume wie Papierdrachen im Wind stehen, und das Blau des Himmels mit den weißen Fetzen einer Wolkenfront, für den Tag, an dem „Carl Weyprecht, ein Linienschiffsleutnant der k. u. k. österreichisch-ungarischen Marine [...] eine Rede hielt.“⁵⁸ Das ist überliefert. Und der Chronist: „So ordne ich, was mir an Hinweisen zur Verfügung steht, fülle Leerstellen mit Vermutungen aus und empfinde es am Ende einer Indizienkette doch als Willkür, wenn ich sage: So war es. Mazzinis Abreise erscheint mir dann als ein Hinüberwechseln aus der Wirklichkeit in die Wahrscheinlichkeit.“⁵⁹

Die Bildung von Indizienketten, die auf historischen Tatsachen basieren, scheint eine symptomatische Spielart der Fiktionen um die Jahrtausendwende zu sein. Auf diese Weise verfolgt die Literatur Geschichtsspuren mit der Lizenz, sie in einen wahrscheinlichen Kontext einzuweben und sie intentional für sich zu nutzen, indem sie sie zu einem Teil der Fiktion macht. An diesem Vorgehen scheint bereits die implizite Orientierungsbewegung in der Literatur der 1990er Jahre auf. Der Chronist der *Schrecken des Eises und der Finsternis* hat dieselbe Perspektive inne wie der (fiktive) Herausgeber von *Finis Terrae* oder einzelne Figuren in *Tristan da Cunha*, z. B. der Philatelist Thom-

⁵⁵ Ebd., S. 11.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 11f.

⁵⁹ Ebd., S. 63.

son, der bei starker Vergrößerung seiner Briefmarke nicht mehr erkennt als die Körnung und die Farbpartikel auf dem Papier der Briefmarke. Auch den Erzähler der *Ringe des Saturn* beschäftigt die Schärfe bzw. Unschärfe bei seinem Blick in die Zeitschluchten.

1.2 *Die Ringe des Saturn* – Möglichkeiten der Ordnung

Das Inhaltsverzeichnis von *Die Ringe des Saturn* informiert den Leser darüber, dass das Buch aus zehn Teilen besteht. In jedem Teil finden sich thematische Einheiten, die unabhängig voneinander zu sein und keinem logisch-chronologischen Aufbau zu entsprechen scheinen, sondern einen assoziativen Zusammenhang suggerieren.

INHALT

Erster Teil
– S. 9 –

Im Spital – Nachruf – Irrfahrt des Schädels Thomas Brownes – Anatomische Vorlesung – Levitation – Quincunx – Fabelwesen – Feuerbestattung

Zweiter Teil
– S. 41 –

Der Dieseltriebwagen – Morton Petos Palast – Als Besucher in Somerleyton – Die deutschen Städte in Flammen – Der Niedergang von Lowestoft – Kannitverstan – Das Seebad von einst – Frederick Farrar und der kleine Hof Jakobs des Zweiten

Dritter Teil
– S. 69 –

Strandfischer – Zur Naturgeschichte des Herings – George Wyndham Le Strange – Eine große Herde Säue – Die Verdoppelung des Menschen – Orbis Tertius

Abb. 2: Episoden der Melancholie

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 5.

Erst während des Leseprozesses erschließt sich die Verkettung der Geschichten, deren Stichworte sich im Inhaltsverzeichnis finden und deren Arrangement ein während der Lektüre verirrt

Leser nachschlagen kann, falls er die Übersicht verloren hat. Die einzelnen Teile des Buches und die Vielzahl der Geschichten verbinden sich untereinander zu einem vernetzten System, das das Inhaltsverzeichnis jedoch nicht zu repräsentieren vermag.

Good and evil we know in the field of this world grow
up together almost inseparably.

John Milton, *Paradise Lost*

Il faut surtout pardonner à ces âmes malheureuses qui
ont élu de faire le pèlerinage à pied, qui côtoient le ri-
vage et regardent sans comprendre l'horreur de la lut-
te et le profond désespoir des vaincus.

Joseph Conrad an Marguerite Poradowska

Die Ringe des Saturn bestehen aus Eiskristallen und
vermutlich meteoritischen Staubteilchen, die den Pla-
neten in dessen Äquatorebene in kreisförmigen Bah-
nen umlaufen. Wahrscheinlich handelt es sich um die
Bruchstücke eines früheren Mondes, der, dem Plane-
ten zu nahe, von dessen Gezeitenwirkung zerstört
wurde (→ Roch'sche Grenze).

Brockhaus Enzyklopädie

Abb. 3: Mottos in *Die Ringe des Saturn*

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 9.

Die Mottos zu Beginn von *Die Ringe des Saturn* bieten sich sowohl als inhaltliche als auch als strukturelle Orientierungspunkte für den ihnen folgenden Text an. Das zweite Motto – ein Briefzitat von Joseph Conrad – spielt auf die Fußwanderung des Erzählers als Pilger an, den Sebald am Abgrund der deutschen Holocaust-Geschichte und der naturgeschichtlichen Zerstörungsgewalt entlangschreiten lässt⁶⁰, während das Zitat aus Miltons *Paradise Lost* verdeutlicht, dass Positives und Negatives allgemein eng beieinanderliegen und bisweilen schwer voneinander zu trennen sind. Diese beiden Mottos haben den Effekt, den Gérard Genette⁶¹ bei einem Motto als Indiz für

⁶⁰ Sebald sieht keine Möglichkeit, das komplizierte chaotische Muster, das dem Zeitgeschehen unterliegt, systematisch zu erfassen. Vielmehr erkenne man in einer Art Momentaufnahme nur die untergründigen Zusammenhänge: „Plötzlich blitzt etwas auf: Man sieht, wie absurd das von uns organisierte gesellschaftliche Leben ist, abgrundtief absurd. Und es hat wiederum Alexander Kluge, der klügste Schriftsteller in der deutschen Nachkriegszeit, mit großer Deutlichkeit gesagt, daß es uns als Spezies offenbar möglich ist, zur Herstellung von Zerstörung die kompliziertesten und phantastischsten Dinge zu organisieren, aber nicht zur Verbesserung der Gesellschaft oder der Lebensverhältnisse. Das ist ein Paradox, das in sich ein Geheimnis birgt. Und wenn wir hinter dieses Geheimnis unserer Konstitution kommen könnten, wäre einiges gewonnen.“ W. G. Sebald im Gespräch mit Volker Hage (2000): „Hitlers pyromanische Phantasien“, abgedruckt in W. G. Sebald: „*Auf ungeheurer dünnem Eis*“. *Gespräche von 1971 bis 2001*. Hg. v. Torsten Hoffmann. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 176–195, hier S. 187.

⁶¹ Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiverk des Buches*. Übers. v. Dieter Hornig. New York/München: Campus, 1992, zitiert nach Antonsen: *Text-Inseln*, S. 19.

die Zugehörigkeit zu einer intellektuellen Elite nennt. Das dritte Motto verweist unmittelbar auf den Titel des Buches, auf die Saturnringe, die durch die Zerstörung eines Saturnmondes entstanden sind. Die Roch'sche Grenze ist jene Distanz, an welcher bei der Anziehung zweier Massen die kleinere zerstört wird.⁶² Die durch Gravitation im Orbit des Planeten gehaltenen Bruchstücke des einstigen Saturnmondes stellen die allegorische Form der Erzähleinheiten dar, die dem Leser als Konstellation bereits im Inhaltsverzeichnis begegnen.

Mit den Saturnringen greift Sebald gleich auf zwei Konzepte zurück, die sich aus der Figurations-typologie der Melancholie ergeben: zum einen auf ihre liminale, zum anderen auf die allegorische Qualität der Melancholie, wie sie Walter Benjamin in seiner Schrift *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Bezug auf Barock und Moderne als „Verfallszeiten“⁶³ ausarbeitet. Das Bruchstückhafte ist Sebalds Metapher für den Blick des Melancholikers, der auf Details und Fragmente fokussiert. Indem er zum Sammler wird, kann er sich die lebendige Welt, in der er ein Fremder ist, als Miniatur in toter Materie aneignen. Das Bewusstsein des Todes sowie der Verlust des transzendenten Jenseits haben die Hinwendung zur materiellen Welt zur Folge.⁶⁴ In seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ reflektiert Benjamin über ein alternatives Geschichtsmodell, in dem das Kontinuum der Geschichtsschreibung gesprengt werden muss und das noch von einer zu kommenden messianischen Zeit her beurteilt werden müsse. In seinem Buch zum barocken Trauerspiel entwirft Benjamin bereits ein anti-chronologisches Geschichtsmodell, jedoch ohne das transzendente Element, das er als das messianische in „Über den Begriff der Geschichte“ hinzu-

⁶² Diese Zerstörung erfolgt aufgrund des Massenunterschiedes, da die Gezeitenkräfte der Hauptmasse größer sind als die inneren Gravitationskräfte der kleineren Masse. Zunächst kommt es bei dem instabileren Himmelskörper zu Verformungen und schließlich zu dessen Auflösung. Die Fragmente des zerstörten Körpers, die dem Hauptkörper näher sind, bewegen sich schneller als jene, die weiter weg sind. Durch diese sogenannte differentielle Rotation bildet sich ein Ring aus den Fragmenten der kleineren Masse, die nun die größere in ihrem Orbit umkreist. Die Saturnringe sind das Ergebnis eines in der Vergangenheit liegenden kosmischen Ereignisses, das sich im Raum in einer bestimmten Form materialisiert.

⁶³ „Der Ort der Benjaminschen Melancholie ist ein doppelter: Von ihrem Gegenstand aus betrachtet, dem barocken Trauerspiel, gehört sie in den Kontext der [...] barocken Figurationen der Melancholie und ihrer Vorgeschichte, hinsichtlich ihres Analysestandpunktes, der zweifellos die Kenntnis des Freudschen Melancholiekonzepts voraussetzt, ist sie im Paradigma der Moderne angesiedelt. Damit realisiert Benjamins Melancholiebegriff die im Trauerspielbuch selbst angesprochene Affinität von Barock und (expressivistischer) Moderne, die in der Diagnose gründet, bei beiden handele es sich um Verfallszeiten.“ Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1997, S. 175.

⁶⁴ „By the increasingly secular and capitalist 1500s attitudes to mortality and to worldly goods had changed. A heightened awareness of the impending end dominated poetry and art [...]. Every blossom was seen to contain the germ of putrefaction, and on every canvas the passage of time was counted down by hourglasses, skulls or burning candles among the sumptuous displays of fruit [...]. There was no delicate bud without a beetle crawling over it [...]. Death is only frightening if it really is the end, and if the dying of the flowers suddenly no longer signifies the eternal cycle of God's creation but irreparable loss. In a world in which death was looming larger, attention was now directed to the rosebuds themselves, to the material world, and to those who inhabited it. Portraiture asserted itself at the same time as the still life. It was this new conception of life that made collecting possible, as it was transformed from an indulgence in avaritia, one of the seven deadly sins, and from the rejection of eternal life into the search for God through his creation, into practical theology.“ Philipp Blom: *To Have and to Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*. London: Penguin, 2002, S. 21f.

fügt. Mit der Erwähnung der Enzyklopädie als Quelle des dritten Mottos verweist Sebald bereits auf eines der Ordnungssysteme, die in *Die Ringe des Saturn* aufgerufen und denen alternative chaotische Systeme gegenübergestellt werden. Die Zitatfragmente in *Die Ringe des Saturn* sind Bruch- und Versatzstücke, die eine Spur darstellen: das erzählte Einzelschicksal als ein Bruchstück der Geschichte, an dem Sebald das Verständnis und die Darstellung von Geschichte zur Spurenlese am Detail⁶⁵ macht.

Der Umstand, dass Sebalds letztes Motto aus der Brockhaus-Enzyklopädie stammt und damit auf das Alphabet als ein Ordnungssystem verweist, ist, wie auch die Quellen der beiden anderen Zitate, nicht ohne Bedeutung für die Orientierung in *Die Ringe des Saturn*. Milton beschreibt das Paradox der menschlichen Konstitution und damit den Unterschied zwischen Zeit- und Naturgeschichte, während das Zitat von Joseph Conrad direkt auf den fünften Teil von *Die Ringe des Saturn* hindeutet, wo Sebald vom Zusammentreffen von Joseph Conrad und Roger Casement erzählt und vom Unterfangen des Schriftstellers, auf Gewalt und Ungerechtigkeit hinzuweisen.⁶⁶ Während Inhaltsverzeichnis und Mottos generisch die Richtung des nachfolgenden Textes anzeigen, kann der erste Teil von *Die Ringe des Saturn* als Expositions Kapitel gelesen werden. Der Text beginnt mit einer Zeitangabe: August 1992. Es ist der Zeitpunkt, an dem der Erzähler beschließt, eine Wanderung zu unternehmen. Gleichzeitig wird die Melancholie eingeführt, auf der sowohl die Struktur der Erzählung durch die Wanderroute des Erzählers beruht als auch die Auseinandersetzung mit Ordnungssystemen, auf die Sebald mit dem Quincunx, als einem nach Thomas Browne alles Lebendige prägende Muster eingeht. Browne hebt in seiner Abhandlung zum Quincunx die Bedeutung des Rasters/Quincunx (oder Fünfauge) als ein Grundgesetz der Wahrnehmung hervor: „Lastly, it is no wonder that this quincuncial order was first and is still affected as grateful unto the eye. For all things are seen quincuncially.“⁶⁷ Im Weiteren führt Browne aus, welche Rolle der Quincunx bei der Lichtbrechung und der Reproduktion des Gegenstandes im Auge spielt. Dasselbe Prinzip des „law of reflection“⁶⁸ wendet er auch auf Geräusche und bewegte Objekte an.

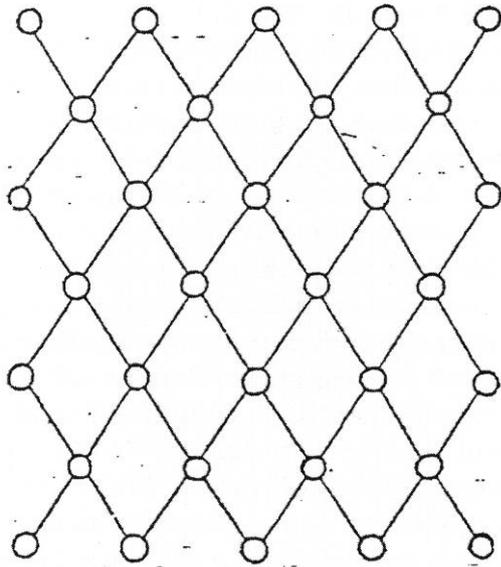
⁶⁵ Zur Bedeutung des Details in *Die Ringe des Saturn* siehe Inka Mülner-Bach: „Der große Zug des Details. W. G. Sebald: Die Ringe des Saturn“. In Edith Futscher et al. (Hg.): *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*. München: Fink, 2007, S. 281–307.

⁶⁶ W. G. Sebald im Gespräch mit Volker Hage (2000): „Hitlers pyromanische Phantasien“, abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, hier S. 186f.: „Man kann sich überhaupt mit diesen Dingen nicht sehr lange beschäftigen, ohne Schaden zu nehmen, auch an der eigenen Gesundheit. Das alles ist letzten Endes einfach inkommensurabel. Selbst wenn man nur versucht, das zu skizzieren, so ist das eigentlich mehr, als man aushalten kann – vorausgesetzt man hat überhaupt so etwas wie Vorstellungskraft oder Imagination.“

Konkret spricht Sebald in diesem Interview über den Feuersturm in Hamburg und seine Auseinandersetzung mit dieser Thematik für sein Buch *Luftkrieg und Literatur*.

⁶⁷ Thomas Browne in *The Garden of Cyrus* zitiert nach Ingo Berensmeyer: „*Angles of Contingency*“. *Literarische Kultur im England des siebzehnten Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007, S. 55–113, hier: S. 146.

⁶⁸ Ebd., S. 147.



*Quid Quincunx Speciosius, qui, in
quam cuncta partem Spectaueris,
rectus est: Quintilian: //*

Abb. 4: Quincunx

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 31.

Neben dieser organischen anmutenden Netzstruktur, die gleichzeitig die Textkomposition der *Ringe des Saturn* verbildlicht, ruft Sebald mit der alphabetischen Ordnung am Beispiel der Fabelwesen in Jorge Luis Borges *El libro de los seres imaginarios* das willkürliche System der Reihe auf, in dem das Aufgeführte ohne zwangsläufig inhaltliche Verbindung nebeneinander gestellt wird. Mit diesen beiden im ersten Kapitel aufgerufenen Ordnungsmodellen verdeutlicht Sebald die beiden verschiedenen Darstellungsweisen von Geschichte – als eine Kette von datierten Zeitpunkten und als empirisch begehare vernetzte Zeiträume. Darüber hinaus legt Sebald sein poetisches Vorgehen durch die Abbildung von Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp* aus⁶⁹ und nennt einige der Autoritäten, z.B. Thomas Browne und Kafka, deren Werke Sebald in sein eigenes einwebt. Darüber hinaus werden im ersten Kapitel die Leitthemen des Buches eingeführt: Verfall und Permanenz, Tod, Trauer und Bestattungsrituale. Das erste Kapitel gibt damit dem Leser alle Fäden in die Hand, an denen entlang er sich im Text-Labyrinth des Buches orientieren, aber auch durch die zehn Teile von *Die Ringe des Saturn* leiten lassen kann, da, wie schon im Paratext an den Mottos ersichtlich, die Orientierung in Sebalds Buch entlang bestimmter Themen und Figurationen verläuft. Die Metaphorik des Fadens bezieht sich nicht nur auf die Leserorientierung, sondern ist grundlegend für die ästhetische Konzeption des Textes, der zwar aus vielen Versatzstücken zusammengesetzt ist, die aber durch besagte Themenstränge und Figurationen zu einem komplexen Netz verbunden werden, für das das Quincunx und die Thematik der Seide

⁶⁹ Vgl. hierzu Kap. 4.3 in dieser Arbeit.

und die in den Seidenstoff gewebten Muster das visuelle und metaphorische Bild liefern. Es suggeriert, dass über Umwege alles mit allem verbunden ist. Die in Sebalds Text montierten Abbildungen, Fotografien und Karten sind somit ein wesentlicher Teil dieses Netzes, da sie durch ihre Position im Text eigene Knotenpunkte im Erzählen bilden, die Nähe, bisweilen aber auch Distanz, zum Erzählten herstellen können. Sebalds poetische Strategie der Verbindung von Text und Bild beruht auf Claude Lévi-Strauss' Technik der Bricolage⁷⁰ und stellt mit Blick auf seine Arbeit am Erinnerungsdiskurs ein spezifisches Gewebe dar, das sich der „besonderen Form von Sebalds Intermedialität verdankt und [das] seinerseits Erinnerung als unhintergebares, ebenso subjektives wie kollektives Imaginarium abbildet.“⁷¹ Wie Tanja Michalsky feststellt, sind die in Sebalds Texte eingefügten visuellen Elemente nicht nur Begleitung zur Rezeption des Textes oder Illustrationen desselben, sondern ein wesentliches Element zu seiner Steuerung im Prozess der Konstruktion von Erinnerung, bei der die visuelle Imagination wesentlich ist.⁷² Damit sind die Abbildungen in *Die Ringe des Saturn* als konstitutive Elemente der Erzählung zu verstehen. Sie evozieren Assoziationen zu kollektiven Erinnerungsbildern, die es erlauben einen Dialog mit der Vergangenheit zu führen. Da das Wesen des photographischen Bildes die Authentizität eines stattgefundenen Augenblicks suggeriert, sind die Fotos in Sebalds Büchern, selbst wenn sie nicht authentisch, sondern zu einem bestimmten Zweck montiert sind, Spuren in der Gegenwart des Lesers, die ihn in die Vergangenheit führen. Jedoch nicht allen Abbildungen kommt dieselbe Funktion zu: Besonders die Abbildungen von Ordnungssystemen, wie das Quincunx oder eine Karte, entsprechen ihrer Funktion nach eher paratextuellen Elementen, da sie metastrukturell auf die (räumliche) Ordnung der Erzählung verweisen, die zwar den Text als begehbaren Raum etabliert, aber auch eine Orientierungsfunktion für den Leser übernimmt.

1.3 Die Karte als paratextuelles Element der Leserorientierung

Sowohl in Raoul Schrotts *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* als auch in Sebalds *Die Ringe des Saturn* werden Karten in einer dem leserorientierenden Paratext ähnlichen Funktion abgebildet. Sie haben für den Leser eine strukturierende und orientierende Funktion. Explizit wird dies am Beispiel der einzigen Abbildung einer Landkarte in *Die Ringe des Saturn* gezeigt, auf der die geographische Lage der Nehrung Orford Ness an der Ostküste Englands markiert ist. Wie der sie umfassende Text in *Die Ringe des Saturn* erkennen lässt, ist die Karte kein Objekt, das etwa der Erzähler zu seiner eigenen Orientierung mit sich führt. Vielmehr soll die Abbildung des untenstehenden Kar-

⁷⁰ Vgl. Sigrid Löffler: „Wildes Denken“. Gespräch mit W. G. Sebald“. In Loquai, Franz (Hg.): *W. G. Sebald*. Eggingen: Edition Isele, 1997, S. 135–137, hier S. 136: „Familien-Fotoalben sind ein Schatz an Informationen. Ein einziges Familienfoto ersetzt viele Seiten Text. In der Interaktion und Interferenz von Bild und Text waren Klaus Theweleit und Alexander Kluge für mich augenöffnende Leseerfahrungen. Die Texte werden viel lebendiger, realer und facettenreicher. Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen.“

⁷¹ Tanja Michalsky: „Zwischen den Bildern“. In Geimer, Peter/ Hagner, Michael (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion: Vergangenheit im Bild*. Paderborn: Wilhelm Fink 2012, S. 251-275, hier: S. 252.

⁷² Ibid., S. 253.

tenausschnitts dem Leser einen geographischen Orientierungspunkt liefern: Der Pfeil auf die gemeinte Nehrung an der Ostküste Englands und der handschriftliche Vermerk des unterstrichenen Ortsnamens, zeigen dem Leser die Lage des Ortes und der Landschaft, in der sich der Erzähler bewegt.

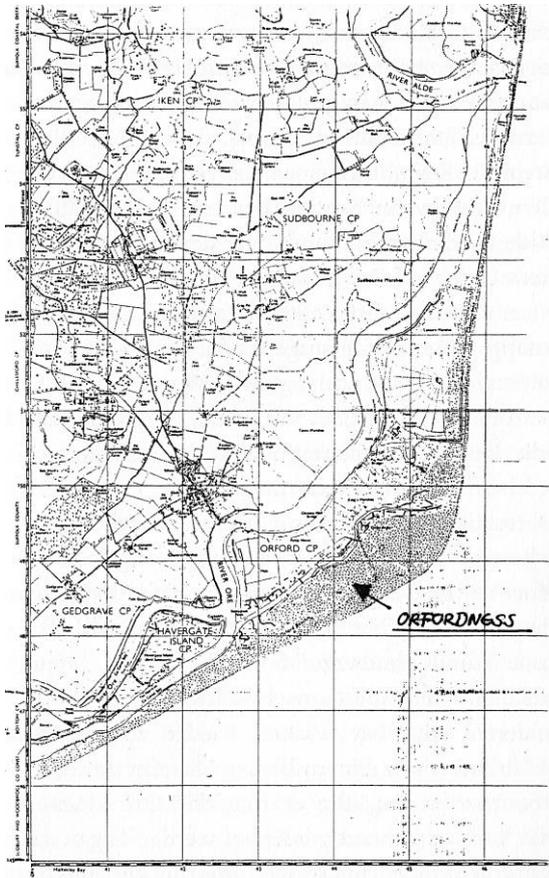


Abb. 5: Orientierungsmittel ohne Zweck

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 277.

Dass dieser Vermerk zur Kommunikation mit dem Leser dient und damit ein paratextuelles, für die Orientierung des Erzählers unerhebliches Element ist, wird deutlich, wenn Sebalds Erzähler später im Text gerade diese fassbare Verortung aufhebt: „Wo und in welcher Zeit ich an jenem Tag auf Orfordness in Wahrheit gewesen bin, das kann ich auch jetzt, indem ich dies schreibe, nicht sagen.“⁷³ Zwar wandert er den dort befindlichen Deich entlang, mit sehr genauer Angabe der Richtung („von der Chinese Wall Bridge an dem alten Pumphaus vorbei in Richtung der Anlegestelle [...]“⁷⁴), deren Beschreibung deutlich macht, dass er sich geographisch sehr genau zu orientieren weiß. Dennoch befindet er sich im Zustand eines Orientierungslosen. Die Unfähigkeit des Zugriffs auf die Einordnung des Erinnerungten und die daraus resultierende Orientierungslosigkeit in Raum und Zeit machen eine traumatische Prägung sichtbar, die sich seinem Bewusstsein entzogen hat. Die Einbettung der Karte in den Text, die das gängige Orientierungsmittel in

⁷³ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 283.

⁷⁴ Ebd.

unbekanntem Gelände ist, steht in krassem Kontrast zu dem sie erfassenden Textinhalt, der die Verfassung des Erzählers beschreibt. Statt der Orientierung, die die Karte erwartungsgemäß suggeriert, ist von profunder emotionaler Desorientierung die Rede. Diese Desorientierung steht am Anfang der Reise des Erzählers, der gerade die Wiederherstellung einer inneren Ordnung anstrebt. Diese Ordnung ist mit einer Karte vergleichbar, auf der er sich – ähnlich der Markierung auf dem abgebildeten Kartenausschnitt – verorten kann. Der Problemdruck, der laut Krämer am Anfang jeder Spurenlese steht, ist für den Erzähler sein Zustand der Orientierungslosigkeit, die nicht durch konventionelle Orientierungsmittel wie eine Karte behoben werden kann. Daher stellt die Karte ein Element der Verunsicherung für den Leser dar, der mit einem Blick darauf zu wissen glaubt, wo er sich befindet, um schließlich zu lesen, dass er mit dem Erzähler an einem Punkt ist, an dem er sich nicht mehr auskennt.

In Raoul Schrotts Romanen wird durch die Auskunft des fiktiven Herausgebers insinuiert, dass die Karten und Abbildungen aus den Unterlagen der jeweiligen Erzählerfiguren stammen. Das Material dient der Herstellung von Authentizität, ebenso wie der Markierung von geographischen Punkten, die für die Konstitution des Erzählraums von Bedeutung sind. Durch ihre Position außerhalb des Textes werden die Abbildungen gleichzeitig als paratextuelle Elemente ausgewiesen. Wie in den folgenden zwei Kapiteln gezeigt wird, stehen Karten und Abbildungen in *Finis Terrae* zu Beginn eines jeden Kapitels. Damit stimmen sie, wie die Mottos, den Leser auf das darauf folgende Kapitel ein. In beiden Romanen von Raoul Schrott stellen die Karten eine Referenz zu realräumlichen Gegenden her und verorten den Leser nicht nur geographisch, sondern auch zeitlich durch Informationen, die die Karte liefert, z.B. die zeittypische Namensgebung der Orte, das Druckbild, Färbungen und Schattierungen. Nicht zuletzt wird das Thema der Kartierung durch die antike Entdeckerfigur Pytheas von Massalia (*Finis Terrae*) und den Kartographen Christian Reval (*Tristan da Cunha*) aufgegriffen und die Orientierungsthematik durch die Begriffe für das Instrumentarium antiker Navigation und moderner Kartographie eingespielt. Im ersten Heft von *Finis Terrae* werden im fiktiven Logbuch des Pytheas nicht nur Beobachtungen zu den verschiedenen antiken Völkern vermerkt, z.B. die Bauweise ihrer Häuser, ihre Religion oder ihre Rituale, sondern auch Pytheas' Gedanken zur Navigation und den zu seiner Zeit gängigen Lehren über die Welt. So schreibt er, dass er sich zur Positionsbestimmung bei klarer Nacht ein Navigationsinstrument baut, um die geographische Breite zu bestimmen:

Ich hatte mir dafür ein einfaches Instrument gebaut, das aus einem vertikalen Holz bestand, an dem zwei Schenkel eines beweglichen Dreiecks angebracht waren. Mit dem Lot ist die Vertikale leicht auszurichten und mit den beweglichen Schenkeln läßt sich der Winkel zum Pol messen. Um den Pol selbst zu vermessen, befestige ich ein dünn abgeschabtes, durchscheinendes Stück Pergament an der Spitze des Dreiecks und zeichne über mehrere Stunden die Positionen des Polarsterns ein. So ergab sich der Teil jenes Kreises, dessen Mittelpunkt den wirklichen Zapfen der Sterne darstellt.⁷⁵

⁷⁵ Schrott: *Finis Terrae*, S. 65.

Pytheas tritt nicht nur als Bauer seiner Navigationsinstrumente auf, sondern auch als Korrektor des Wissen über die Beschaffenheit seiner Welt. So heißt es weiter, dass

Eudoxos im Irrtum ist, wenn er über den nördlichen Pol sagt, es gebe einen Stern, der sich nie bewege und welcher der Pol des Himmels sei. Denn dort befindet sich kein einziger Stern, sondern eine leere Stelle. In unmittelbarer Nähe stehen drei Sterne, die mit dem Ort des Pols fast ein Quadrat bilden.⁷⁶

Die Beobachtungen des Navigators verdeutlichen die Bedeutung der Geometrie, unter deren Zuhilfenahme er sich auf seiner Entdeckungsfahrt orientiert. Diese geometrischen Prinzipien werden, wie unten noch zu zeigen ist, zu Konstellationen der Narration, die besonders in *Tristan da Cunha* das Verhältnis der Figuren zueinander bestimmt.

Die moderne Kartographie als scheinbares Mittel der Weltvereinnahmung wird auch in Schrotts Inselroman thematisiert, wo sie in Kontrast zur traditionellen Orientierung der Inselbewohner steht, über die der Kartograph sagt:

[I]ch habe lange gebraucht, um zu verstehen, daß die Siedler keine Vorstellung von Nord und Süd haben, sondern alles auf ihr Dorf beziehen, ob etwas westlich oder östlich von ihm liegt. Es ist wie auf den mittelalterlichen Karten, die ihre Welt ausgehend von Jerusalem sahen.⁷⁷

Der Kartograph empfindet „Begeisterung [an] der Überschaubarkeit“⁷⁸ als er seine Triangulationspunkte setzt und die Winkel am Theodoliten bei der Vermessung der die Insel abliest, aber das Vermessene bleibt ihm trotz seiner präzisen Instrumente unerreichbar:

Winkelmaß und Lineal, Oktant, Okularnetz, den Kompaß und das Teleskop, Sternbilder, zu denen es keine Mythen gibt und die mit freiem Auge nur schwer auszumachen sind, wie willkürlich in diesem südlichen Himmel, der so eigenartig umrißlos ist, als wäre diese Hälfte der Welt nie für eine Inbesitznahme durch Menschen gedacht gewesen und Land nur im Norden – diesseits des Äquators aber alles noch im Entstehen begriffen, daß man gerade eben vor ein paar Jahrhunderten es zu vermessen begonnen hat.⁷⁹

Die physische Orientierbarkeit steht auch hier, wie bei Sebald, in Diskrepanz zur mentalen Orientierung der Figur. Der innere Kompass bei der Orientierung in seinen verworrenen Verhältnissen zur Insel wird für den Kartographen Christian Reval immer seine unstillbare Sehnsucht sein. Erst durch ein emotionales Verhältnis, z.B. als erhaben oder leer empfundene Naturlandschaft, wird die Geographie zu einem Orientierungsmittel für die Figuren.

Schrott verwendet die Abbildungen, hauptsächlich Karten, als visuelle Markierungen zur Unterteilung des Textes: In *Finis Terrae* als Karten und Diagramme zwischen den Kapiteln, in *Tristan da*

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 554.

⁷⁸ Ebd., S. 604.

⁷⁹ Ebd.

Cunha als abgesetzte Textstreifen, die zwischen den Haupterzählungen stehen. Sie stehen im Embolium zwischen den einzelnen Kapiteln und damit den vier Erzählerstimmen. Liest man sie hintereinander, ergibt sich die Erzählung von einem Sturm, der die Insel heimsucht. Diese Stürme sind typisch für Tristan da Cunha oder die Antarktis und richten innerhalb weniger Stunden einen verheerenden Schaden an. Gerade die Ausgliederung der geographischen Karten in Raoul Schrotts Romanen, bzw. ihre Bedeutungslosigkeit für die Orientierung der reisenden Figur in Sebalds Text, markieren den Orientierungsraum als einen textuellen, in welchem die Karte als Orientierungsmittel kaum einen Wert besitzt.

In der literarischen Revision historischer Weltentdeckungsberichte sind Karten und Abbildungen Teil der historischen materiellen Spur, der die Figuren und der Leser innerhalb des literarischen Textes folgen. In der Literatur der Jahrtausendwende sind sie Zeugnis der medialen Weltaneignung, und damit ein intermediales Orientierungsmittel für den Leser, um sich über den Umweg der historischen Weltansichten in der Gegenwart zu orientieren. Eine Orientierungsstrategie der deutschsprachigen Literatur an der Jahrtausendwende ist damit der z.T. durch Intermedialität hergestellte Blick in die Vergangenheit. Die postmoderne Textorganisation ist von einem Authentifizierungsduktus geprägt, der das Dokument, das historisch authentische Material oder die reale geographische Verortung, zu einem Markierungspunkt in der intendierten Suche nach Orientierung in der Gegenwart machen soll.

1.4 Zufall, Zeugenschaft und Wiederholung in *Finis Terrae*

Durch den Kunstgriff des fiktiven Herausgebers, für den Raoul Schrott mit eigenem Namen unterzeichnet, wird dem Leser vermittelt, die Provenienz der publizierten Inhalte sei, bis auf wenige ausgewiesene Passagen, über die Zweifel bekundet werden, authentisch. Dadurch wird die im Paratext seit der Renaissance geführte Diskussion um den Wahrheitsgehalt der folgenden Geschichte, weniger mit expliziten Beteuerungen als mit dem Anführen glaubwürdiger Zeugen, die in der Erzähllogik zu Zeugen des Textes werden, weitergeführt.

Die Fiktion des Vorwortes in *Finis Terrae* ist bereits am Konstruktionscharakter der absurden Zufälle ersichtlich, die den Herausgeber als Spurenleser markieren und dem Text und seinen Figuren die Orientierungsthematik einschreiben. Die Konstruktion des Zufälligen, sowohl in *Finis Terrae* als auch in *Tristan da Cunha*, ist immanenter Teil des Spurenlesens und damit Teil der (Selbst-)Erkenntnis, die die Figuren als Ausgang aus ihrer Krise anstreben:

Der Zufall steht für die Entdeckung. Plötzlich stößt man auf etwas, fällt einem etwas auf, das man nicht sofort einordnen kann, dann ist man auf eine Spur gestoßen. Ein solcher Zufall kann sich in einem chaotischen oder einem hochgradig organisierten Umfeld ereignen, er bleibt [...] immer unberechenbar. Man kann den Zufall durch kontrollierte

Untersuchungen und Experimente vielleicht umstellen, oder provozieren, aber nicht aus dem produktiven Erkenntnisprozess herauskürzen.⁸⁰

Eine zufällige Begegnung des Herausgebers mit Ghjuvan Schiaparelli in Mas Saint Roch⁸¹, seinem ausgerechnet an einem Gehirntumor leidenden und daher fast blinden Nachbarn, und dessen Schwester Sofia, die der Herausgeber im Vorwort als dessen Ehefrau bezeichnet, führt dazu, dass sie ihm Ludwig Höhnels Hefte zur Herausgabe übergibt.⁸² Da der fiktive Herausgeber zu dieser Zeit an einer Übersetzung arbeite und selbst, wie Höhnel, Österreicher sei, meint sie, habe er Interesse am Nachlass und könne ihr bei der Veröffentlichung helfen. Die Konstruktion dieser und der folgenden komplizierten Zufälle hat zum einen wieder die Herstellung von Authentizität zum Ziel, zum anderen verunsichert sie den Leser durch ihre durchschaubare Fiktionalität. Er hat die Option, sich dem Narrativ zu ergeben und das Erzählte zu glauben, oder seinem Verdacht nachzugehen, dass das durch den Herausgeber als authentisch Versicherte, nicht ganz stimmen kann.

Neben der editorischen Arbeit am Nachlass Höhnels wird auch von einer persönlichen Begegnung zwischen dem Herausgeber und Höhnel bei einem Künstlerfest im Winter 1986/87 in der Pariser Wohnung eines Filmemachers berichtet, der sich für den Hamburger Dramatiker und Schriftsteller Hans Henny Jahnn interessiert. Durch diese Anspielung wird auf die Thematik von

⁸⁰ Grube: „abfährten“ – „arbeiten“. Investigative Erkenntnistheorie“.

⁸¹ Le Mas Saint Roch – namensgleich mit der Villa von Max Ernst und seiner Frau Dorothea Tanning, die das Ehepaar 1968 nahe Seillans in der südfranzösischen Provinz Var bauen ließ und die Raoul Schrott zeitweise bewohnte. Vgl. Ulrich Weinzierl: „Kap ohne Hoffnung. Raoul Schrott am Ende der Welt.“ In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.11.1995, Nr. 257, S. B5. Als Herausgeber zeichnet Raoul Schrott, Seillans, Mai 1995. Hierdurch wird die Autorbiographie mit der fingierten Herausgeberschaft verbunden, ein Konzept, das z. B. Robert Müller bei seinem *Tropen*-Roman verwendete, dessen voller Titel lautet: *Tropen: Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Herausgegeben von Robert Müller. Anno 1915.*

⁸² Eine vorgängige Bearbeitung dieses Stoffes mit derselben Herausgeberfiktion hat Raoul Schrott als Novelle unter dem Titel *Ludwig Höhnel Totenhefte* publiziert. Im Zentrum steht die Person Höhnels, zu der der Herausgeber folgende Angaben macht: „Der nachlaß L. Höhnels kam als konvolut unter kuriosen umständen auf mich - umstände, auf die einzugehen hier nicht der raum ist. Unter diesen papieren fand sich auch ein an G. Schiaparelli adressierter briefentwurf, zusammen mit losen blättern von aufzeichnungen in ein und demselben umschlag. Sie als novelle zu kennzeichnen, mag ein literarischer kunstgriff für das publikum sein, ebenso wie die anordnung der fragmente an sich; an ihrer authentizität ändert die vorliegende form nichts. Für den leser wird näheres über die person von interesse sein; Höhnel war ein enkel jenes k. u. k. Linienschiffsleutnants Ludwig Ritter von Höhnel, der ende des letzten jahrhunderts zusammen mit Graf Telecki den Rudolphsee in Kenia kartographierte. Er selbst war dort ende der 70er jahre zusammen mit Schiaparelli, einem französischen archäologen, an den ausgrabungen Leakeys beteiligt. Die einzelnen passagen beziehen sich teils auf seine jugend im ehemaligen Deutsch-Südwestafrika, wohin seine eltern während des letzten krieges auswanderten, teils auf eine reise, die ihm nach ausbruch seiner krankheit zurück nach Europa führte, über Portugal, den nordwesten Spaniens und die Bretagne in dieses hotel in Sennen, Cornwall. Das konvolut gibt über die eigentlichen beweggründe dieser reise – die über den rahmen dieser ‚novelle‘ hinausgehen – ausführlich aufschluß; sie sind anlaß genug für eine sich in vorbereitung befindliche herausgabe des gesamten nachlasses.“ Raoul Schrott: *Ludwig Höhnel Totenhefte*. Innsbruck: Haymon, 1994, S. 5. Fast wörtlich sind einige Passagen aus den *Totenheften*, die, wie am Ende der Novelle vom Verlag vermerkt, als Vorarbeiten zu *Finis Terrae* entstanden sind, im „Zweiten Heft“ des Romans übernommen (dtv Taschenbuchausgabe S. 151–162). Im Roman gibt Raoul Schrott die Kleinschreibung der Nomen auf. Erst hier taucht die Figur Sofia Schiaparelli auf, so dass es an einigen Stellen im Text zu Verschiebungen oder inhaltlichen Abweichungen kommt.

Jahnns Dramen verwiesen, die um Inzest, Homosexualität, Verstümmelung usw. kreisen und für *Finis Terrae* einen Intertext darstellen. Der Herausgeber erwähnt auch das von Höhnel behauptete Verwandtschaftsverhältnis zum k. u. k. Linienschiffsleutnant Ludwig Ritter von Höhnel, einem historischen Entdecker. Damit schließt Schrott an die Thematik der Weltentdeckung an, die mit Pytheas von Massalia als Entdeckungsgeschichte aus der Antike beginnt, mit den kolonial-imperialen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts fortgesetzt und mit den Stimmen von Entdeckern aus dem 20. Jahrhundert abgeschlossen wird.

An die Erläuterungen, wie Höhnels Papiere ihren Herausgeber fanden, schließt das (pseudo-)editorische Vorgehen des Herausgebers an: „Wo es möglich war, habe ich die Seiten in ihrer ursprünglichen Anordnung belassen und nur hier und da geglättet oder gestrichen [...]“⁸³ Zur Karte vom Rudolf- und Stephanie-See, die dem vierten Heft vorausgeht, heißt es vom Herausgeber: „Die Karte, die wir diesem Teil beilegen, entstammt der wohl bedeutsamsten Quelle, nämlich dem Bericht seines vorgeblichen Großvaters über die Forschungsreise des Grafen Teleki nach Ostafrika.“⁸⁴ Der Nachlass Höhnels besteht aus vier Heften, die der Herausgeber aus Gründen der Symmetrie in zwei Bücher unterteilt. Das erste Heft soll Höhnels Übersetzung von Pytheas' während seiner Entdeckungsreise entlang der europäischen Küste geführte Logbuch sein, dessen Schriftrollen Höhnel in einer dem Museum Borély in Marseille gehörenden Amphore entdeckt haben will und über die Zuschreibung deren Entdeckung er mit Schiaparelli in Streit geraten sein soll.

Das zweite Heft in *Finis Terrae* ist laut Herausgeber gleichzeitig mit dem ersten entstanden, so dass die Reise des Pytheas und die Höhnels zumindest in Höhnels erzählter Zeit zeitlich und geographisch deckungsgleich sind: „[...] es enthält die Abschriften mehrerer an Schiaparelli adressierter Briefe. Indem sie dem Peroplos des Pytheas an manchen Orten nachgehen und ihn berühren, stellen sie eine Art Kontaktpunkt zu den Schriftrollen dar [...]“⁸⁵ Mit der scheinbaren Deckung von antiker und gegenwärtiger Reise wird der Hintergrund deutlich, vor dem die Figur Ludwig Höhnel durch die Interpretation des Herausgebers in ihrem Konflikt konzipiert ist. In den Ausführungen zum dritten Heft, wo er auf die Fiktionalisierung einer sich rechtfertigenden Autobiographie Höhnels hinweist, schreibt der Herausgeber, dass Höhnel „mit einer Beredtheit, die noch auf kleinste Einzelheiten eingeht, dem Wesentlichen aber geschickt ausweicht,“⁸⁶ und charakterisiert ihn gleichzeitig mit seinem Kommentar: „ich habe diesen Teil als Apologie gelesen, als Psychogramm einer Haltung, die man fast autistisch nennen könnte.“⁸⁷ Er weist an mehreren Stellen darauf hin, dass Höhnel seine Biographie verfälscht, wobei der Autor selbst dem Leser Falschinformationen liefert, z. B. wenn behauptet wird, dass die Passagen aus dem echten Reisebericht des historischen Ritter Ludwig Höhnel, die der fiktive Höhnel angeblich zitiert,

⁸³ Schrott: *Finis Terrae*, S. 10.

⁸⁴ Ebd., S. 15f.

⁸⁵ Ebd., S. 15.

⁸⁶ Ebd., S. 14.

⁸⁷ Ebd.

nicht in diesem Reisebericht aufzufinden seien: „Bei der Durchsicht der Schriften des Admirals von Höhnel stieß ich auf die wenigen angeführten Passagen, allerdings nicht auf jene, die gegen Ende dieses Heftes wörtlich zitiert werden.“⁸⁸ Gerade diese Passagen in Heft vier sind in Fragmenten wörtlich dem authentischen Bericht zur Teleki-Expedition entnommen, wobei es unklar ist, welches die wörtlich zitierten Passagen sein sollen, da diese sich in ihrer Quellenangabe nicht von den übrigen unterscheiden. Laut Herausgeber soll auch die in Heft drei erzählte Familiengeschichte falsch sein, da er keine Angehörigen – weder in Namibia noch in Wien – habe ausfindig machen können. Die Feststellung, dass Höhnel ein unzuverlässiger Erzähler ist, soll den Leser zu einer vorgefassten Deutung von Höhnels Aufzeichnungen manipulieren, jedoch besteht für den Leser durch die Konstruktion der oben genannten ans Absurde grenzenden Zufälle der Verdacht, dass der Herausgeber selbst nicht unvoreingenommen und aufgrund dessen unzuverlässig ist. Der Herausgeber zeichnet mit seiner Interpretation Höhnels nicht nur einen unzuverlässigen Erzähler, sondern weist auf eine gestörte Persönlichkeit hin:

Merkwürdig ist an diesen Aufzeichnungen einiges. So wechselt die Sprache vom Deutschen ins Englische, manchmal mitten im Satz; auch sind ganze Passagen auf Französisch geschrieben. Eine Absicht ist nicht erkennbar, mich erinnert es an die Sprachübungen Schliemanns, die von der Forschung psycho-analytisch interpretiert werden, in dem Sinne, daß die Distanz einer fremden Sprache zugleich einen Abstand zu sich selbst zu schaffen in der Lage ist, der den Ausdruck gewisser Kindheitstraumata erleichtert. Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich die Hefte als Niederschlag von Erlebnissen auffassen, die erst über den Umweg der Repetition angelernten Vokabulars und einer zu erlernenden Grammatik einen Ausdruck finden können.⁸⁹

Der ‚Umweg der Repetition‘ verläuft für Höhnel primär über die Schrift und das Schreiben. Die Reise des Pytheas wird ihm durch die Übersetzungsarbeit am Logbuch zugänglich, die eine geistige Wiederholung der Niederschrift des antiken Entdeckers ist, und schließlich in der Nachreise Höhnels auf Pytheas Route auch physisch wiederholt wird. Die Geographie dieser Route entlang der Atlantikküste ist gleichzeitig eine Metapher für Höhnels geistige Verfassung, die von der Schwelle zwischen Leben und Tod gezeichnet ist. Die Notizen der vier Hefte, die Höhnel hinterlässt, sind nicht nur Zeugnis seiner unternommenen Reise, sie werden zum Ausdruck seines impliziten Versuchs eine Lebensbilanz zu ziehen. Höhnels Orientierungsstrategie der Wiederholung wird zur poetischen Orientierungsstrategie in *Finis Terrae*, da alle Figuren sie in gleicher Weise für ihre eigene Orientierung nutzen. Sie gründet in der Weitergabe der Geschehnisse, deren Zeugen, im Sinne von ‚Mitwissern‘, die Leser der weitergegebenen Schriftstücke werden: Nach dem Ver-

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Schrott: *Finis Terrae*, S. 9f. Dominik Hagmann geht davon aus, dass diese Persönlichkeitsstörung „verschiedene Identitätsprägungen derselben Person sind“, was so viel bedeutet, dass Schiaparelli und Höhnel ein und dieselbe Person sind. Meiner Meinung nach ist diese Doppelidentität erzähltechnisch nicht auflösbar, da manche Kontexte aufgrund der Beziehung zwischen Schiaparelli und Höhnel nicht erzählbar wären. Das Trauma oder die Störung Höhnels scheint weniger von einer multiplen Identitätsstörung zu rühren, als vielmehr auf einer Problematik in der (familiären) Vergangenheit zu gründen. Dominik Hagmann: „Raoul Schrotts *Finis Terrae*. Das Ende einer Selbstlüge am Ende der Welt“. In *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5 (2014), H. 1, S. 69–84, hier S. 69.

schwinden Ludwig Höhnels aus einem Hotelzimmer in England erhält Schiaparelli die an ihn adressierten Briefe und Aufzeichnungen, wodurch er gleichzeitig Adressat und Mitwisser von Höhnels Gedanken in Bezug auf die Geheimnisse ihrer schuldhaften Beziehung wird. Durch die Begegnung des Herausgebers mit Schiaparelli, der ihn und einen Bekannten zu einem Gespräch zu sich bittet, macht sich der Herausgeber zu einem weiteren Glied in der Kette von Zeugen.

Er nahm uns über zwei Stunden in Beschlag; eine Gelegenheit, höflich wieder Abschied zu nehmen, bot sich nicht gleich, als dermaßen gesprächig erwies sich mein Nachbar. Er redete, ohne auch nur eine Frage abzuwarten, als hätte er um sein Leben zu reden, oder als bedürfe es der Zeugen.⁹⁰

Der fiktive Herausgeber bildet schließlich den nachfolgenden Zeugen, der Höhnels Nachlass für die nächste Weitergabe vorbereitet. Damit entsteht eine Zeugenreihe, die das Geschehene durch Weitergabe nicht in Vergessenheit geraten lässt.

Die Figuration der Wiederholung und Weitergabe findet sich in *Finis Terrae*, wie auch in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, in den Familiengeschichten und Verwandtschaftsverhältnissen der Figuren angelegt, zwischen Josef Mazzini und seinem Onkel Antonio Scarpa bzw. zwischen dem an der Afrika-Expedition teilnehmenden Großvater Höhnel und dem nachreisenden Enkel. Beim Großvater und beim Enkel wird das Bewusstsein der Schuld weitergereicht: Im Brief Höhnels an Schiaparelli zeigt sich dies in der Erleichterung Höhnels, die ihm die Weitergabe verschafft, weil er Schiaparelli, so seine Worte, ‚belastet‘ und damit seine Schuld teilt.⁹¹

Die Texte bezeugen nicht nur die Praktiken historischer Weltaneignung, sondern vermitteln auch die Sehnsucht der Nachfahren nach Abenteuern und Entdeckungen, die, vertreten durch Mazzini und Ludwig Höhnel, nur als Wiederholung in der gelesenen Literatur erlebbar sind. In der Literatur der Jahrtausendwende wird das neuzeitliche Weltbild und seine Entstehung durch die Weltentdeckung der europäischen Nationen rekapituliert und nostalgisch in seiner Abenteuerlichkeit noch einmal erzählt. Gerade das nationale kollektive Abenteuer und das Expeditionsheldentum, verbunden mit Ruhm, Ehre und Anerkennung, bleiben Mazzini und Ludwig Höhnel als Nachgeborenen versagt. Damit verweisen diese Texte nicht nur auf die Einmaligkeit des ersten Mals bei der Weltentdeckung, sondern auch auf eine Veränderung in der Erzählbarkeit. Die Aura des echten Abenteurers, wie sie von den Expeditionsberichten der historischen Entdeckungsreisen ausgeht, lässt sich in der Nachreise nicht erzählen. Das wiederholte Abenteuer, im Sinne einer

⁹⁰ Schrott: *Finis Terrae*, S. 7.

⁹¹ Ebenso wird das Unbehagen der Entdecker und Forscher des Rudolf- und Stephanie-Sees, deren Brief- und Tagebuchzeugnisse im vierten Heft einen Dialog über die Zeit hinweg führen (Ludwig Ritter von Höhnel, 1888, Fuchs 1935 und Tichy 1975), weitergereicht. Im Zentrum steht das mysteriöse Verschwinden einiger Forscher, die auf der Südünsel im Rudolf-See vielleicht ums Leben gekommen sind oder umgebracht wurden. Hier wird weniger die Schuld geteilt als vielmehr die Ungewissheit, die die Ereignisse unheimlich erscheinen lässt: „Am 27. August erreichten wir diesen von Lokitaung aus angegebenen Ort und fanden auch tatsächlich die Überreste der fraglichen Feuer. Es war aber offensichtlich, daß Eingeborene sie entzündet hatten, und wir kehrten mit der Gewißheit um, unsere Gefährten nun nicht mehr lebend finden zu können“, heißt es in einem Eintrag von Fuchs 1934. Schrott: *Finis Terrae*, S. 265.

Analogie von Route und Ziel, ist schließlich ein ganz anderes.⁹² Die Herausgeber- und Chronistenfiguren sind Ausdruck der Veränderung in den Erzählweisen über Abenteuer, Expedition und Weltaneignung. Ihrer ambivalenten Konfiguration von autoritativer Instanz und erzählerischer Unzuverlässigkeit ist das Möglichkeitspotenzial des Beginns und des Neuen eingeschrieben. Die Parallele von historischem und zeitgenössischem Aufbruch im Erzählen über die Fremde stellt eine Reflexionsstrategie dieser Texte dar, die die geographische und intellektuelle Aneignung des Fremden mit einer Art postkolonialen Schuldgefühl verbinden. Obwohl jede Erzählung eines wirklichen Abenteurers teilweise Fiktion ist, geht es der postmodernen Literatur der Jahrtausendwende um die Ostentation der literarischen Konstruktion des Abenteurers, was z. B. durch die authentischen Versatzstücke von historischem Material erreicht wird. Mehr als einmal weist der Herausgeber von *Finis Terrae* den Leser auf die Glaubwürdigkeit des Gelesenen hin und darauf, dass das authentisch Scheinende Fiktion ist. Damit kündigt die Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts mit Blick auf die sich entwickelnde Globalisierungsbewegung nach Ende des Ost-West-Konflikts die historischen Paradigmen der Vereinnahmung der Welt für das zukünftige Weltbild auf. Der Dialog mit der Vergangenheit über den Umweg des historischen Materials dient damit einer literarischen Neupositionierung mit klarer Kritik am Eurozentrismus.

Der Herausgeber schließt sein Vorwort mit dem Vermerk, dass Höhnel seinen Aufzeichnungen zwar Mottos zugeordnet habe, was eine Gesamtkonzeption der vier Hefte vermuten lasse, dafür aber keinen Titel vorgesehen habe. Die Systematik des Arrangements von Karten, Bildern und Text lässt sich also dem fiktiven Herausgeber zuschreiben, der dem Leser im Vorwort den Aufbau des Buches erläutert und damit dem Text eine orientierende Ordnung verleiht. Den vier Hefen hat er mit dem nackten Schoß einer Frau in Gustav Courbets *L'origine du monde* und Höhnels Notizen einen Interpretationsrahmen vorgegeben: Der Geburt als Anfang eines Lebens und als Ursprung einer neuen Welt wird das Sterben und der Tod Höhnels gegenübergestellt. Ausgehend von den vier Sätzen „la vraisemblance perdue de l'être; la ressemblance perdue de l'être; le rassemblement perdu de l'être; le semblant perdu de l'être“⁹³, die der Herausgeber der vier Hefte auf

⁹² Felicitas Hoppe über Krise und Abenteuer: „Ein literarischer Text über Entdeckungsreisen ist der Gattung des Historischen Romans zuzuordnen, der zu jeder Zeit beliebt ist, besonders aber in Krisen- oder Umbruchszeiten – und welche Zeit hat nicht ihre Krise –, in denen trotz aller Beschwörungen von Werten eben diese Werte zur Diskussion stehen. Der klassische historische Roman beruhigt, weil er das Gefühl vermitteln kann, wir hätten das Schlimmste schon hinter uns, nicht die jetzige Krise sei schlimm, sondern die vor fünfzig oder 500 Jahren. Außerdem denke ich, dass Sehnsucht nach der Ferne und Abenteuerlust wichtige Gründe für die Popularität dieses Genres sind. In einer Zeit, die krisengeschüttelt, übersättigt und zynisch ist, in der alles abgenutzt zu sein scheint, bilden die Thematisierung und das Ausspinnen von Räumen, in denen Aufbruch, Abenteuer und nicht zuletzt Heldentum möglich sind, einen möglichen Fluchtpunkt. In einem Buch zu lesen, dass Männer in die Antarktis oder nach Südamerika aufbrechen, dann irgendwo ihre Rucksäcke verlieren, barfuß zehn Wochen auf einer Eisscholle oder in der Wüste ausharren müssen und sich trotzdem nicht gegenseitig aufessen, das berührt natürlich enorm. Eine Kontaktaufnahme mit der Ferne und ihren existenziellen Bedrohungen vom Lesesessel aus, könnte man sagen.“ Felicitas Hoppe im Gespräch mit Christof Hamann: „Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntschaft bin“. In Hamann/Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben*, S. 227–239, hier S. 236f.

⁹³ Schrott: *Finis Terrae*, S. 16.

der in das dritte Heft eingelegten Fotografie von Courbets Gemälde findet, entschlüsselt Klaus Zeyringer die Konstruktion von *Finis Terrae*:

Diese Sätze des Herausgebers runden das System der bis in tiefe Ebenen der Lebenskreise und des Bewusstseins führenden Vielschichtigkeit ab und setzen Koordinaten des Seins zwischen Anfang und Ende, männlich und weiblichen Formen, Geschlechts-Welt-Bild und Lacans Wissenschaft des Unbewußten. In den vier französischen Sätzen – zwei weibliche, zwei männliche Endungen – äußern sich vier Achsen von Möglichkeiten, die sich um die gleiche Wortwurzel drehen und wesentliche Veränderungen der Wirklichkeits-Vorstellungen ausdrücken: die verlorene Wahrscheinlichkeit und Ähnlichkeit des Seins, der verlorene Zusammenhang und Schein des Seins. Dies findet sich in den vier Heften wieder, in denen zudem – wie der Herausgeber überlegt – eine geographische Parabel erkennbar werde; jedem der Bereiche könne man eine Himmelsrichtung zuweisen: „Thule dem Norden, die Insel im See dem Süden, die Kaps und Landzungen dem Westen und jenen Teil des Buches, der sich mit dem Ursprung des Menschen befasst, dem Osten“ (S. 13). Womit auch die Parabel auf Courbets Gemälde bezogen ist. Die Relativierung folgt allerdings unverzüglich: „Letztendlich aber besagt dies nicht viel“ (S. 13), erklärt der Herausgeber.

So entsteht ein Weltensystem, das auch dadurch eine Totalität erzielt, daß es als Köder der Möglichkeit ausgelegt und dann zurückgenommen wird, daß es Extrempunkte und Gegensätze in einer All-Geometrie umfasst: Realitätsbilder und Mythen sind von mythischem Ordnungszauber unterlegt, in einer Addition der Vierzahl für das Irdische (die vier Elemente, die vier Himmelsrichtungen, die vier Hefte) und die Dreizahl für das Überirdische.⁹⁴

Zeyringers Interpretation verweist auf die Summe (neun) dieser Konstruktionszahlen (zwei, drei, vier). In der griechischen Antike, im Judentum und im Christentum steht die Zahl neun für die höchste erreichbare Vollendung, mit der in diesem Fall das Kunstwerk, die Konstruktion des Textes, gemeint ist. Dasselbe numerologische Ordnungsprinzip und der gleiche Aufbau wie in *Finis Terrae* findet sich in *Tristan da Cunha*.

Die Mottos in *Finis Terrae* stellen eine Spur zu den Referenztexten dar, mit denen Raoul Schrott seine Fiktion von den Weltenden fasst. Sempronius, Homer, Seneca, Antonios Diogenes und Platon sind seine Vorläufer für das Spiel mit Tatsachen und Erfundenem, Abenteuer- und Irrfahrten und der Grenzüberschreitung zu einer neuen Welt. Jedes Kapitel beginnt mit einer Karte

⁹⁴ Zeyringer: *Österreichische Literatur seit 1945*, S. 320.

Die Symmetrie in der Vierzahl findet sich auch in der antiken Vorstellung der Melancholie: „Die Lehre von der Harmonie, Symmetrie, Isonomie, oder wie immer man jene Wohlabgestimmtheit der Teile, Stoffe oder Kräfte ausgedrückt hat, in der das griechische Denken bis zu Plotin die Vorbedingung jedes ethischen, ästhetischen und hygienischen Wertes sah. So führt uns denn die Frage nach dem Ursprung der Vier-Säfte-Lehre bis zu den Pythagoräern zurück, nicht nur weil die Verehrung der Zahl im allgemeinen in der pythagoräischen Philosophie ihren monumentalsten Ausdruck gefunden hat, sondern weil die Pythagoräer der Vierzahl im besonderen eine zentrale Bedeutung zumaßen. Sie schworen ‚bei der Vierzahl, die die Quelle und Wurzel der ewigen Physis inne hat‘, und nicht nur die Natur im allgemeinen, sondern auch der vernunftbegabte Mensch im besonderen schien ihnen von vier Prinzipien beherrscht zu werden, die man in Gehirn, Herz, Nabel und Phallus lokalisierte. Selbst die Seele betrachteten sie später als Vierheit, die Geist, Verstand, Meinung und Wahrnehmung [...] umfaßte.“ Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl/Christa Buschendorf (Übers.): *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1990, S. 40f.

oder graphischen Darstellung, gefolgt von einem Motto. Dem Vorwort ist ebenfalls ein Motto vorangestellt, als dessen Quelle Raoul Schrott Sempronius angibt. Bemerkenswert ist, dass das erste Motto auf einem antiken Witz-Graffito beruht, das sich auf das Lieben, Schreiben und Lesen bezieht und von der fotografischen Abbildung von Gustave Courbets Gemälde *L'origine du monde* gefolgt wird. Grabinschriften oder monumentale Inschriften, ebenso wie Graffiti und Wandschmierereien stellen seit der Antike eine Kommunikationssituation zwischen dem meist anonymen Schreiber und dem Leser her. Beim ersten Motto in *Finis Terrae* handelt es sich um ein Graffito, das in seiner vollen Länge nicht nur erotisch anzüglich ist, sondern auch den Leser des Graffitos verspottet. Während Schrott, nach Sempronius, nur den ersten Vers zitiert, scheint dieses Graffito in verschiedenen Formen und an verschiedenen Orten um den Vesuv existiert zu haben. Seine vollständigste Form, die in Pompeji neben einem Hauseingang gefunden wurde, besteht aus drei Versen mit sechs Hebungen:

Amat qui scribit. Pedicatur, qui legit.
Qui obscultat, prurit. Paticus est, qui praeterit.
Ursi me comedant et ego verpa, qui lego.⁹⁵

Die weiteren Fundstellen in Herculaneum und Ostia weisen einen Teil dieses Graffitos auf, verdeutlichen aber, dass der Spruch weitläufig bekannt war und nach Spal dazu diente, den Leser zu schmähen:

Es kommt [...] zu einer Schmähung der Personen, die mit dem Graffito bzw. der dort beschriebenen (imaginären) Szene in Kontakt kommen. Hiervon ausgenommen ist der amator, der zu Beginn des ersten Verses genannt wird, da die Pedikation im homoerotischen Kontext nicht als anstößig galt, sofern der aktive Part eingenommen wurde. [...] Da aber die passive Rolle in einem gleichgeschlechtlichen Verhältnis gesellschaftlich nicht akzeptiert war, ist offenbar, daß hier der pedicatus verhöhnt wird. Aber auch derjenige, der die Vorgänge wahrnimmt und daraufhin genauerinhört, wird verspottet, indem ihm Geilheit unterstellt wird. Jedoch bleibt selbst eine Person nicht von Hämehverschont, die sich von dem (fiktiven) Geschehen unbeeindruckt zeigt, das heißt, nur im Vorbeigehen den Text liest. Dieser wird als pathicus beschimpft, ohne daß der Ausdruck wörtlich zu verstehen ist. [...] Am Schluß [...] findet die Verhöhnung ihren Höhepunkt: nach der Penthemimeres wird der Leser durch den Wechsel zur ersten Person unmittelbar Teil des Epigramms. Das Moment der Beleidigung wird noch dadurch verstärkt, daß in der Antike lautes oder halblautes Lesen den Normalfall bildete. Damit schmäht sich zugleich der Leser selbst hörbar.⁹⁶

Raoul Schrott zitiert nur den ersten Vers des Graffitos, der die Quintessenz der Leserschmähung enthält und eine fragwürdige Kommunikationsabsicht gegenüber dem Leser herstellt. Denkbar

⁹⁵ Zitiert nach Andreas Spal: *Poesie – Witz – Erotik. Humorvoll-spöttische Versinschriften zu Liebe und Körperlichkeit in Pompeji und Umgebung*. Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, S. 167. Bei dem Zitat wurden die kritischen Zeichen und alternative Schreibweisen weggelassen, da sie in dem Kontext hier nicht von Bedeutung sind. Die deutsche Übersetzung des Graffito bei Spal lautet: „Es liebt, der schreibt. Es wird in den Arsch gefickt, der liest. Der zuhört, ist geil. Eine Schwuchtel ist, wer vorbeigeht. Die Bären sollen mich auffressen und ich einen Schwanz lutschen, der ich das lese.“

⁹⁶ Ebd., S. 169ff.

ist, dass der Schreibende seine Lizenz zu schreiben was ihm beliebt aus dem Genuss am Schreiben zieht, während der Leser derjenige ist, der dem Autor auf den Leim geht, indem er sich von der Fiktion einspinnen lässt und sie im Leseprozess ab einem gewissen Punkt als Wahrheit akzeptiert. Wiederholt hat sich Schrott selbst mit seiner Schriftstellerei, unter anderem als Reverenz vor den Dadaisten, der Hochstapelei bezichtigt. Besonders mit dem Vorwort in *Finis Terrae*, wo Raoul Schrott dem fiktiven Herausgeber seinen eigenen Namen leiht, um dem Entstehungshintergrund der Geschichte Authentizität zu verleihen, wird die Naivität des Lesers getestet.

Der Beginn „Erstes Buch. Heft eins“ wird durch eine Karte gestaltet, die, laut fiktivem Herausgeber, aus der Feder der Figur Schiaparelli stammt und die von Höhnel eingezeichnete Route des Entdeckers Pytheas enthält.⁹⁷

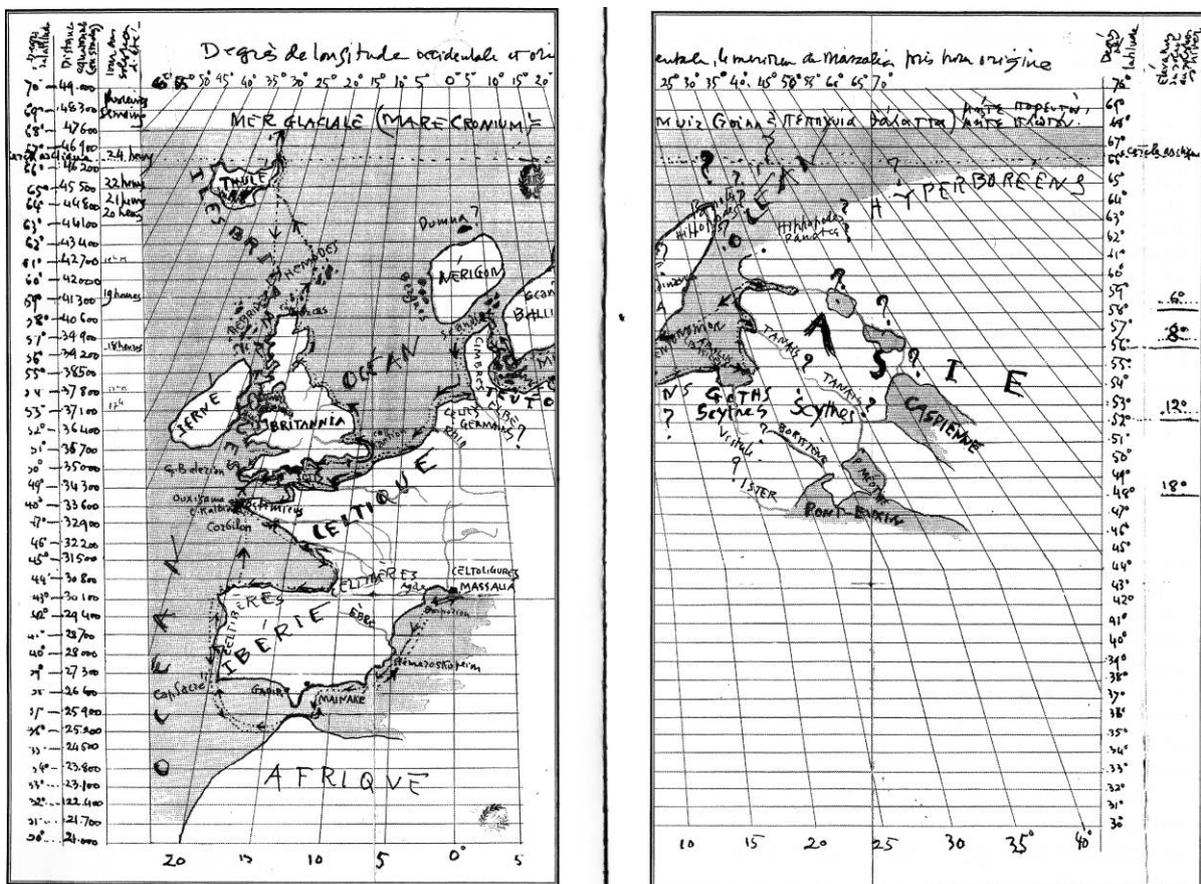


Abb. 6: Schiaparellis Karte der Reise des Pytheas von Massalia
Quelle: Schrott: *Finis Terrae*, S. 20f.

Höhnels angebliche Übersetzung von Pytheas' Logbuch wird vom Herausgeber als Höhnels Fiktion oder zumindest als Fiktionalisierung von Pytheas Reise ausgewiesen. Auf die unsichere Quellenlage von Höhnels Material verweist bereits der fiktive Herausgeber. Gefolgt wird diese Karte

⁹⁷ Eine alternative Reiseroute zu dem von Raoul Schrott in *Finis Terrae* favorisierten Seeweg, ist einer Überlandreise zur Atlantikküste, wo Pytheas an Bord seines Schiffes gegangen sein könnte. Vgl. hierzu Michael North: *Zwischen Hafen und Horizont. Weltgeschichte der Meere*. München: C. H. Beck, 2016.

von einem Zitat aus Homers *Odyssee*, wodurch die Entdeckerfahrten des Pytheas mit den Irrfahrten des Odysseus korreliert werden und die Frage nach Orientierung aufgeworfen wird, der sich Odysseus im Zehnten Gesang stellt:

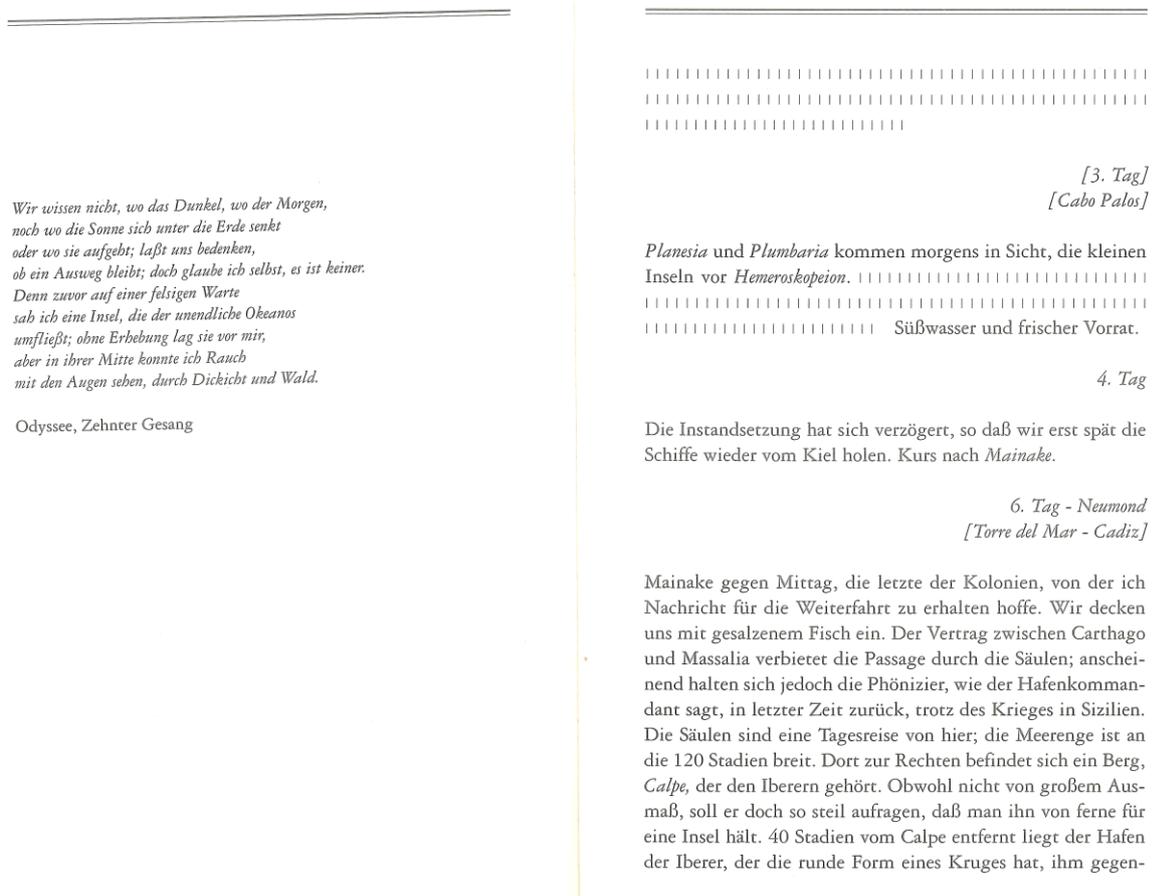


Abb. 7: Motto zu Heft Eins und Simulation der Unlesbarkeit

Quelle: Schrott: *Finis Terrae*, S. 22f.

Odysseus kennt hier weder die Geographie, in der er sich befindet, noch kann er durch die Bestimmung der Himmelsrichtungen angeben, in welcher Richtung die Insel liegt, die er gesehen hat. Anders lautet der Logbucheintrag des Pytheas, dem sein Standpunkt bekannt ist: „[3. Tag] [Cabo Palos] *Planesia und Plumbaria kommen morgens in Sicht, die kleinen Inseln vor Hemeroskopeion.*“⁹⁸ Ursache der Verirrung, die Odysseus in eine fabelhafte Westgegend statt nach Hause führt, sind seine Gefährten, die die Winde entfesseln, die Aiolos ihm in einem Beutel mitgibt:

Als ich nun weiter verlangte und ihn um sichere Geleitung/
Bat, versagt' er mir nichts und rüstete mich zu der Abfahrt./
Und er gab mir, verschlossen im dichtgenähten Schlauche/
Vom neunjährigen Stiere, das Wehn lautbrausender Winde./
Denn ihn hatte Kronion zum Herrscher der Winde geordnet,
/ Sie durch seinen Befehl zu empören oder

⁹⁸ Ebd., S. 23, Kursivsetzung im Original.

zu schweigen. [...] Vor mir ließ er den Hauch des freundlichen Westes einherwehn,/ Daß sie die Schiff und uns selbst heimführten.⁹⁹

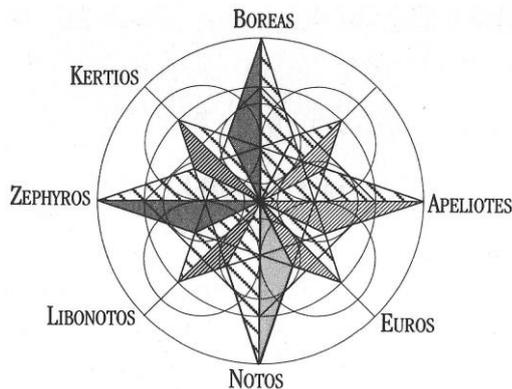


Abb. 8: Winde und ihre Himmelsrichtungen

Quelle: Schrott: *Finis Terrae*, S. 104f.¹⁰⁰

Beschlossen wird das erste Heft durch die Abbildung einer Windrose (vgl. Abb. 7), die auf Homers und Aristoteles' Windsystem zurückgeht, das die Winde in Nord- und Südwinde einteilt und sie mit Götternamen der griechischen Mythologie versieht: Boreas, die Personifikation des aus der Nordpolregion kommenden Windes, und seine Brüder Euros (Ostwind), Notos (Südwind) und Zephyros (Westwind). Für den Geographen und Seefahrer Pytheas sind sie nicht nur für die Navigation unabdingbar, er verbindet die Gegend auch mit den Charakteristika des Windes: „Weit droben im Norden, in Skythien, jenseits des Landes der Arimasper, gelangt man an die Rhipaiischen Gebirge [...]. Dieser Teil der Welt ist von der Natur verflucht und in dichte Finsternis gehüllt; er erzeugt nichts als Kälte und ist der Schlupfwinkel des Nordwindes.“¹⁰¹

Das zweite Heft, das aus Tagebucheinträgen und Briefen Höhnels besteht, der zwar wie Pytheas entlang der Atlantikküste reist, aber vornehmlich die zahlreichen „Finis Terrae“ genannten geographischen Punkte aufsucht, die die Grenze der Landmasse zum Meer markieren, wird durch eine Karte von Cornwall eingeleitet. Ihr folgt ein Zitat aus Senecas *Medea*:

– kommen wird die Zeit,/ wenn die Jahre vergehen, wo der Strom/des Okeanos den Erdenring sprengt und/ ein riesiges Land sich weithin erstreckt,/wo Thetys enthüllt, was an Räumen sie barg –/ das Ende der Welt ist dann Thule nicht mehr.¹⁰²

⁹⁹ Homer: *Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008, Zehnter Gesang, S. 154.

¹⁰⁰ Eine Entsprechung von geographischer Orientierung und der Bedeutung der Himmelsrichtungen für die Konstruktion von *Finis Terrae* findet sich im Vorwort des fiktiven Herausgebers.

¹⁰¹ Schrott: *Finis Terrae*, S. 95.

¹⁰² Ebd., S. 106.

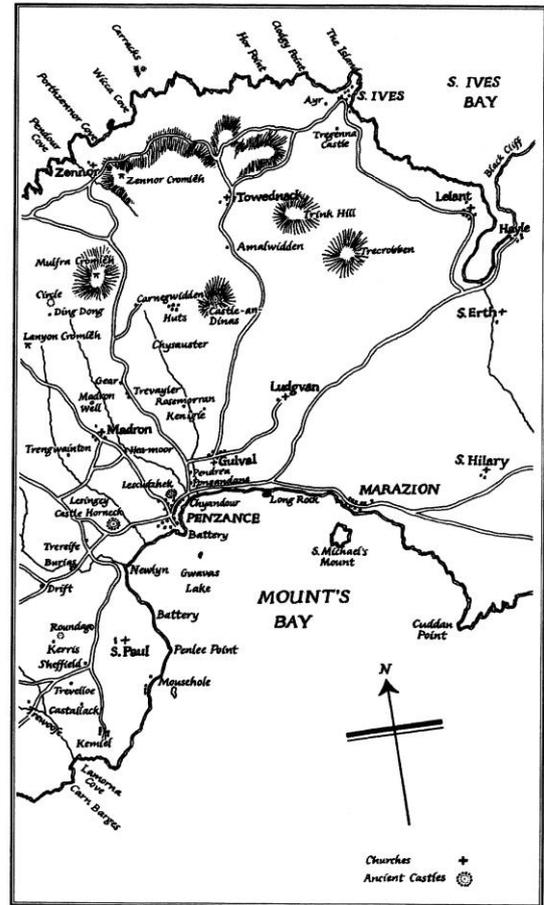


Abb. 9: Karte von Cornwall und Land's End
 Quelle: Schrott: *Finis Terrae*, S. 104f.

Dieses Zitat wird seit der Neuzeit als Prophezeiung für Kolumbus' Entdeckung von Amerika gelesen, da dieser es in sein *Libro de las profecías (Buch der Prophezeiungen)* aufnahm. In dem an seinem Lebensende entstandenen Werk versucht Kolumbus seine Entdeckungen als einen göttlichen Sendungsauftrag darzustellen, indem er Textstellen aus der Bibel, den Apokryphen und antiken Texten wie Senecas *Medea* als Prophezeiungen der Entdeckung der Neuen Welt zusammenstellt. In *Finis Terrae* setzt sich das Thema der Weltentdeckungen und Irrfahrten, und damit das Thema von Orientierung und Desorientierung, im Motto zum zweiten Heft fort: Wie Odysseus, der durch die Entfesselung der Winde, statt heimwärts nach Osten zu segeln, nach Westen fährt, so führen Kolumbus' „Irrfahrten“ ihn ebenfalls nach Westen und zur Entdeckung der Neuen Welt. Die Korrelation zwischen dem Zitat aus Senecas *Medea* und der Weltentdeckung wird umso deutlicher, wenn man die Bedeutung der Navigation in den Fokus rückt:

It was not Tethys, the sister of Ocean and the Latin metonymy for Ocean, that disclosed new worlds to later generations; it was the navigator Tiphys (the 'Etruscan' Codex reads *thetisque*; [...] The reading *Tetyhsque* is the right reading, but for the Age of Discovery, Tiphys (or *Tiphis*) was the only reading possible, for it was not Tethys who was destined

to reveal new worlds beyond Thule but Typhis, the navigator of Jason, *audax Tiphys (Medea 345)*, *Tiphys, in primis domitor profundi (Medea, 617)*.¹⁰³

Tiphys war ein Seefahrer, der als Erster die Reise östlich von Kolchis unternahm. Für Kolumbus war Seneca ein Vorbild für sein eigenes Unternehmen der Weltentdeckung. Schrotts Platzierung von Senecas Zitats vor Höhnel's Reise am äußersten Rand der Alten Welt nimmt seine Reise als seine ‚letzte Reise‘ und damit die Grenzüberschreitung zwischen Leben und Tod vorweg.

Heft drei, das das erste Kapitel des ‚Zweiten Buches‘ darstellt, wird von einer Gegenüberstellung der Graphik Schiaparellis zu den Planetenbewegungen und Eudoxos' von Knidos Himmelsmechanik eingeleitet.

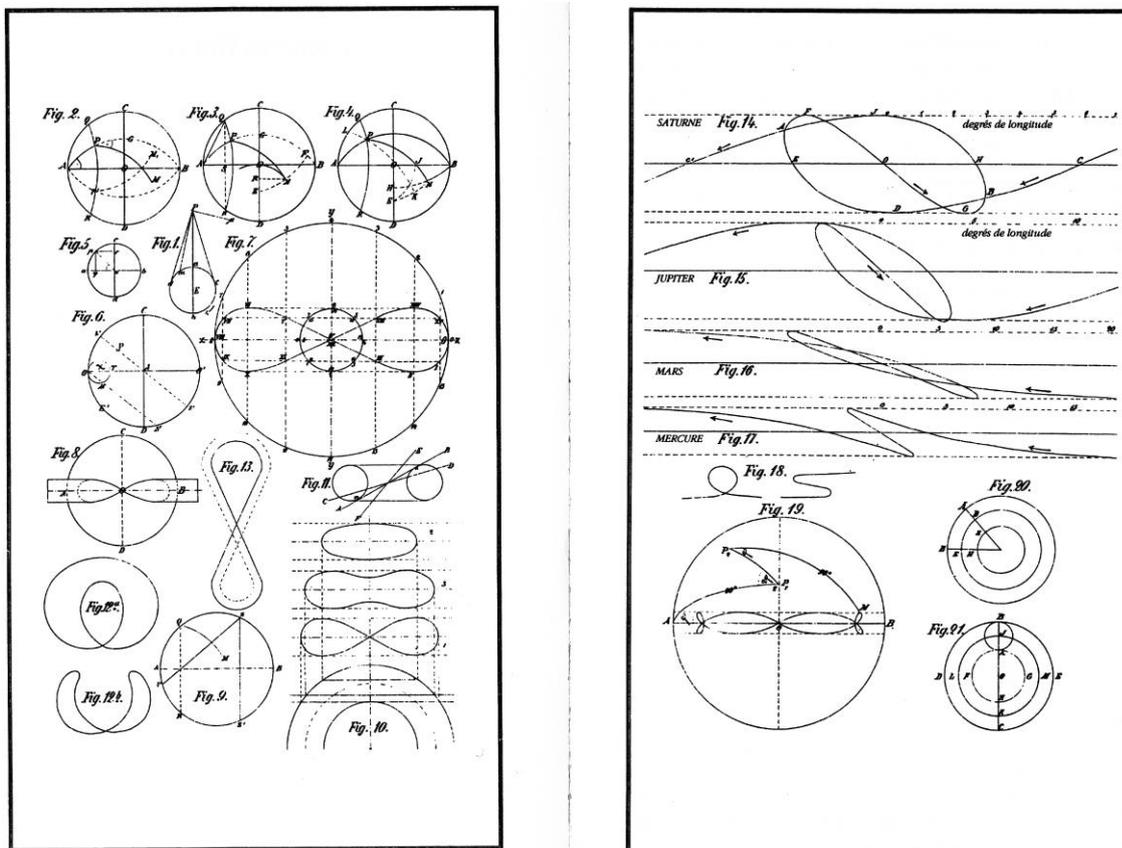


Abb. 10: Schiaparellis Diagramm zu den Planetenbewegungen und zur Mechanik des Modells Eudoxos' von Knidos

Quelle: Schrott: *Finis Terrae*, S. 166f.

An diese Abbildungen schließt sich ein Zitat aus Antonios Diogenes' *Die Wunder jenseits Thule* an, einem antiken Roman aus dem ersten Jahrhundert n. Chr., der nur durch eine Zusammenfassung bei Photios überliefert ist. Zwar werden dort einige historische Personen erwähnt, seine Hand-

¹⁰³ Diskin Clay: „Columbus' Senecan Prophecy“. In *The American Journal of Philology*, Vol. 113, No. 4 (Winter, 1992), S. 617–620, hier S. 618f., Kursivsetzung im Original.

lung ist aber, wie die der antiken Komödien, als fiktional zu verstehen.¹⁰⁴ In der Antike besteht eine Kongruenz zwischen Komödie und Roman, die beide vom Lebensalltag und verwickelten Liebesgeschichten mit glücklichem Ausgang handeln.¹⁰⁵

Das als Motto gewählte Zitat von Diogenes leitet Höhnels Bemühungen ein, eine Art Lebensbilanz zu ziehen, die der fiktive Herausgeber im Vorwort als einen Versuch sieht, „Autobiographisches zu Papier zu bringen“¹⁰⁶, indem er sich der literarischen Form bedient. Die Insel Thule stellt den Grenzstein auf einer äußersten Grenze dar, die hier nicht durch die Seefahrt, sondern durch die Liebe überwunden wird, ein Unterfangen, das sich für Höhnel als äußerst schwierig darstellt.

... wird stehenbleiben, und wenn ich dem Tod/ befehle, wird er herabsteigen, und wenn ich/ den Tag verhindern will, verharrt mir die/ Nacht, und will ich das Meer befahren, bedarf/ ich keines Schiffes, nur gegen die Liebe finde/ ich kein Mittel, keines mit der Macht, sie zu/ erwecken, keines mit der Macht, sie zu beenden,/ denn die Erde bringt es aus Furcht vor der/ Gottheit nicht hervor, du sagst, ein schöner/ Geist erscheine deiner Tochter, wieviele andere/ aber liebten die unglaublichsten Körper¹⁰⁷

Das Motto von Diogenes wird indirekt bereits im Vorwort kommentiert, wo der fiktive Herausgeber auf einen Artikel verweist, den Höhnel angeblich im Zusammenhang mit seinem Fund von Pytheas' Logbuch geschrieben haben soll und wo dieser die These vertritt, dass

Pytheas' damals berühmter Bericht *Über den Ozean* demnach Ausgangspunkt der ersten griechischen Romane und damit dieses Genres überhaupt gewesen sein [soll], als Beispiel dafür angeführt werden die *Wunder jenseits Thule* von Antonios Diogenes, *Über die Hyperboreer* von Hekataeios von Abdera oder *Die Heiligen Aufzeichnungen des Eubemeros von Messene*.¹⁰⁸

Damit wird Höhnel nicht zum Übersetzer eines antiken Reiseberichts, sondern eines Romans, dessen Fiktion Raoul Schrott seiner eigenen Fiktion vorausgehen lässt. Dies stellt insofern einen interessanten Punkt dar, als in der Antike die beginnende Differenzierung zwischen Historie und Fiktion liegt, mit der Schrott in *Finis Terrae* spielt.

Dem vierten Heft des Romans, in dem es um verschiedene Forschungs- und Ausgrabungsereignisse am Rudolf- und Stephanie-See respektive Turkana-See geht, ist ein Zitat aus Platons *Phaidon* vorangestellt, das die Balance der Sternensysteme beschreibt.

Die Erde in der Mitte des Himmels ist kugelförmig, sie braucht auch nicht die Luft oder irgendeine andere zwingende Kraft, die sie hindert, herunterzufallen. Es genügt, daß das Gewölbe des Himmels um sie herum gleich beschaffen und die Erde in sich vollkom-

¹⁰⁴ Carl Werner Müller: *Legende – Novelle – Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 448, Anm. 13.

¹⁰⁵ Ebd., S. 447.

¹⁰⁶ Schrott: *Finis Terrae*, S. 14.

¹⁰⁷ Ebd., S. 168, Kursivsetzung im Original.

¹⁰⁸ Ebd., S. 12.

men im Gleichgewicht ist. Ein Ding, mit sich selbst im Gleichgewicht und in der Mitte, wird in keine Richtung mehr kippen, sondern unerschütterlich stehen bleiben.¹⁰⁹

Menschliche Handlungen dagegen, denen Triebe und Gefühle zugrunde liegen, führen zu einem Ungleichgewicht, das in Schuld, Vergeltung und Sehnsucht resultiert. Bei den Entdeckern und Forschern des Rudolf- und Stephanie-Sees, deren Briefe und Aufzeichnungen die Ausgrabungsabschnitte an drei Zeitpunkten umfasst (Ludwig Ritter von Höhnel 1888, Fuchs 1935 und Tichy 1975), ist das Schuldgefühl eingebettet in die Unwissenheit darüber, was mit den auf der schwer zugänglichen vulkanischen Südinself im Rudolf-See verschwundenen Gefährten geschehen ist. Die ersten beiden Seiten von Heft vier zeigen den Rudolf- und Stephanie-See sowie einen vergrößerten Ausschnitt der Insel, auf die der Text mit der Erzählung vom Verschwinden der beiden Forscher eingeht.

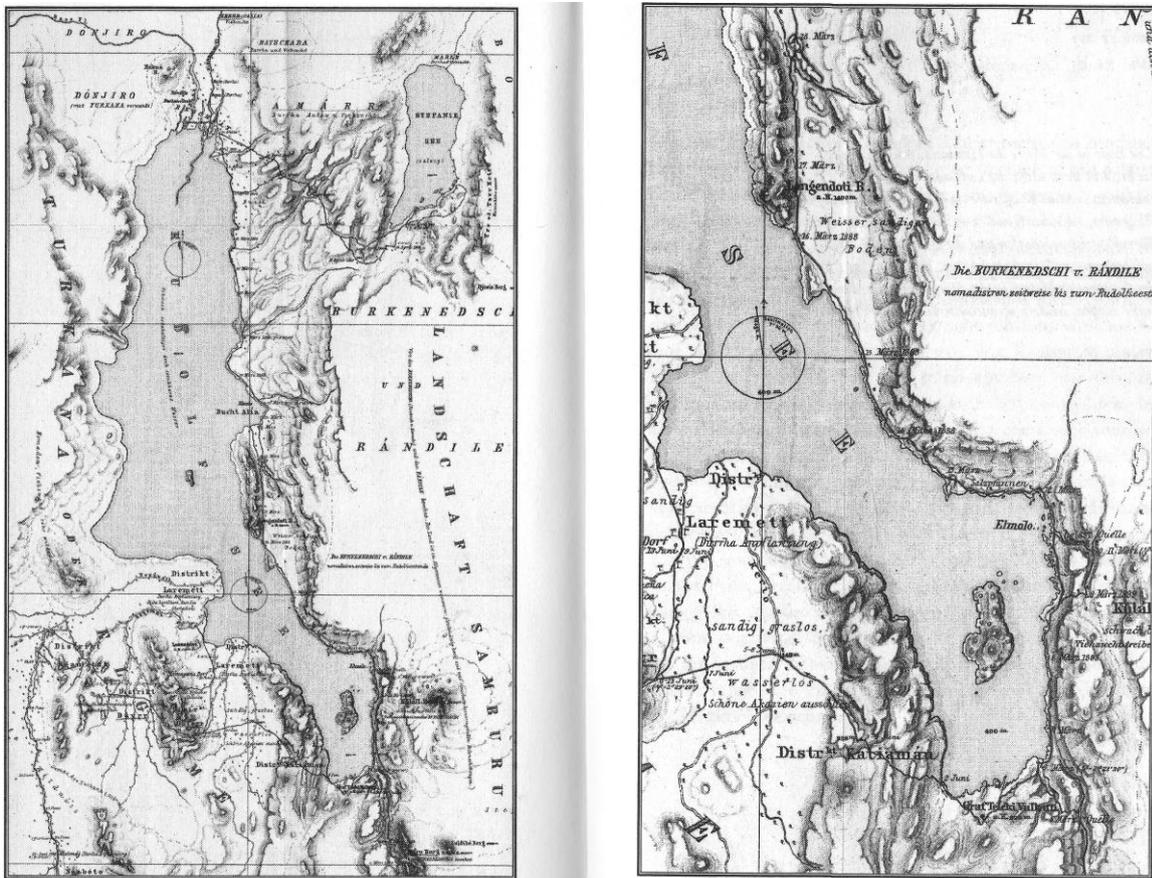


Abb. 11: Ludwig Ritter v. Höhnels Karte des Rudolf- und Stephanie-Sees mit einem Ausschnitt der Südinself und der Grabungsstätte

Quelle: Schrott: *Finis Terrae*, S. 240f.

Davon abgesehen, dass Karten Orientierung verschaffen und die Bestimmung der eigenen Position ermöglichen sollen, markieren sie auch territoriale Besitzansprüche und damit politische Machtverhältnis, wodurch sie gleichzeitig ein Dokument des herrschenden Weltbildes und ein

¹⁰⁹ Ebd., S. 242

Zeitzeugnis darstellen.¹¹⁰ Sie bilden die Einschreibung der sozialen Zeit einer bestimmten Epoche in die Geographie ab, z. B. in der Bezeichnung des Rudolf- und Stephanie-Sees, der seit 1975, nach der Unabhängigkeit Kenias, Turkana-See genannt wird. In *Finis Terrae* stellen die synchron erzählten Korrespondenzen und Tagebuchnotizen der Forscher ebenso wie die Karte eine durch die Forschung fortgesetzte europäischer Bemächtigung dieses Ortes dar. Den Anfang dieses Kapitels macht eine Landschaftsbeschreibung, ein Panoramablick, der sich der Expedition Telekis auf den See eröffnet. Die Beschreibung ist von Raoul Schrott auf den 5. März 1888 datiert und ein Pastiche des 1892 publizierten Reiseberichts *Zum Rudolph-See und Stephanie-See*, aus dem Schrott ganze Sätze¹¹¹ und Episoden übernimmt. Die Episode „Ein Elefant zertrümmert unser Boot“ spielt sich in Höhnel's Bericht am 23. März 1888 ab (S. 620). In *Finis Terrae* findet sie sich in leicht abgewandelter Form.¹¹²

Höhnel's historischer Reisebericht ist nicht der einzige unmarkierte Intertext in *Finis Terrae*. Aura Heydenreich identifiziert Passagen des fiktiven Logbuchs als Zitate aus Platons *Phaidon*. Darüber hinaus weist sie die Übernahme von Platons Modell des Universums auf die Struktur von *Finis Terrae* nach.¹¹³ Klaus Zeyringer hat denn auch im Hinblick auf die intertextuellen Elemente in *Finis Terrae* festgestellt, dass Raoul Schrott einen Dialog mit der Literaturgeschichte beabsichtigt:

Das erste Heft ist laut Herausgeber die von Ludwig Höhnel und seinem Kollegen Schiaparelli gefertigte Übersetzung des von ihnen aufgefundenen Logbuchs des Pytheas von Massalia, „eines griechischen Navigators und Astronomen, der im vierten Jahrhundert

¹¹⁰ Vgl. Jeremy Black: *Geschichte der Landkarte. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Koehler und Amelang, 2005, S. 13: „Es ist nun einmal so, dass Landkarten selektive Darstellungen der Wirklichkeit sind – sie müssen es sein. Der Gegenstand einer Landkarte verrät immer eine gewisse Auswahl, ebenso auch der Maßstab, die Darstellungsweise, die Ausrichtung, die Symbole, die Zeichenerklärung, die Farbe, die Bezeichnung der Legende. Wer glaubt, es gäbe eine absolut objektive Kartographie, ignoriert den Prozess des Auswählens und verkennt die vorausgegangenen Hypothesen. Viele Menschen sehen allerdings in der Kartographie tatsächlich eine objektive Wissenschaft, ein Paradebeispiel für qualifizierte, unproblematische Präzision, die von den Fortschritten der modernen Technik profitiert hat. Das ist aber irreführend. Die Grenzen des Mediums Landkarte sind nicht allein technischer Art und es ist auch nicht unumstritten, doch umfassen die Fragestellungen hierzu weit mehr als nur Überlegungen zur Auswahl von Darstellungsform und Größe. [...] Kartographen müssen also auswählen, was zu zeigen ist. Das Gezeigte ist zwar real, doch impliziert dies keinerlei Vollständigkeit und verhindert die Vorauswahl in Bezug auf das Darzustellende sowie die Art und Weise der Wiedergabe nicht. Der Vorgang des Auswählens ist also Teil der Schwierigkeiten bei der Beschaffung und Darstellung der Informationen.“

Zur machtpolitischen Darstellung in Karten siehe Tanja Michalsky: „Geographie – das Auge der Geschichte“. In *Die Macht der Karten oder: was man mit Karten machen kann*. Hg. v. Freundeskreis der Prof. Dr. Frithjof Voss Stiftung/Georg-Eckert-Institut. Braunschweig 2009, S. 21 (Stand: 21.09.2009, abgerufen am 27.12.2014 von urn:nbn:de:0220-2009-0002-091).

¹¹¹ Ludwig Ritter von Höhnel: *Zum Rudolph-See und Stephanie-See. Die Forschungsreise des Grafen Samuel Teleki in Ost-Aequatorial-Afrika 1887–1888, geschildert von seinem Begleiter Ludwig Ritter von Höhnel, k. u. k. Linienschiffs-Lieutenant*. Wien: Alfred Hölder, k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler, 1892, S. 580ff.

¹¹² Schrott: *Finis Terrae*, S. 250.

¹¹³ Aura Heydenreich: „Kosmos oder Chaos? Die Rettung der Phänomene im Text-Labyrinth. Platons Kosmologie und Eudoxos' Astronomie in Raoul Schrotts *Finis Terrae* (1995)“. In Heydenreich, Aura/Mecke, Klaus (Hg.): *Quarks and Letters. Naturwissenschaften in der Literatur und Kultur der Gegenwart*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, S. 203–240, hier v. a. S. 218.

vor unserer Zeitrechnung als erster den Norden Europas entdeckt hat und bis nach Thule gelangt war“ (S. 11). Die Schriften des Pytheas wiederum hätten in der Antike und im Mittelalter einen außergewöhnlichen Einfluß gehabt, einige Teile seien über Umwege bis in utopische Reiseromane und in Bürgers Münchhausen gelangt. Damit stellt Schrott eine schlaue Ahnenreihe auf, vor deren Hintergrund sein Roman von vornherein im Zwischenreich von Lüge und Wahrheit situiert wird und eben eine Umkehr utopischer Reiseromane angehen kann.¹¹⁴

Durch den Rekurs auf historische Personen im fiktionalen Text behandelt Schrott fast zweitausend Jahre später dieselbe Bruchlinie zwischen Glaubhaftem und Tatsächlichem, indem er, wie seine Figur Höhnel, das Wahrscheinliche durch Authentifikation als vermeintliche Tatsache zu erzählen sucht.¹¹⁵ Damit fordert er eine Differenzierungsleistung vom Leser, der zwischen Tatsache und Fiktion navigieren und sich ein ums andere Mal orientieren muss.

1.5 Wellenmotiv und Rahmen in *Tristan da Cunha*

In *Tristan da Cunha* läuft das Erzählen mit jeder Erzählerstimme auf einen Punkt zu: die Insel, die gleich zu Beginn des Romans abgebildet ist.

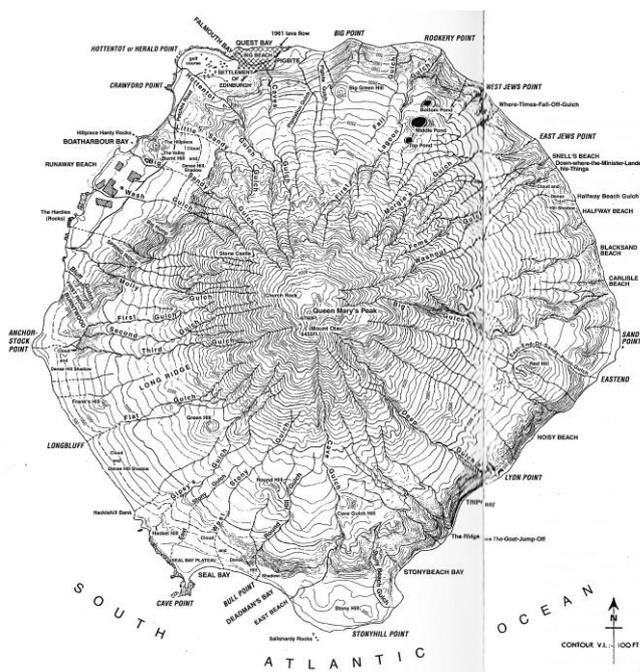


Abb. 12: Die Insel Tristan da Cunha

Quelle: Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 2.

¹¹⁴ Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Studien Verlag, 2008, S. 319.

¹¹⁵ In der Antike wurden bereits verschiedene Abstufungen des Erfundenen unterschieden: „Aufgrund einer am Verhältnis zur Wirklichkeit orientierten Differenzierung werden hierbei drei Arten der Erzählung unterschieden: (1) der Mythos, der das Phantastisch-Unwirkliche, das Unmögliche und gegen die Gesetze der Wahrscheinlichkeit verstößende zum Inhalt hat, (2) die Historie, die über Ereignisse der Vergangenheit, die tatsächlich stattgefunden haben, berichtet, und (3) die fiktionale Erzählung, deren Begebenheiten sich zwar nicht wirklich ereignet haben, die aber von der Art sind, daß sie hätten geschehen können.“ Müller: *Legende – Novelle – Roman*, S. 445.

Die verwirrend wirkende Anordnung der Erzählerstimmen und ihre jeweiligen Kapitel fügen sich zu einer Form zusammen, wenn man, das Bild der Insel gegenwärtig, die Kapitelstruktur im Inhaltsverzeichnis von *Tristan da Cunha* beachtet. Doppelseitig angelegt spiegelt es in den vor- und rückwärts laufenden Erzählungen über die Atlantikinsel die sich an ihren Ufern brechenden Wellen. Das Motiv der anrollenden und sich zurückziehenden Wellen erklärt die teilweise gegenläufige Chronologie der Erzählerstimmen sowie die Überschneidung und Durchkreuzung der erzählten Zeit.

INHALT

Noomi Morholt, Journal Eins PROLOG	7	Noomi Morholt, Journal Zwei DIE MITTE DER WELT	321
Christian Reval, Aufzeichnungen Letzter Teil DIE HÄLFTE DER ERDE	27	Mark Thomsen, Bogen XVI–XVIII DIE MITTE DER ZEIT	349
Edwin Heron Dodgson, Briefe 1881–1882 DAS STEINERNE MEER	61	Mark Thomsen, Bogen XIX–XXIV DER LÄUTERUNGSBERG	383
Mark Thomsen, Bogen I–VI DIE ENTDECKUNG DER INSEL	89	Mark Thomsen, Bogen XXV–XXVI DAS UFER	429
Mark Thomsen, Bogen VII–X DIE INBESITZNAHME EINES ARCHIPELS	131	Edwin Heron Dodgson, Briefe 1886 DER ABGRUND	453
Mark Thomsen, Bogen XI–XIV DIE UTOPIE	187	Christian Reval, Aufzeichnungen Mittlerer Teil DER GIPFEL	503
Edwin Heron Dodgson, Briefe 1882–1883 DIE VOKATION	215	Noomi Morholt, Journal Drei DIE NACHT	563
Edwin Heron Dodgson, Briefe 1883–1884 DIE ASSUMPTION	235	Christian Reval, Aufzeichnungen Erster Teil DAS LEEERE MEER	591
Mark Thomsen, Bogen XV VOM ANFANG DES ENDES	267	Edwin Heron Dodgson, Letzter Brief 1886 DIE HÄLFTE DES HIMMELS	643
Christian Reval, Aufzeichnungen Vorletzter Teil VOM ENDE DES ANFANGS	289	Noomi Morholt, Journal Vier EPILOG	681
Karten	318/319		

Abb. 13: Wellen und Ufer

Quelle: Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 718f.

Typographisch werden die ‚Ufer‘ durch zwei Karten, die sich ungefähr in der Mitte des Buches befinden, abgebildet. Da die Insel die Mitte des Erzählens bildet, sind die beiden Karten hier platziert. Die rechte verortet das als südlichste bewohnte Insel der Welt geltende Tristan da Cunha mit seinen Nebeninseln Inaccessible und Nightingale in einem Koordinatensystem, die linke Karte zeigt die Südhalbkugel mit den Orten, die für die Erzähler von *Tristan da Cunha* von Bedeutung sind und von denen sie in ihren Aufzeichnungen berichten.

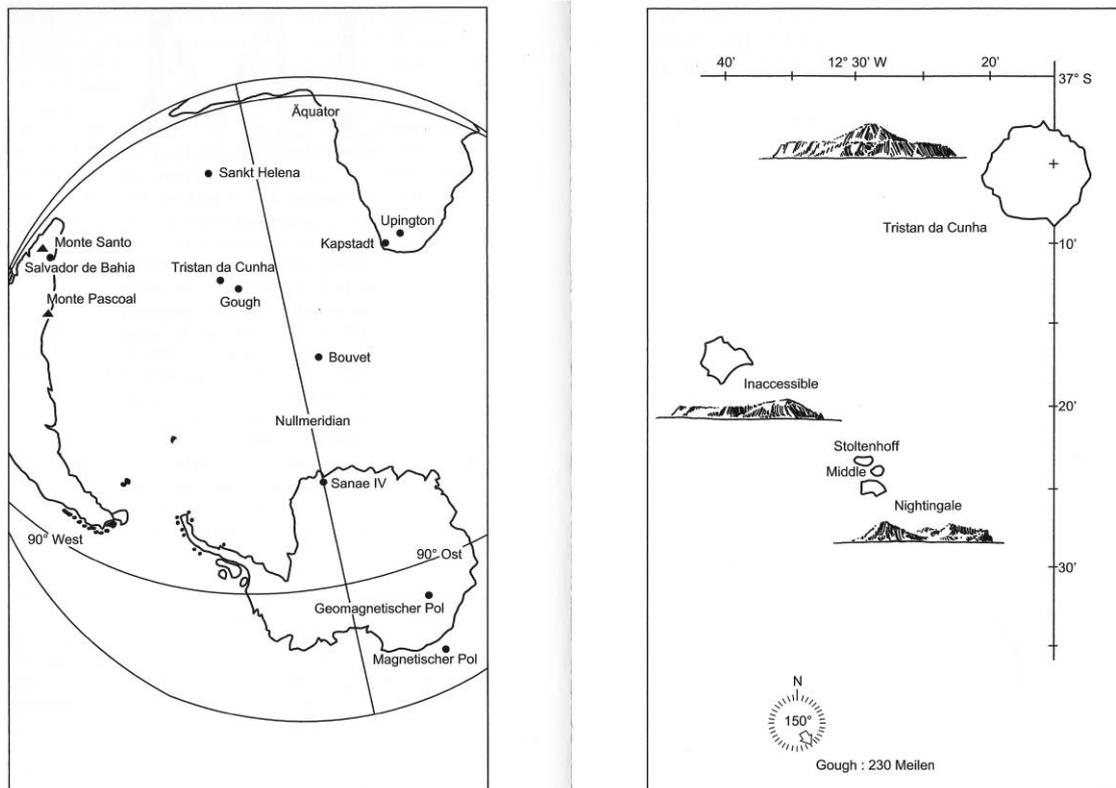


Abb. 14: Positionen im Südatlantik
 Quelle: Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 318f.

Damit zeigen diese Karten dem Leser die Topographie des Romans und die Weltgegend, in die die Figuren geschickt werden, um einen Teil der Erde zu vermessen, der, so der Roman, nicht zur Inbesitznahme durch den Menschen gedacht ist, der also schon als jener utopische Raum angelegt ist, auf den der Titel des Romans verweist: *Tristan da Cunha oder Die Hälfte der Erde*.¹¹⁶ Nicht nur optisch bricht sich der Text an der abgeschiedenen Welt der Insel, sondern auch metaphorisch: Die in den Texten ausgedrückte Sehnsucht zerschellt an der Unzugänglichkeit der Utopie. Durch diese Markierungen sind dem Leser bereits Orientierungshilfen gegeben, die ihm den geographischen Ort der Handlung, die poetische Konzeption des Textes, aber auch literarische Referenzen anzeigen. Dass die vier Erzähler Teile einer Gesamtkomposition sind, wird an den Kapitelüberschriften deutlich, die darauf hinweisen, dass sich die Kapitel aufeinander beziehen, obwohl sie verschiedenen Erzählern und damit auch verschiedenen erzählten Zeiten zugeordnet sind. Als Beispiel seien die letzten beiden Kapitel der ersten Buchhälfte genannt: Mark Thomsons „Bogen XV“ trägt die Überschrift „Vom Anfang des Endes“ und wird von Christian Revals „Aufzeichnungen Vorletzter Teil“, betitelt mit „Vom Ende des Anfangs“, gefolgt. Schon hier

¹¹⁶ „[...] Sternbilder, zu denen es keine Mythen gibt und die mit freiem Auge nur schwer auszumachen sind, wie willkürlich in diesem südlichen Himmel, der so eigenartig umrißlos ist, als wäre diese Hälfte der Welt nie für eine Inbesitznahme durch Menschen gedacht gewesen und Land nur im Norden – diessseits des Äquators aber alles noch im Entstehen begriffen, daß man gerade eben vor ein paar Jahrhunderten es zu vermessen begonnen hat.“ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 604.

wird die Figur der Inversion, die Schrott diesem Roman als Grundstruktur einer Wende oder Umwendung zugrunde legt, ersichtlich.

Mit dem Motto am Anfang von *Tristan da Cunha* setzte Raoul Schrott seine in *Finis Terrae* gelegte Spur literarischer Referenzwerke fort. Das Zitat stammt von John Donne, der zu den metaphysischen Dichtern des englischen barocken 17. Jahrhunderts zählt. Er verfasste seine 1623 entstandenen Meditationen, um in dreiundzwanzig Teilen seine Krankheit und Genesung zu beschreiben.

All mankind is of one Author and is one volume;/When one Man dies, one Chapter is not torn out of the book,/But translated into a better language; And every Chapter must so be translated.¹¹⁷

Raoul Schrott verweist mit diesem Motto auf die Fort- und Weiterschreibung vorhandener Texte und weist damit seine eigene Strategie der Übernahme und Weiterverarbeitung von bereits bestehenden Texten in seinem eigenen Text aus. *Tristan da Cunha oder Die Hälfte der Erde* spannt – wie *Finis Terrae* – einen Bogen zur Antike, da historische Weltbilder von der Antike bis ins 21. Jahrhundert aufgerufen werden. Er greift dabei auf die literarische Tradition der Utopie als Form der (Gegen-)Bildlichkeit zurück, so dass die bildhafte Wendung, in der Ursprungsbild und Gegenbild wie bei einem Vexierbild hin und her springen, zentral für *Tristan da Cunha* wird.¹¹⁸ Hier wird diese Figur eines in einer Umwendung sich vollziehenden Rückblicks in dem dem Inhaltsverzeichnis vorangehenden Motto ausgedrückt: Es handelt sich dabei um das von Paul Klees gleichnamiger Zeichnung inspirierte Zitat aus Walter Benjamins *Angelus Novus*, dem auf die Vergangenheit zurückblickenden Engel der Geschichte, der unaufhaltsam der Zukunft entgegengetrieben wird.

Der Engel der Geschichte hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein

¹¹⁷ John Donne: „Devotions Upon Emergent Occasions“, Meditation XVII, der die Sentenz folgt: „Nunc Lento Sonitu Dicunt, Morieris. Now this bell tolling softly for another, says to me, Thou must die.“ In John Donne: *The Works of John Donne*. Vol. III. Hg. v. Henry Alford. London: John W. Parker, 1839, S. 574.

¹¹⁸ Dabei arbeitet Raoul Schrott mit der Mehrfachkodierung seines Sprachmaterials. En detail setzt er dies in seinem Gedichtband *Tropen* um, wo er an den Anfang die Definition von Tropen im Stil eines Lexikon-eintrags setzt: Tropen [zu grch. tropos „Drehung, Wende, Wechsel“] bedeutet:

1. Zone beiderseits des Äquators zwischen den Wendekreisen.
2. bildliche Ausdrucksweisen; Worte, die im übertragenen Sinn gebraucht werden; Stil und Denkfiguren der Poesie.

Und im Inventarium I dieses Bandes finden sich dann die Bemerkungen zu jener Hälfte der Erde, die aus Worten gemacht wird: „Es sind nichts als humane Perspektiven, konstruiert für eine Geschichte des Lichts und seiner Räume, eine Optik, um mit den Dingen und der ihnen zugrundeliegenden, elementaren Wirklichkeit zu Rande zu kommen.“ Raoul Schrott: *Tropen. Über das Erhabene*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, S. 9. Damit bezeichnet Raoul Schrott die Leistung, die der Mensch als „Symboliker“ erbringen muss, um sich die Welt als seine anzueignen.

Sturm weht vom Paradiese her und treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während vor ihm der Trümmerhaufen zum Himmel wächst.¹¹⁹

Der bei Walter Benjamin erwähnte Sturm findet als intertextueller Bezug durch den Umweg über Shakespeares Drama *Der Sturm* sein Echo bei Raoul Schrott, aber auch durch sein Schriftsteller-Alter-Ego Rui, der den Roman, den er schreibt, statt *Tristan da Cunha* alternativ *Eine Geschichte des Sturms* nennen will – ein Roman über die Insel Tristan da Cunha, von der er fasziniert ist, weil sie das Einzige in Augenhöhe des Kindes war, als das er einst die Karte im Büro seines Vaters studierte. Raoul Schrott setzt in *Tristan da Cunha* das Spiel mit Authentizität aus *Finis Terrae* fort. So fordern die Darstellungsform des Romans durch „skripturalen Medien“¹²⁰ (Tagebucheinträgen, Briefen/E-Mails usw.) die Orientierung des Lesers zwischen Fakt und Fiktion heraus.

Die Figuren des Romans wenden sich alle der Geschichte zu, begonnen mit der Forscherin Noomi Morholt, die mit den Sternen die Entstehung der Welt beobachtet und alle Quellentexte besitzt, auf die der Roman *Tristan da Cunha* basiert, da ihr in der antarktischen Basisstation IV (South African National Antarctic Exploration) Bücher in die Hand fallen, die für das Museum der Insel Tristan da Cunha bestimmt sind. Stellvertretend für alle Frauenfiguren – die Polarforscherin nennt sich Marah (ein Typenname der Frauenfiguren in *Tristan da Cunha*) – rahmt und bündelt sie als einzige weibliche Erzählerstimme die Orientierungsbewegungen der männlichen Erzähler in *Tristan da Cunha*. In ihrem mit *Prolog* betitelten Tagebucheintrag legt sie die intertextuelle Spur für den Roman. Der Prolog – Journal eins, datiert mit Jänner/Feber 2003 – präsentiert die Referenztexte der Erzählung:

[...] drei Bände von und über Lewis Caroll, Darwins Abhandlung über den Ursprung der Arten und das Tagebuch seiner Reise auf der Beagle, weiters die Pleiade-Ausgabe der Romanzen um Tristan und Yseut, ein Roman von Euclides da Cunha, Dantes Epos und ein Handbuch zum Gebrauch für Priester. Eine seltsame Auswahl, aber von der Bibliothek von Alexandria ist auch nicht mehr übrig geblieben – und vielleicht ließe sich anhand ihrer ebenfalls eine ganze Welt rekonstruieren.¹²¹

Auf den genannten Referenztexten basieren die Tagebucheinträge und Briefe der drei männlichen Erzählerstimmen Dodgeson, Reval und Thomson. Noomi Morholt, die diese Bücher liest, steht wiederum mit einem Schriftsteller namens Rui in Korrespondenz, den sie am Strand von

¹¹⁹ Zitiert nach Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 717.

¹²⁰ „Literarische Utopien sind skripturale Medien einer spezifischen kulturellen Kommunikation. Ohne Reflexion auf den medialen Charakter und ihre mediale Kommunizierbarkeit lässt sich die Poetik und Geschichte literarischer Utopien nicht angemessen beschreiben.“ Wilhelm Voßkamp: „Narrative Inszenierung von Bild und Gegenbild. Zur Poetik literarischer Utopien“. In Árpád Bernáth/Endre Hárs/Peter Plener (Hg.): *Vom Zweck des Systems: Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien*. Tübingen: Francke, 2006.

¹²¹ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 22f. Die Liste authentischer Literatur zu Tristan da Cunha in Morholts Tagebuch lässt auf die Texte schließen, die der Autor für die Entstehung seines Romans herangezogen haben mag, z. B. J. Brander: *Tristan da Cunha, 1506–1902*, P. Munch: *Crisis in Utopia*, R. A. Rogers: *Loneh Island*, H. N. Moseley: *Notes by a Naturalist made during the Voyage of H. M. S. „Challenger“*; G. Crabb: *The History and Postal-History of Tristan da Cunha*.

Conceição auf der Insel Fernando de Noronha kennengelernt hat und für den sie eine Art Muse für seinen Inselroman und Projektionsfläche für seine Sehnsüchte nach der Insel/Frau ist.¹²²

In einem Brief an Noomi fasst Rui, als fiktive Autorstimme, die Poetik des Romans zusammen und nennt „den [...] eigentlichen Grund für die Wahl [s]eines Sujets“:

Tristan da Cunha ist eine Insel (nein, gleich drei, mit den schönen Namen Tristan, Nightingale und Inaccessible). Und eine Insel ist eben von vornherein allegorisch – letztlich für alles, für die Glückseligkeit und den Tod: ein Symbol für das Wasser, das sie umgibt, die Luft, indem sie den Winden ausgesetzt ist, dem Feuer der Sonne, die ihre Zeit bestimmt, die Erde, die sie ist. Unerreichbar mitten im Ozean. Ein Emblem des Unbewußten und das mythische Bild der Frau, der Jungfrau und Mutter – oder was immer wir Männer in sie projizieren; warum bin ich sonst Schriftsteller geworden, wenn nicht dieses Eros wegen? Ein Archetypus der Libido. Eine Insel als regressus ad uterum, die Suche nach den Ursprüngen der Welt und des eigenen Ichs, um darin das Heil zu finden – das vorsintflutliche Prinzip des Schreibens, das es gibt. Es ist in diesem Sinne, daß Tristan, tödlich verwundet vom Riesen Morholt – um auf Dich zurückzukommen – in einem Boot ohne Segel ausgesetzt wird, ein Spielball der Wellen, an die Küste Irlands treibt, wo er zum ersten Mal seiner Isolde ansichtig wird und von ihrer Mutter, der Königin der Inseln, geheilt wird.¹²³

Im Prolog werden nicht nur die Referenztexte für die drei männlichen Erzählerstimmen genannt, diese werden selbst als Autoren der Insel-Bibliothek aufgeführt und damit als Lektüre der Leserin Noomi Morholt:

Dann ist da noch ein mit Wachstuch umhüllter Packen, laut Aufkleber das Geschenk einer *Tristan da Cunha Association, Exning, Newmarket*. Er enthält ein Bündel Briefentwürfe von der Hand eines gewissen Dodgson, ein kaum postkartengroßes, in Leder gebundenes Buch, auf dem in goldenen Buchstaben Thomson eingepreßt ist, und die Aufzeichnungen eines gewissen Reval, denen ein offizieller Bericht vorangestellt ist [...].¹²⁴

Noomi Morholt wird dieses Material Rui, dem Autor dieses Spiegelromans¹²⁵, zukommen lassen. Durch Rui, der Teil der Fiktion und gleichzeitig Autor des – nach der erzählten Zeit – noch zu schreibenden Romans ist, wird eine erzählerische Gleichzeitigkeit suggeriert, die auf den Leser einen verwirrenden Effekt hat, der wiederum im Konzept einer sich an einer Insel brechenden Welle aufgeht.

Noomi Morholts Journal vier, datiert mit Mai/Juni 2003, trägt den Titel „Epilog“ und umfasst die abschließende Korrespondenz zwischen Noomi und Rui sowie Noomis Reflexionen zu ihrer Lektüre während ihres Aufenthalts in der Basisstation. Ihr Tagebuch berichtet auch über die Situation der Expeditionsteilnehmer nach einem halben Jahr auf engstem Raum und dem degenerie-

¹²² Zur Thematik der Musen vgl. Raoul Schrott: *Die Musen. Fragment einer Sprache der Dichtung*. München: belleville, 1997.

¹²³ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 573.

¹²⁴ Ebd., S. 23.

¹²⁵ Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Die Erfindung der uralten Maschine: Raoul Schrott als Dichter und Archäologe“. In Dieter Burdorf: *Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott*. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2004, S. 11–47.

renden Effekt dieser Beengtheit, ebenso wie über das Ende von Noomis Selbstsuche, indem sie zum Anfang ihres ursprünglichen Problems einer nicht eintretenden Mutterschaft zurückkehrt, wobei dieses Ende mit dem Wiedererscheinen des Lichts nach dem antarktischen Winter zusammenfällt.

2 Räumliche Spur und Orientierung

Der euklidische Raum ist, wie Kant feststellt, die Voraussetzung für jegliche Art von Orientierung. Folglich lassen sich Raumdarstellungen¹²⁶ auf ihre Rolle bei der Orientierung der literarischen Figuren befragen, insbesondere seit dem starken Bezug zum geographischen Raum in der Literatur seit 1980. Raumdarstellungen, in ihrer poetischen und ästhetischen Qualität, bilden eine wesentliche Voraussetzung für die Frage nach Orientierung, auch in ihrer Funktion als Metapher oder Allegorie.¹²⁷ Die Prominenz des Raums ist hier zum einen eine Folge des Raumdiskurses seit dem sogenannten *spatial* und *topographical turn*, der als „gesteigerte[] Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt“¹²⁸ verstanden wird, die seit der Postmoderne den räumlichen Aspekt in den Kultur-, Sozial- und Literaturwissenschaften in den Fokus gerückt hat. Der *spatial turn* verdeutlicht vor allem, wie der Raum wahrgenommen wird und dass der Raum eine Pluralität von Räumen ist, die hervorgeht aus „der Entfaltung der Räumlichkeit menschlichen Daseins oder menschlicher Geschichte.“¹²⁹ Jörg Döring und Tristan Thielmann datieren den Begriff in dem von ihnen herausgegebenen Band *Spatial turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* auf das Jahr 1989. Seine Prägung wird dem Humangeographen Edward W. Soja zugeschrieben, der ihn als Kritik an der Geschichtsschreibung des Historischen Materialismus in einer Kapitelüberschrift seines Buches *Postmodern Geographies* verwendet.

Ein weiterer den Raum und die Geographie betonenden Aspekt ist der sich entwickelnde Zeitgeist in den 1990er Jahren, der mit dem Begriff *Globalisierung* als Idee der global zusammenhängenden und ubiquitär vernetzten Welt ein verändertes Raundenken einführt, das Geographie und Geschichte, d. h. die Entdeckung und historische Problematik der Aneignung von Territori-

¹²⁶ Vgl. hierzu Lamberz: *Raum und Subversion*, S. 35: „Raumdarstellungen erfüllen verschiedene textspezifische Funktionen: als Ambiente oder als Landschaft verleihen sie einer Erzählung einen jeweils individuellen Charakter; neben der Möglichkeit, über Raumdarstellung den Leser in eine andere Epoche, einen anderen historischen Zeitraum zu versetzen, spiegelt sich in der Darstellung des Raums auch der jeweils unterschiedlich wertende Blick auf die Vergangenheit, indem bestimmte Räume ausgewählt und ihre Rolle im Textgefüge definiert wird. Dabei können sie als Einflussfaktor auf das menschliche Fühlen und Denken, als Gegenstand von Reflexion und Wahrnehmung, als Repräsentation von Ideologien oder ästhetischen Kategorien etc. auf explizite oder implizite Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, wie z. B. in der Reiseliteratur. [...] Auch wenn ihre Bedeutung für den Text insgesamt weit darüber hinausgeht, vermitteln räumliche Beschreibungen dem Leser doch zunächst einmal eine strukturelle Orientierung im Werk.“

¹²⁷ Elisabeth Bronfen: *Der literarische Raum: Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus „Pilgrimage“*. Tübingen: De Gruyter, 1986. Eine Kritik der Analyse literarisch konstituierter Räume findet sich in Anja K. Johannsen: *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: transcript, 2008, S. 18ff.

¹²⁸ Mit Bezug auf den *linguistic*, den *iconic* und vor allem den *anthropological turn* erläutert Karl Schlögel: „Turns sind Indikatoren für die Erweiterung der geschichtlichen Wahrnehmungsweisen, nicht ‚das ganz Neue‘ oder das ‚ganz andere‘. Es kann also gar nicht genug turns geben, wenn es um die Entfaltung einer komplexen und der geschichtlichen Realität angemessenen Wahrnehmung geht.“ Schlögel: *Im Raum lesen wir die Zeit*, S. 68.

¹²⁹ Ebd.

um, erneut ins Blickfeld rückt.¹³⁰ Die zeitgenössische Globalisierung bedeutet die Möglichkeit des Vorhandenseins sowohl von Waren als auch von Informationen und Ideen auf dem ganzen Globus. Globalisierung meint damit ideologische ‚Weltoffenheit‘ und materielle Zugänglichkeit. Die Globalisierungserfahrung am Ende des 20. Jahrhunderts führt damit zu einer Subversion des Modernisierungsparadigmas, das die Welt durch die Attribute ‚fortschrittlich‘ vs. ‚rückständig‘ als Hierarchie beschreibt.¹³¹ Die im 19. Jahrhundert wurzelnde Entwicklung einer Raumverdichtung durch Medien und Transportmittel hat der Geograph David Harvey in dem Begriff ‚time-space-compression‘ subsumiert, deren Fortsetzung durch die fortgeschrittene technische und mediale Entwicklung am Ende des 20. Jahrhunderts zu Schlagworten wie ‚global village‘ (McLuhan) und einer ‚Ästhetik des Verschwindens‘ (Virilio, Flusser) geführt hat.¹³²

Die Beschäftigung mit virtuellen Räumen in den wissenschaftlichen Disziplinen, die den geographischen Raum überlagern, bedeutet eine Verschiebung des Fokus: Während dieser bis ins 19. Jahrhundert hinein zumeist auf der Zeitdimension lag, wurde das Augenmerk, auch im Hinblick und als Gegenreaktion auf die Theorien des Verschwindens des Raumes in den 1980er Jahren, auf die Raumdimension gelegt.¹³³ Der *spatial* bzw. *topographical turn* – vom Historismus des 19. Jahrhunderts zum ‚historisch-geographischen Materialismus‘¹³⁴ –, bringt nach Harvey aber auch Geographie und Gesellschaftstheorie in Zusammenhang. Raum und Soziales sind voneinander nicht mehr trennbar, da der Raum das Soziale bedingt und umgekehrt. „Kapital repräsentiert sich“, meint David Harvey,

in der Gestalt einer physischen Landschaft, erzeugt als sein Ebenbild, erzeugt als Gebrauchswert, um die fortschreitende Akkumulation des Kapitals voranzubringen. Die geographische Landschaft als Resultat triumphalen Ruhms vergangener kapitalistischer

¹³⁰ Zur Problematik der Engführung von geographischem Raum und Historiographie vgl. Edward W. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in the Social Sciences*. London: Verso, 1989.

¹³¹ Vgl. Jörg Döring / Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2008, S. 23.

¹³² Ebd., S. 14.

¹³³ „Die These vom ‚Verschwinden des Raumes‘ wird vor allem mit der Revolution der Informationstechnologien in den letzten zwei, drei Jahrzehnten begründet. Ungleich stärker als alle vorangegangenen Mittel – Dampfschiffahrt, Telegraph, Telephon, Radio, Fernsehen – trügen, so das Argument, die neuen Technologien – Internet, E-Mail, Fax, Mobiltelephone – nicht nur zur Schrumpfung, sondern überhaupt zum Verschwinden des Raumes bei. Eine ganze Literatur hat sich um den Topos vom ‚Verschwinden des Raumes‘ und vom ‚rasenden Stillstand‘ (Paul Virilio) entwickelt: Die Idee von der Telekommunikation als ‚Schrumpfung von Entfernung‘ lässt ihn (Cyberspace – K. S.) analog zu anderen Verbesserungen von Transport und Kommunikation erscheinen. Indes wird so gerade das wesentliche der fortgeschrittenen Telekommunikation verfehlt, das gerade nicht darin besteht, die ‚Reibung der Entfernung zu mindern‘, sondern sie gänzlich bedeutungslos zu machen. Wenn die Zeit, die man für eine Kommunikation von 10 000 Meilen hinweg benötigt, nicht unterscheidbar ist von jener, die man für eine Meile braucht, dann ist es zu einer Konvergenz von ‚Zeit-Raum‘ in einem grundlegenden Maßstab gekommen. [...] ‚Der geographische Raum wird von einem virtuellen Raum überlagert und erlaubt so Menschen und Organisationen, flexibler auf die realräumlichen Geographien zu reagieren. Wir glauben, daß diese gesteigerte, flexible räumliche Mobilität und Akkumulationsweise anzeigen, daß wir heute in einer Ära leben, in der die räumliche Logik spätmodern ist; eine Ära, in der ein neuer sozial-räumlicher Nexus konstruiert wird.““ Karl Schlögel: *Im Raum lesen wir die Zeit*, S. 36f.

¹³⁴ Der Begriff stammt von Henri Lefebvre, vgl. Schlögel: *Im Raum lesen wir die Zeit*, S. 65.

Entwicklung. [...] Unter dem Kapitalismus gibt es einen ewigen Kampf, in dem das Kapital eine physische Landschaft aufbaut, die seinen Anforderungen zu einem bestimmten Zeitpunkt entspricht. Die zeitliche und geographische Ebbe-und-Flut-Bewegung der Investitionen der gebauten Umwelt läßt sich nur in den Kategorien eines solchen Prozesses verstehen.¹³⁵

Damit sind Lebenswelt und Landschaft miteinander verknüpft und repräsentieren sich in Abhängigkeit von der wirtschaftlichen Entwicklung der jeweiligen Region. Karl Schlögel betont die Vielzahl der Räume in ihrer temporalen Dimension, die erst die Dauer von Räumen in Abhängigkeit von den menschlichen Handlungen konstituiert.

Wenn Räume nicht nur ‚da sind‘ als tote, passive Bühne und Behältnisse, wenn sie vielmehr geschichtlich konstituiert sind, eine Genese, eine Verfaßtheit, eine Verfallszeit, auch ein Ende haben können, dann ergibt sich daraus auch, daß es viele Räume gibt. Es gibt die Räume der Natur, jene gewissermaßen ‚überhistorischen Räume‘ [...]. Es gibt die Geschichtsräume, in denen Generationen einen historischen Epochen- oder Staatszusammenhang zuwege bringen, und die mehr oder weniger von Großkollektiven konstituiert sind, die überschaubar sind und in der Zeit – in Jahrtausenden, Jahrhunderten – ihre Spur hinterlassen hat. Es gibt schließlich den Lebensraum, der von einem Individuum konstituiert ist und der gleichsam eingelagert ist in den überhistorischen und historischen Zusammenhang. Die Pluralisierung der Räume hat etwas Verwirrendes an sich – das ist das, was Marc Augé das ‚Übermaß an Raum‘, das uns die Moderne und die Postmoderne beschert haben, bezeichnet.¹³⁶

Die Auseinandersetzung mit dem geographischen Raum und der historischen Weltentdeckung in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts impliziert eine Auseinandersetzung mit der Macht und Kontrolle, die die Geopolitik des Kolonialismus und Imperialismus der Topographie in den vorangegangenen Jahrhunderten aufgeprägt hat. Diese Topographien werden befragt, indem sie „die Routinisierung von Bewegung sowie [die] ‚Landnahme‘“¹³⁷, die dieser Geopolitik unterliegt, in der literarischen Nachreise simuliert und – durch eine Gegenüberstellung mit gegenwärtigen Verhältnissen – kritisch beleuchtet. Kulturelle Topographien sind „*semiotisch organisierte[r] Raum*, der orientierte Bewegung ermöglichen soll“¹³⁸ und als Aktionsraum „Präfigurationen von Aktionen“¹³⁹ bietet. Damit eine Bewegung zielführend durchgeführt werden kann, bedarf es der *leibli-*

¹³⁵ David Harvey: „The Urban Process under Capitalism“. In *International Journal of Urban and Regional Research* 1978, 2, S. 101–131, hier S. 102, zitiert nach Schlögel: *Im Raum lesen wir die Zeit*, S. 66f. Vgl. hierzu Georg Glasze/Annika Mattissek (Hg.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 14f.: „Im Zuge des spacial turn [...] werden Räume und räumliche Strukturen nicht mehr als objektiv gegeben, sondern als gesellschaftlich konstruiert konzeptionalisiert. Geht man in einer diskurstheoretischen Perspektive davon aus, dass weder gesellschaftliche Strukturen einfach gegeben sind, noch die Identitäten intentional handelnder Akteure, dann eröffnet sich die Chance, die gegenseitige Verschränkung der Konstitutionen von Räumlichkeit und der Konstitution des Sozialen ins Blickfeld zu nehmen.“

¹³⁶ Schlögel: *Im Raum lesen wir die Zeit*, S. 68f.

¹³⁷ Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2005, S. XIX.

¹³⁸ Ebd., Hervorhebung im Original.

¹³⁹ Ebd.

chen *Richtungsräumlichkeit*¹⁴⁰, des „Vermögen[s], transsubjektive Topographien in konkrete, leib-räumliche Bewegung umzusetzen.“¹⁴¹

Als Darstellungen beinhalten Topographien sowohl eine repräsentierende als auch eine performative Dimension, so dass sie Routen und Bahnungen vorgeben, die „Richtungen codieren, über mögliche Bewegungen orientieren, Routen vorzeichnen, mögliche Ziele und Lagen bezeichnen, aber besonders in älteren Formen (mappae mundi, frühe Amerika-Karten), auch Narrative über Gefahren, Begegnungen, Ereignisse etc. enthalten können.“¹⁴² Topographien sind kulturell orientierter Raum, „kulturelle Konstrukte – gleichgültig, ob sie heilsgeschichtlich, geographisch, epistemologisch, militärisch, ökonomisch, politisch-sozial, technisch-medial“¹⁴³ oder biographisch funktionieren.

Kultur ist also zuerst die Entwicklung von Topographien. Das gilt, auch wenn es noch keine ‚Graphie‘ im Sinne von Schrift gibt. Auch der Pfad, das Haus, die Route und Routine von Bewegung, die Lage, der Speicher, der Acker, die Weide, der Platz etc. ... all dies sind Graphien des Raumes. [...] Kulturen sind also zuerst Topographien, Raumkerbungen, Raumschriften, Raumzeichnungen. Karten sind älter als Schrift, Raumordnungen älter als Zeitordnungen [...]. Kulturelle Organisation fängt also mit den Kulturtechniken des Raumes an.¹⁴⁴

Topographien stehen somit als „Raumordnungsverfahren zur Kultivierung von Chaos und Wildnis“¹⁴⁵ dem glatten, anomischen Raum gegenüber und bedeuten dadurch eine ‚Entwilderung‘ durch ‚Kultivierung‘.¹⁴⁶ In den untersuchten Romanen ist es gerade die Diskrepanz zwischen diese beiden Arten des Raumes, dem kulturellen Raum und dem vermeintlich unberührten und unberührbaren Raum der Natur, die für die Orientierung und Selbstpositionierung der Figuren wichtig wird. In allen vier Büchern wird die Schaffung und Behauptung des zivilisierten Raumes gegenüber einer sich ihren Raum wieder einverleibenden Natur thematisiert: Sei dies das ominöse, vielleicht von Strömungen bedingte Verschwinden der Forscher im Turkana-See (*Finis Terrae*), die Übermacht der polaren Natur gegenüber menschlichen Eroberungsversuchen (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*), der Vormarsch der Natur in aufgelassenen Kulturräumen (*Die Ringe des Saturn*) oder der beständige Kampf ums Dasein im Südatlantik (*Tristan da Cunha*).

2.1 Natur und Landschaften

Für die Frage der Orientierung und der Strategie zur Krisenbewältigung ist die Organisation von Landschaften und Räumen in den untersuchten Prosawerken von Bedeutung. Die Vorstellungen, die der Bedeutung der Begriffe ‚Landschaft‘ und ‚Raum‘ zugrunde liegen, sind vielfältig: Beide

¹⁴⁰ Ebd., Hervorhebung im Original.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd. S. XX.

¹⁴⁴ Ebd., S. XVIII.

¹⁴⁵ Ebd., S. XVIII.

¹⁴⁶ Ebd.

Begriffe beziehen sich auf die Topologie und sind mit anderen Begriffen wie ‚Platz‘, ‚Ort‘, ‚Stelle‘, ‚Region‘ oder ‚Gegend‘ hierarchisch miteinander in Beziehung gesetzt.¹⁴⁷ Sowohl ‚Landschaft‘ als auch ‚Raum‘ meinen eine visuelle oder konzeptuelle Einheit, die durch bestimmte Merkmale als solche gekennzeichnet ist. Während die geographische ‚Landschaft‘ eher durch ihre optische Erscheinung determiniert ist, definiert sich ‚Raum‘ konzeptionell, was die Begriffe übertragbar und miteinander verschränkbar macht. Beiden Begriffen liegen soziale, politische, ökonomische, symbolische und ästhetische Komponenten in Bezug auf die Topologie zugrunde, in welche Erfahrung, Wissen, Gedächtnis, Geschichte, Identität und Differenz eingeschrieben werden.

Die Raumkonzepte in den hier untersuchten Texten greifen auf verschiedene Organisationsmodelle zurück, die sich sowohl landschaftlich als auch konzeptionell begründen. Mit der Thematik der Weltendeckung werden Kulturgeographien und Geopolitik aufgerufen; mit dem Bezug zu Netzwerkstrukturen und zur Kartographie werden Räume und ihre Repräsentation thematisiert, während Sammlungen und Archive auf kulturelle Wissensordnungen referieren. Insgesamt handelt es sich dabei um Topographien als Produkte von Kultur, die den Raum als einen kulturellen markieren. Gerade die Simulation eines kulturell vermeintlich ungeprägten oder kapitalistisch nicht (mehr) genutzten Raumes wird in den Romanen als landschaftlicher Entwurf konzipiert, der zum Rückzugsort und damit zum Orientierungsraum der Figuren wird. Bewusst schließen diese Texte an bewährte Raumerschließungsmodelle an, die zu einer intertextuellen Kommunikation von Textgenres führt. So wird die historische Entdeckungsreise als Topos der Entdeckung von Neuland evoziert, indem sich die Figuren der Texte an der Jahrtausendwende in auch heutzutage noch schwer zugängliche und mit zivilisatorischen Entbehrungen verbundene Gebiete begeben. Der Zeitgeist der ehemals mit einer unbekanntem Welt konfrontierten Europäer wird durch eine Transposition des Handlungsortes in entfernte, extreme Landschaft aufgerufen, die Entdeckungen gelten jedoch nicht mehr der Geographie, sondern dem eigenen Selbst. Prärequisit dieser Orientierung ist demnach die entlegene Landschaft, die an der Peripherie liegt, sei es in klimatischen Extremzonen oder in kulturellen Verfalls- und Übergangsregionen. Eine weitere Voraussetzung der Orientierung dieser Figuren ist die räumliche, aber auch zeitliche Distanz, die ein Marker für die Fabrikation des distanzierten Blicks durch den Erzähler ist, um von einem entlegenen Ort in der Rolle des distanzierten Beobachters eine Bewertung der bestehenden Verhältnisse vorzunehmen. Auf formaler Ebene wird die Distanz auch durch die Unterbrechung des Textflusses hergestellt. Die Desorientierung der Figuren äußert sich in der Selbstentfremdung und ihre Versuche der Neuorientierung in den Bestrebungen, sich einen Überblick über die Lage zu verschaffen und eine Ordnung herzustellen. Der Schaffung einer eigenen Ordnung geht das Auffinden bereits bestehender Ordnungen voraus. So setzen sich alle (Erzähler-)Figuren mit vor-

¹⁴⁷ Vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Lemma „Landschaft“ (Bd. 12, Sp. 131) und „Raum“ (Bd. 14, Sp. 275), woerterbuchnetz/DWB/. Zur begrifflichen Beziehung von Ort und Raum siehe Dirk Rose in seinem Beitrag „Zur Verortung der Literatur. Präliminarien zu einer Poetologie der Lokalisation über die kategoriale Differenz von Ort und Raum bei Kant, Heidegger, Merleau-Ponty und Certeau“. In Martin Huber/Christine Lubkoll/Steffen Martus/Yvonne Wübben (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 39–57.

gefundenen Ordnungen auseinander, indem sie nachforschen und den vorgefundenen Spuren folgen, sei es in Räumen der Kultur- oder in Naturlandschaften. Die Natur hat bei Sebald, Schrott und Ransmayr eines gemeinsam: Sie ist dem Menschen als Naturgewalt überlegen, sie ist furchterregend und steht dem Menschen entgegen. Während Sebald das organische und kulturelle Leben als Verfallsprozess beschreibt, dem der Mensch ebenso unterworfen ist wie seine Kultur, zeichnet Schrott die Natur als autarkes System, dessen kleiner Teil der Mensch ist, dem diese ‚indifferent‘ gegenübersteht, d. h., das Verhältnis zwischen Mensch und erhabener Natur ist durch eine metaphysische Gleichgültigkeit der Natur geprägt. Bei Ransmayr wird die Natur sogar zum Feind, der die Passagensuche im Eis verhindert und der für die Besatzung der *Admiral Tegetthoff* zu einer konstanten Bedrohung wird, vor der sie sich in Sicherheit bringen muss. Der nachreisende Mazzini erfährt die Übermacht dieser Natur, die ihn, im Gegensatz zu seinen historischen Vorgängern, nicht mehr entkommen lässt. Die Natur, als Grundlage der menschlichen Existenz und als Konstitution des Menschen selbst, stellt somit einen Orientierungsparameter dar, mit dem es für die Erzähler gilt, sich auseinanderzusetzen. Denn je nach Standpunkt und Auffassung des Naturbegriffs in Bezug auf die Position des Menschen, übernimmt die Natur, auch über die Raumdarstellung in den Texten, eine andere Funktion als Orientierungsparameter.

2.1.1 Kalamitäten mit Zuschauer

In *Die Ringe des Saturn* legt die Natur den Parkanlagen von Somerleyton ihre eigene wuchernde Ordnung wieder auf: Die von Morton Peto Mitte des 19. Jahrhunderts gepflanzten Zedern sind inzwischen „Welten für sich“¹⁴⁸, seltene Sykomoren wachsen mit ihren auf die Erde niedergesunkenen Ästen dort fest und bilden einen „vollkommenen Kreis“¹⁴⁹. Da in dieser Struktur Anfang und Ende zusammenfallen, kann es keinen Weg aus dem organischen Kreislauf geben, so dass das ‚Fortschreiten‘ und der darin implizite Wechsel von Entstehen und Vergehen eine immanente *conditio* der Zeit ist, in der auch die Natur in ihrem Wuchern sich selbst vernichtet, da diese Platanen „indem sie solchermaßen ihr Umfeld eroberten, nach und nach schwächer wurden, in sich selbst verwachsen und von innen her abstarben.“¹⁵⁰

Natur ist orientierungslos und ohne Ziel, als ob sie »kein Gleichgewicht kennt, / sondern blind ein wüstes / Experiment macht ums andre / und wie ein unsinniger Bastler schon / ausschlächtet, was ihr grad erst gelang« (NN 24). Körperliche und psychische Krankheiten sowie eine ganze Reihe »andere[r] pathologische[r] Phänomene[.] der Natur« (BU 149) sorgen für die Effektivität ihrer existenziellen Experimentierlust [...].¹⁵¹

Angesichts dieses Verständnisses von Natur, die von Sebald in ihren Abläufen als orientierungslos, ziel- und zweckfrei, dargestellt wird, scheint die Frage nach Orientierung für seinen Erzähler ein aussichtsloses Unterfangen zu sein. Sebalds Beschäftigung mit der Natur und ihren Prozessen

¹⁴⁸ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 51.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Patrick Baumgärtel: „Naturgeschichte“. In Claudia Öhlschläger/Michael Niehaus [Hg.]: *W.G. Sebald-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017, S. 213–218. S. 214.

geschieht in Anlehnung an Walter Benjamins und Theodor W. Adornos Theorie zum Begriff der Naturgeschichte.¹⁵² Sowohl Benjamin als auch Adorno gehen von einer Verschränkung von Natur und Geschichte aus, deren Konvergenzpunkt die Vergänglichkeit ist. Benjamin drückt es folgendermaßen aus:

Die Geschichte, in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. [...] Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt« (343).¹⁵³

Adorno versteht »das geschichtliche Sein [...] selber als ein naturhaftes Sein [...], oder wenn es gelänge, die Natur da, wo sie als Natur scheinbar am tiefsten in sich verharrt, zu begreifen als ein geschichtliches Sein.«¹⁵⁴ Sebalds Begriff von Naturgeschichte lässt sich leicht in den folgenden Ausführungen Adornos wiederfinden: »Unter dem radikalen naturgeschichtlichen Denken aber verwandelt sich alles Seiende in Trümmer und Bruchstücke, in eine solche Schädelstätte, in der die Bedeutung aufgefunden wird, in der sich Natur und Geschichte verschränken [...]« (360).¹⁵⁵ Von Walter Benjamins Theorie zur Stilfigur der Allegorie im Barock anhand derer er die Geschichte als Naturprozess darstellt, übernimmt Sebald für seinen Erzähler die Disposition, die Benjamin dem Betrachter zuschreibt, der angesichts der Wendung von Geschichte in Natur Melancholie und Trauer empfindet.

Sebald eignet sich von Benjamin und Adorno den Gedanken des Verfalls und der Vergänglichkeit von Natur und Geschichte an. Die Zivilisationsgeschichte mit ihren sich wiederholenden Kalamitäten, großen Übeln, Unglücken und Notlagen wird als Teil eines Naturzyklus verstanden, dem auch der Mensch angehört. In seiner Eigenschaft als Naturwesen kann er sich den Prozessen, die die Natur ihm vorgibt, nicht entziehen. Die ursprüngliche antike Bedeutung der Kalamität als Misswuchs bei Pflanzen findet in *Die Ringe des Saturn* ihre eigene Entsprechung in den Abnormitäten, die Thomas Browne immer wieder „von der Erforschung der isomorphen Linie der Quincunx-Signatur [...] durch das neugierige Verfolgen singulärer Phänomene und die Arbeit an einer umfassenden Pathologie“¹⁵⁶, seiner *Pseudodoxia Epidemica*, ablenken. Ebenso wie Browne ist Sebalds Erzähler in *Die Ringe des Saturn* mit den Deviationen befasst, die sich als Spuren der Zerstörung auf seiner Wanderung zeigen und ihn in Melancholie verfallen lassen. Von der Übermacht der Natur und von der Ohnmacht, ihre Kalamitäten aufzuhalten, berichtet Sebald in Kapitel IX anlässlich einer Fotografie, in der er an eine Zeder im Ditchingham Park gelehnt steht:

¹⁵² Vgl. dazu auch Patrick Baumgärtel: *Mythos und Utopie. Zum Begriff der „Naturgeschichte der Zerstörung“ im Werk W.G. Sebalds*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2010.

¹⁵³ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, zitiert nach Baumgärtel, S. 213.

¹⁵⁴ Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, zitiert nach ebd.

¹⁵⁵ Baumgärtel: *Mythos und Utopie. Zum Begriff der „Naturgeschichte der Zerstörung“ im Werk W.G. Sebalds*, S. 213.

¹⁵⁶ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 33.

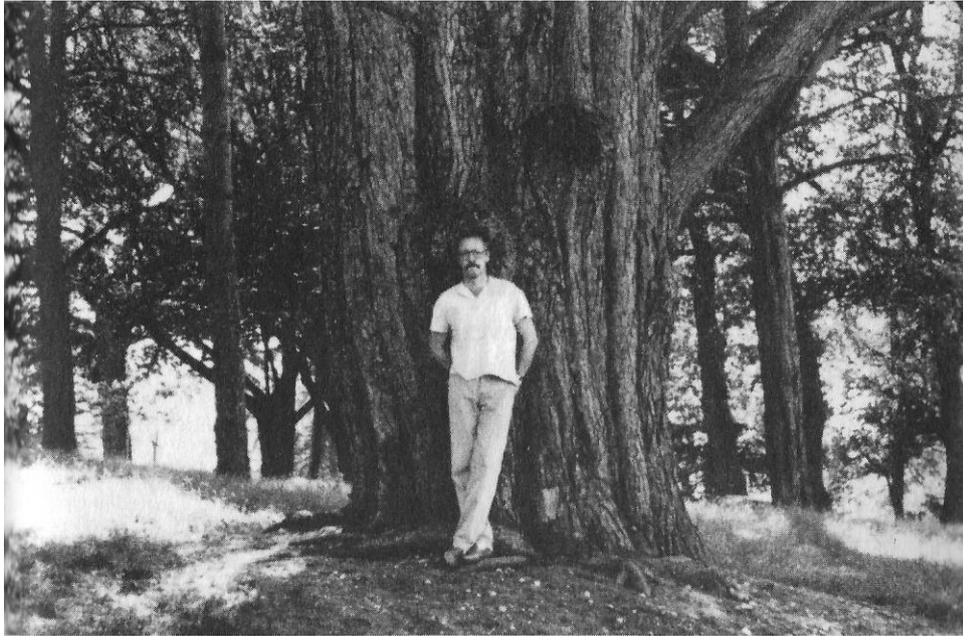


Abb. 15: Ditchingham Park

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 313.

Die libanesische Zeder, an die ich, in Unkenntnis noch der ungunstigen Dinge, die seither geschehen sind, gelehnt stehe, ist einer der bei der Anlage des Parks gepflanzten Bäume, von denen so viele sonst [...] schon verschwunden sind. Etwa seit Mitte der siebziger Jahre hat das Abnehmen der Bäume sich zusehends beschleunigt, und insbesondere unter den in England häufigsten Baumarten ist es zu schweren Einbrüchen, ja in einem Fall sogar zu einer so gut wie völligen Ausrottung gekommen. [...] Mit unglaublicher Geschwindigkeit liefen die Viren durch das Wurzelwerk ganzer Alleen und lösten die Verengung der Kapillargefäße aus, die in kürzester Zeit zum Verdursten der Bäume führt. [...] Um dieselbe Zeit begann ich zu bemerken, daß die Kronen der Eschen sich mehr und mehr lichteten und daß das Eichenlaub schütter wurde und seltsame Mutationsformen zeigte.¹⁵⁷

Den Kulminationspunkt dieser lautlosen Naturkatastrophe in *Die Ringe des Saturn* stellt der Orkan dar, von dem in der Folge berichtet wird. Innerhalb einer Nacht, vom 16. auf den 17. Oktober 1987, werden „ganze Waldstücke wie Kornfelder niedergedrückt“¹⁵⁸; wo zuvor Vögel gesungen haben, breitet sich jetzt Stille aus, und statt eines benachbarten Parks glaubt der Erzähler am Rande einer Steppe zu leben, da die Sonne alle Schattengewächse des Parks versengt hat. Allein die Sicht auf den Nachthimmel wird prachtvoller, weil dieser nicht mehr von den Baumkronen verdeckt wird. In der Lautlosigkeit und Leere vollziehen sich auch die stillen Katastrophen im Weltall, die titelgebend für Sebalds Buch sind. Sebald bezieht die Katastrophe sowohl auf die in der Natur angelegte Zerstörung als auch auf die Vernichtungsprozesse des Menschen, für die Sebald den Begriff der „Verbrennung“¹⁵⁹ wörtlich und metaphorisch nutzt. Die zerstörerische

¹⁵⁷ Ebd., S. 312ff. Zu dieser Waldkalamität gehört die holländische Ulmenkrankheit, die sich in Norfolk 1975 ausbreitete.

¹⁵⁸ Ebd., S. 317.

¹⁵⁹ Für die Interpretation zu *Die Ringe des Saturn* im Kontext der Shoa ist die Etymologie des Begriffs ‚Verbrennung‘ von Bedeutung: Griech. *holocaustos* bedeutet ‚vollständig verbrannt‘. Damit arbeitet Sebald

Kraft der Natur und der Gedanke, dass das Leben ein konstanter Verbrennungsprozess ist, sind Kernthemen in *Die Ringe des Saturn*. Bereits in seinem Prosagedicht *Nach der Natur*¹⁶⁰ findet sich das Motiv des Saturn und seines zerstörerischen Elements ebenso wie das der sich lautlos vollziehenden Katastrophen, deren sich der Sprecher des Prosagedichts bewusst wird.

[...] abgesehen/ von dem tosenden Feuer, das eines Nachts/ [...] / ein unweit gelegenes Sägewerk verschlang/ und die ganze Talschaft erhellte, bin ich,/ [...] am Nordrand der Alpen, wie mir heut scheint,/ aufgewachsen ohne einen Begriff der Zerstörung./ Aber daß ich vielfach auf der Straße gestürzt/ und mit einbandagierten Händen oft am Fenster/ bei den Fuchsienstauden gesessen bin,/ auf das Nachlassen der Schmerzen gewartet/ und stundenlang nichts als hinausgeschaut habe,/ brachte mich früh auf die Vorstellung/ von einer lautlosen Katastrophe, die sich/ ohne ein Aufhebens vor dem Betrachter vollzieht.¹⁶¹

Der Mensch selbst ist dem Verschleiß ebenso unterworfen wie dem Existenzdruck des Überlebens im selbstgeschaffenen System.¹⁶² Bereits die vorindustrielle Produktion machte das Überleben des Menschen nur möglich, indem „wir uns nur eingespannt in die von uns erfundenen Maschinen auf der Erde zu erhalten vermögen.“¹⁶³ Die Formen der Lebenserhaltungsprozesse der Menschen, „eine[r] um ihren gesunden Tierverstand gekommenen Spezies“¹⁶⁴, versteht Sebald als eine nicht aufhaltbare, „sich akkumulierende Katastrophe.“¹⁶⁵ Trotz dieser Einsicht versteht er sich jedoch nicht als Apokalyptiker, sondern als Zuschauer:

Es ist, glaube ich, so etwas wie eine Einsicht in die Indifferenz der eigenen Person. Daß es eigentlich, so letzten Endes, vollkommen gleichgültig ist, wer man ist und wie man sich dazu stellt, wenn man das mal begriffen hat, daß man machtlos diesen Prozessen

mit dem Thema der Verbrennung bereits auf eine Auseinandersetzung mit dem Holocaust der Nationalsozialisten hin.

¹⁶⁰ Der Titel *Nach der Natur* ist zweifach interpretierbar: Er kann im Sinne der *Imitatio* verstanden werden, d. h., der Mensch verhält sich als Naturwesen nach den ihm von Natur aus eingeschriebenen Regeln. Eine andere Deutungsmöglichkeit besteht in der temporalen Lesart, in der das „nach“ als Zeitpräposition und damit das menschliche Verhalten als nicht mehr von der Natur gegebenes verstanden wird, sondern die Zerstörung Werk des Kulturwesens ‚Mensch‘ ist.

¹⁶¹ W. G. Sebald: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*. Frankfurt a. M.: Fischer, 32004, S. 76. Doppelgänger dieses Beobachters in *Nach der Natur* ist in *Die Ringe des Saturn* der sich mit Gregor Samsa vergleichende Erzähler. Ihr literarischer Geistesverwandter ist jedoch in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* zu finden und nicht zuletzt bei Benjamin selbst: Das auf das Nachlassen des Schmerzes wartende Kind, das bei den Fuchsienstauden sitzt, ist nach Benjamins Text modelliert. Vgl. Susan Sontag: *Under the Sign of Saturn*. London, Penguin Classics, 2009, S. 117f.

¹⁶² „Wir leben in einer Zeit, in der wir, wenn wir eine Arbeit haben, meistens arbeiten wie die Tiere. Viele Leute halten das einfach nicht aus und machen sich dabei kaputt. Dieses Gefühl, daß wir uns so weit unter Druck setzen und auch das System, das wir kollektiv repräsentieren, uns so sehr unter Druck setzt, daß es irgendwann einmal den Deckel runterhaut – das ist ein Gefühl, das mir sehr im Nacken sitzt.“ W. G. Sebald im Gespräch mit Sven Boedeker: „Eine Trauerhaltung lernen“ (1995), abgedruckt in Sebald: *„Auf ungebeuer dünnem Eis“*, S. 110–121, hier S. 113f.

¹⁶³ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 334.

¹⁶⁴ W. G. Sebald im Gespräch mit Walther Krause: „Die Sensation der Musik“ (1996), abgedruckt in Sebald: *„Auf ungebeuer dünnem Eis“*, S. 126–153, hier S. 151.

¹⁶⁵ Ebd., S. 148.

ausgesetzt ist, dann ist eigentlich die einzige sinnvolle Haltung die Haltung eines Zuschauers. Mehr kann man, glaube ich, nicht mehr machen, als zuzuschauen.¹⁶⁶

Als Zuschauer betrachtet er „mit einem sehr hohen Grad an emotionaler Beteiligung die Dinge [...], die in der Welt vor sich gegangen sind und immer noch vor sich gehen“¹⁶⁷, und ist als Beobachter und als Erzähler mit seiner eigenen Person und Biographie in das Weltgeschehen verstrickt, wohlwissend, dass er als Individuum weder gegen die Gewalt der Natur noch gegen die menschengemachten weltlenkenden Großsysteme etwas ausrichten kann. Seine Texte implizieren diesen betrachtenden Blick eines Beobachters, der die Zusammenhänge und Verstrickungen der Ereignisse von seiner Position aus (sowohl räumlich als auch zeitlich gesehen) verstehen und deuten muss. Die Haltung des Beobachters ist geprägt von Passivität, die die Einsicht in die allgemeine Ohnmacht akzeptiert, durch ihre Indifferenz jedoch jeden Handlungsspielraum auf ein resignatives Konstatieren der Sachverhalte reduziert.¹⁶⁸ Damit spiegelt sich die eingangs erwähnte Orientierungslosigkeit der Natur in der Passivität des Zuschauers, der jedoch nur seiner Behauptung nach passiv ist. Gegenläufig zur Ohnmacht gegenüber unaufhaltbaren Naturprozessen ist die schöpferische Nachstellung des Bruchstückhaften im Text selbst, als auch der Versuch von Sebalds Erzähler die sich in ihm breitmachende Leere durch eine Reise zu füllen. Freilich offenbart sich seine Unternehmung als zirkulär, da er auf seiner Wanderung wieder dem Verfall begegnet, der wiederum Melancholie auslöst, jedoch zeigt sich gerade hierin die Doppelseitigkeit von Orientierung und Orientierungslosigkeit, die ihr Pendant in der Doppelseitigkeit von natürlichem Entstehen und Vergehen, von Schöpfung und Zerstörung hat.

2.1.2 Das Erhabene einer indifferenten Natur

Die Gewalt der Natur, der gegenüber Sebald sich als Zuschauer sieht, wird von Raoul Schrott als ihre Indifferenz verstanden. Raoul Schrotts Texte vermessen von den geographischen Welträndern und den Grenzbereichen her die Ausweglosigkeit des Menschen als schiffbrüchiger Robinson auf der Erde, die wie die anderen Gestirne als lebloser Körper lautlos auf ihren Bahnen kreist. Die Assoziation der Erde als toter, d. h. indifferenter, aber auch Leben hervorbringender Planet, und das Wissen des Menschen um seine Gleichgültigkeit ihm gegenüber, werfen ihn auf sich selbst und die historischen Interpretationsversuche der Vorfahren bezüglich der eigenen Existenz zurück, die – entsprechend der ‚Himmelsinterpretation‘ – die dazugehörigen Weltbilder hervorgebracht haben:

¹⁶⁶ Ebd., S. 150.

¹⁶⁷ Ebd., S. 152.

¹⁶⁸ Die Einschränkung der Handlungsfreiheit durch die verbundenen Hände des Kindes aus *Nach der Natur* findet ihre Analogie in dem stillgelegten Patienten in *Die Ringe des Saturn*, der bewegungsunfähig im Krankenhaus liegt. In den bandagierten Händen schwingt die Redewendung der „gebundenen Hände“ mit, die ein verhindertes Handeln oder keine Möglichkeit der Einflussnahme impliziert und die passive Haltung des Beobachters verdeutlicht, die Sebald als einzig mögliche Position angesichts des Weltgeschehens versteht.

Die Erde war keine Kugel, die Welt geschah nicht, sie war, sie ließ sich nicht aus den Angeln heben, sie kreiste in sich selbst, um sich selbst, mit sich selbst, in einer Ekliptik, zwischen Zeichen, die nicht mehr lesbar waren, die nie lesbar waren.¹⁶⁹

Vergleichbar zu Sebalds Verfallsgeschichte, konstatiert hier der Erzähler von *Finis Terrae* die begrenzte Gültigkeitsdauer von Sinnzuschreibungen und Weltinterpretationen, und betont ihre Zeitgebundenheit. Als Ausdruck der immerwährenden Unlesbarkeit der Zeichen der Natur kann er nur auf den Begriff des Erhabenen zurückgreifen, der als Begriff des unerreichbar Übergeordneten einen Rahmen für die Orientierung des Erzählers liefert, die ihn auf die Begrenztheit seiner Lebensdauer und seinen kontinuierlichen Verfall verweist.

Raoul Schrott überführt diese unüberbrückbare Distanz in die Form des Textes¹⁷⁰, der durch seine Tropen die Topographie des Erhabenen (re-)produzieren soll.

Landschaften feindlich und unzugänglich zu nennen, heißt bereits, sie unter einem humanen Blickwinkel zu denken: doch wenn die Natur eines ist, dann indifferent. Um diese Gleichgültigkeit trotzdem irgendwie faßbar zu machen, müßte man imstande sein, von den Kategorien des menschlichen Denkens zu abstrahieren. Da uns aber kein anderer Ausgangspunkt zur Verfügung steht, wird sie uns eigentlich nur als Differenz bewußt – darin besteht das Paradoxon, dem man mit dem Begriff des Erhabenen Ausdruck zu verleihen sucht. Es ist ein Rätsel, das gerade im Unvermögen liegt, es genau mit Worten zu benennen.

Was sich dennoch als Konstante an den verschiedensten Bestimmungen des Sublimen – die sich im Laufe der Jahrhunderten [sic] mit dem Grauen, dem Schönen, dem Pittoresken und dem Romantischen überschneiden – ablesen läßt, ist das Gegenüber der Natur und die Position, die man dazu einnimmt. Das Erhabene ist also letztlich Ausdruck einer existenziellen Haltung, die immer wieder an der Unantastbarkeit der Natur scheitert, eine Haltung, die sich gerade an diesem unüberwindlichen Bruch orientiert – das wäre die knappste denkbare Annäherung. Und sie gilt zugleich auch für das Gedicht, das die Topographie des Erhabenen mit dem Raster seiner Tropen entwirft.¹⁷¹

Durch die Benennung evoziert Schrott nicht nur die Aura des Benannten, sondern auch eine Unschärfe und Ablenkung, die auf einer Metaebene wiederum auf die Unfasslichkeit der Dinge verweist und die Weltanschauung der „Welt-Differenz“ als konstruierte sprach-systemische Unschärfe zeigt. Torsten Hoffmann kommt in seiner Untersuchung von Raoul Schrotts Gedichtband *Tropen. Über das Erhabenen* zu dem Ergebnis, dass diese Gedichte nur schwer in die Tradition des Erhabenen einzuordnen sind.¹⁷²

¹⁶⁹ Schrott: *Finis Terrae*, S. 233f.

¹⁷⁰ Als Gedicht in *Tropen*, als Roman in *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha oder Die Hälfte der Erde* oder in andere narrative Formen wie Erzählungen (*Khammsin*), Novellen (*Die Wüste Lop Nor*) und literarischen Logbüchern (*Die Fünfte Welt*).

¹⁷¹ Schrott: *Tropen*, S. 8.

¹⁷² „Wer Schrotts theoretische Ausführungen nicht kennt, wird zwar ein Gedicht wie *Petrarca – Mont Ventoux* der Sachgeschichte des Erhabenen zuordnen können (und dies nicht nur aufgrund der Verwendung des Begriffs ‚erhaben‘ im Text), im Gegensatz dazu aber kaum auf die Idee kommen, Gedichte wie *Wildspitze*, *Graukogel* oder *Die bleichen Berge* dieser Tradition zuzuschreiben. In ihrer vermeintlich zeitgemäßesten Verarbeitung des Erhabenen distanzieren sich Schrotts Berggedichte nicht nur vom Erhabenheitsdiskurs

Schrott pflichtet damit einer historischen Gewichtsverlagerung von der gewalttätigen, dynamisch-erhabenen zur mathematisch erhabenen Natur (‚Weite‘, ‚Leere‘) bei, wie sie auch sonst in der theoretischen Diskussion gelegentlich konstatiert worden ist. Gleichzeitig ist das Erhabene hier mehr als ein rein ästhetisches Phänomen: Es bezeichnet für Schrott ganz allgemein ein zeitgemäßes Verhältnis des Menschen zu seiner Außenwelt. Der Kern dieses ‚modernen Weltbildes‘ besteht danach in einer Kluft zwischen Ich und Welt, auf die das Erhabene verweist.¹⁷³

Die Leere und Weite der Geographie, die als erhabener Naturraum immer wieder in Raoul Schrotts Werk aufgerufen wird, sind Teil einer poetischen Neuorientierung, die nur bedingt an die Begriffsgeschichte des Erhabenen anschließt: Burke definiert das als erhaben, was dem Menschen als bedrohlich erscheint. Bei Kant kann das Erhabene eigentlich nur in Ideen der Vernunft enthalten sein, aber nicht in sinnlichen Formen, wo es als „das Schöne der Natur [...] die Form des Gegenstandes [betrifft], die in der Begrenzung besteht“.¹⁷⁴ Das Gefühl des Erhabenen entsteht durch „eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüts.“¹⁷⁵ Dieses Gefühl resultiert aus dem Vergleich zwischen der eigenen Größe und dem, „was schlechthin groß ist“, „was über alle Vergleichung groß ist.“¹⁷⁶ Die Vorstellung dieser Größe verursacht das erhabene Gefühl. Schiller definiert das Erhabene schließlich als ein „gemischtes Gefühl [...]. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein ... und von Frohsein ...“¹⁷⁷, während Hegel den Begriff des Erhabenen auf das Unendliche erweitert, das man auszudrücken sich bemüht, indem man dem Unendlichen eine Erscheinungsform zuzuordnen versucht. Den zeitgenössischen Rekurs auf das Erhabene versteht Heribert Tommek als Phänomen der Postmoderne, da die bei Kant und Schiller moralisch übergeordnete Idee in der Postmoderne umgewandelt wird in eine „körperlich-sinnlich gefasste, zwischen Kommentar und Poesie unendlich oszillierende (Schrift-)Bewegung [...], die auf Erfahrungen der Leere, der Indifferenz und der Gestaltlosigkeit gründet.“¹⁷⁸ Bei Raoul Schrotts Erhabenheitstopos geht es, laut Hoffmann, „anders als bei Kant, Lyotard oder Seel weniger um eine allgemeine Theorie als vielmehr um eine Poetologie des Erhabenen. Bei seinen Versuchen, die literarische Aktualität der ästhetischen Kategorie plausibel zu machen, greift Schrott jedoch ausführlich auf die Theoriegeschichte zurück (insbesondere auf

im 18. Jahrhundert, sondern lassen sich auch kaum noch auf die Debatte des ausgehenden 20. Jahrhunderts beziehen.“ Torsten Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts* (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauss). Berlin: De Gruyter, 2006, S. 172. „Über die Natur lässt sich nach Schrott nur sagen, dass sie dem Menschen gegenüber völlig ‚indifferent‘ (T8) bleibt und sich allen Verstehensbemühungen erfolgreich entzieht. Insofern lässt sich Schrott wie Martin Seel einem ‚epistemischen Anthropozentrismus‘ zurechnen, der die Lesbarkeit der Natur zurückweist.“ Ebd., S. 46.

¹⁷³ Ebd., S. 46. Vgl. Raoul Schrott in *Tropen*: „Aber die Höhe eines Mont Blanc ruft heute kaum mehr diese Ehrfurcht hervor, und auch auf den Parnaß führt eine Seilbahn. Wo sich das Erhabene dagegen wieder findet, ist in der Weite, der Leere und in den Grundlagen unseres modernen Weltbildes“ (T211).

¹⁷⁴ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 23, zitiert nach *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Bd. 1. Historisch-quellenmäßig bearb. v. Dr. Rudolf Eisler. Berlin: E. S. Mittler u. Sohn, 21904, S. 280–283.

¹⁷⁵ Ebd., § 24.

¹⁷⁶ Ebd., § 25.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin: De Gruyter 2015, S. 369.

Pseudo-Longin, Burke und Kant) und entwickelt vor diesem Hintergrund eine eigene Definition des Begriffs.¹⁷⁹ Nach Hoffmann entwickelt Schrott durch seine Verbindung von philosophischer und literarischer Ästhetik des Erhabenen eine Ästhetik des ‚ersten Mals‘.¹⁸⁰ Dies erlaubt Raoul Schrott die kulturelle Unbesetztheit ferner Naturräume als noch unentdeckt oder unberührt zu simulieren und damit die genuine Erfahrung einer Erstentdeckung ästhetisch zu reproduzieren. Diese Art der Entdeckung einer leeren Landschaft, wie sie sich in der Wüste oder im Eis bietet, stellt wiederum die leere Folie dar, auf der eine Neuordnung und Umorientierung möglich ist. Ein Beispiel dafür ist die Figur der Polarforscherin in der Antarktis in *Tristan da Cunha*: Die Unwirtlichkeit der Gegend, ihre Abgeschlossenheit, aber auch die Schönheit ihrer Naturschauspiele sind die Folie, vor der die innere Orientierung der Figur stattfindet.

2.1.3 (Selbst-)Entdeckung am kalten Ort

Vor Raoul Schrott hat Christoph Ransmayr in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* die leere, entlegene Landschaft des Eises zum Orientierungsraum seiner Figur und zum Ort der Selbsterkenntnis gemacht. Die Inszenierung der territorialen Unberührtheit beschreibt eine Sehnsucht, mit der die Literatur um die Jahrtausendwende spielt und für die das polare Eis ein Topos geworden ist. August Petermann, der zu den bekanntesten Geographen und Kartographen des 19. Jahrhunderts zu rechnen ist, beschrieb es in *Die Nordpolfrage* als den Ort, den zu erreichen auf dem Wunsch basiert, gerade „dahin vorzudringen, wo noch kein menschlicher Fuß gestanden hat, und das zu erreichen, was andere Menschen als unerreichbar angenommen haben.“¹⁸¹ Die Eis- und Schneelandschaften der Arktis und Antarktis werden als ein ‚Evasionsraum‘ verstanden, als

der kalte leere unbewohnbare Ort, [...] jungfräuliches Land, [...] die Kälte als Quelle positiver Existenz Erfahrung. [...] Der Zustand der Schöpfung bei Abwesenheit aller menschlichen Spuren verleiht ihm (von John Muir bis Reinhold Messner) geradezu eine religiöse Aura.¹⁸²

Nach Schütz kommt der ‚kalte Ort‘ dem Bedürfnis nach Wildnis und Fremdheit, aber auch nach Exotischem und Erhabenem nach. Die weiße Fläche als klimatische und zivilisatorische Randzo-

¹⁷⁹ Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen*, S. 45.

¹⁸⁰ Als Problem bei dem Erhabenheitstopos, wie ihn Raoul Schrott einsetzt, sieht Torsten Hoffmann die Subjektlosigkeit, da das Erhabenheitsgefühl immer an ein erlebendes Ich gekoppelt sei. Dieses Ich fehle aber in den Tropen-Gedichten, die „an der Grenze der Subjektlosigkeit“ operierten. Ebd., S. 167. 176 Zitiert nach Bettine Menke: „Grenzüberschreitungen in der Schrift. Exterritorialität der Pole“. In Hamann/Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben*, S. 53–78, hier S. 61.

¹⁸¹ Zitiert nach Bettine Menke: „Grenzüberschreitungen in der Schrift. Exterritorialität der Pole“. In Hamann/Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben*, S. 53–78, hier S. 61.

¹⁸² Jochen Schütz zitiert nach Karl Esselborn: „Die Krise des europäischen Reisens und die neue Topographie der Welt. Reiseliteratur als zentraler Gegenstand interkultureller Literaturwissenschaft“. In Alois Wierlacher (Hg.): *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 30. München: Iudicium Verlag, 2004, S. 285–324, hier S. 312. Vgl. auch Honold, Alexander: „Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman.“ In Henk Harbers (Hg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam: Atlanta 2000, S. 371–396.

ne und die weiße Papierseite als Schreibraum der literarischen (Selbst-)Entdeckung sind zusammen mit der Mehrdeutigkeit der Begriffe ‚Kälte‘ und ‚Leere‘ seit den 1980er Jahren prominente topische Landschaften der Gegenwartsliteratur.¹⁸³ Sie werden mit anderen Randzonen und öden Gegenden zu literarischen Räumen des Rückzugs, in die sich Figuren auf der Suche nach ihren inneren weißen Flecken machen, um sie schreibend zu bereisen und sich dadurch zu orientieren. Die Darstellung einer als erhaben geltenden Naturlandschaft, in der sich das ‚Schreckliche‘ und ‚Furchteinflößende‘ einer übermächtigen Natur findet, wird in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in den Beschreibungen des Eises und der Polarnacht, aber auch auf den eingefügten Stichen Payers dargestellt. Wie Torsten Hoffmann ausführt, drückt sich darin eine erhabene Naturästhetik als ‚imaginative‘ Naturbetrachtung im Sinne Martin Seels aus.¹⁸⁴ Julius von Payer nimmt die Natur während der Expedition wie ein Kunstwerk wahr, das er nach seiner Rückkehr in seinen Gemälden darstellt.

Petermanns Auffassung reflektiert die neuzeitliche Wissbegierde, die davon geprägt ist, gesetzte Grenzen zu überschreiten und das Unbekannte zu erforschen. Der sündhaften Neugier (*curiositas*), der in Petrarcas Schrift *Ascension du Mont Ventoux* noch widerstanden wird, indem auf die Weltanschauung vom Gipfel des Berges durch die Lektüre von Augustinus’ *Confessiones* und der Hinwendung nach innen verzichtet wird, wird die als wiederholter Sündenfall geltende Übertretung literarisch noch im 18. und 19. Jahrhundert thematisiert, z. B. in Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* oder in E. A. Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.¹⁸⁵ Seit der Neuzeit wird die Grenzüberschreitung in die Fremde und das Betreten von Neuland als Herausforderung, und die Entdeckungsreise bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, als Paradigma neuzeitlicher Erkenntnis verstanden. Der Diskurs der Weltentdeckung geht aus dem Labor- und Experimentaldiskurs der Aufklärung hervor, der mit Bacons Idee des neuen Organon das Wissen, d. h. die technischen Erfindungen, zum Werkzeug der Beherrschung der Natur macht, deren man sich bemächtigen kann, sofern man ihre Gesetze kennt. Das Instrument und das Experiment als Verkörperung des Fortschritts läuten so die Neuzeit ein, die zur Eroberung der Weltmeere und zur Erweiterung der Horizonte führt.¹⁸⁶ Wiederholt greifen Texte um die Jahrtausendwende das Thema der Weltbe-

¹⁸³ Die Polarregionen und ihre Expeditionen zählen zu einer der ausgiebig untersuchten Extremlandschaften. Vgl. hierzu z. B. die Beiträge von Alexander Honold „Das weiße Land. Arktische Leere im postmodernen Abenteuerroman.“ In Hamann/Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben*, S. 69–86; Wolfgang Struck: „Ingenjör Andréés luftfärd oder Die melancholische Entdeckung des Films“. In Bay/Struck (Hg.): *Literarische Entdeckungsreisen*, S. 29–52; Menke: „Grenzüberschreitungen in der Schrift“; Philipp Felsch: „Petermanns Geographische Mutmaßungen. Das offene Polarmeer als Kartenraum“. In Hamann/Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben*, S. 79–91; sowie Frost: *Whiteout*.

¹⁸⁴ Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen*, S. 216.

¹⁸⁵ Bettine Menke weist darauf hin, dass dieses „Modell der Übertretung“ als Weiterschreibung von Dantes Odysseusfahrt vor allem in der englischsprachigen Literatur der prominente Typus an Pol-Fahrten ist. Menke: „Grenzüberschreitungen in der Schrift“, S. 54.

¹⁸⁶ Vgl. Philippe Despoix/ Guido Goerlitz (Übers.): *Die Welt vermessen. Dispositive der Entdeckungsreise im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 11: „In dieser Epoche hat sich ein neuer Diskurs der Entdeckung herausgebildet, der den von den gelehrten Akademien seit dem Ende des 17. Jahrhunderts geführten Diskurs des Experiments im Labor weiterführt. Er fand seinen Höhepunkt in der Praxis der großen Weltexpeditionen, die um weite Teile der Welt führten. Die wissenschaftliche Eroberung des Pla-

mächtigung und -entdeckung durch den Fortschritt technischer Instrumente auf. Begonnen mit Pytheas' Entdeckungsfahrt in *Finis Terrae*, wo minutiös beschrieben wird, wie er seine Instrumente zur Navigation einsetzt, bis zur Angabe geographischer Punkte durch GPS-Koordinaten, z.B. in Schrotts literarischem Logbuch *Die Fünfte Welt. Ein Logbuch*, zeugt der Rückgriff auf das natürliche und technische Instrumentarium zur Orientierung und Navigation von einer Auseinandersetzung mit der kulturell hegemonialen Selbstverortung europäischen Selbstverständnisses. Philippe Despoix untersucht unter dem Begriff der Dispositive der Entdeckungsreise jene heterogene Kette von institutionellen Diskursen, technischen Objekten, Verbreitungsmedien, Repräsentationsformen und Bedeutungsverschiebungen, die im 18. Jahrhundert noch als zusammenhängende diskursive Praxis der Weltbeobachtung und der physikalischen Erklärung des Universums geführt wurden. Trotz der Unterschiede im Hinblick auf die Entdeckungsprogramme der verschiedenen Nationen handelt es sich bei dem Entdeckerdiskurs um einen europäischen Diskurs, dessen Wissensdispositive der Entdeckungs- und vor allem der Forschungsreisen sich auf internationaler Ebene etabliert haben. Das Problem der Positionsbestimmung durch die Schwierigkeit der Längengradbestimmung ist das markanteste Beispiel dafür, wie sehr die Lösung dieses Problems technisch und mathematisch international behandelt wurde.¹⁸⁷

Die der neuzeitlichen Entdeckungsreise eingeschriebenen Dispositive sind in der zeitgenössischen Literatur der Nachreise und Spurensuche eine Referenz auf das Paradigma der Selbsterkenntnis, und damit Teil des strategischen Vorgehens bei der gegenwärtigen Positionsbestimmung im Kräftefeld einer geopolitischen Transformation. In kritischer Auseinandersetzung mit den Bemächtigungsparadigmen der historischen Entdecker betitelt Ransmayr in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* den tabellarischen Überblick über die historischen Passagensucher im arktischen Eis als ‚Formblatt aus der Chronik des Scheiterns‘, nicht ohne zuvor die oben erwähnten Weltentdeckungsprogramme der Akademie zu kritisieren.¹⁸⁸

neten erfolgte tatsächlich zuallererst auf dem Seeweg: Die nach dem Pariser Vertrag von Großbritannien und Frankreich lancierten Weltumsegelungsprogramme, denen bald die spanischen und später die russischen folgen sollten, haben in den Jahren 1770–1780 zur ‚Entdeckung‘ des Pazifiks und der Vervollständigung der Weltkarte geführt.“

¹⁸⁷ Vgl. hierzu auch Dava Sobel/ Mathias Fienbork (Übers.): *Längengrad. Die wahre Geschichte eines einsamen Genies, welches das größte wissenschaftliche Problem seiner Zeit löste*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 1996.

¹⁸⁸ Im achten Kapitel, betitelt als „Zweiter Exkurs. Passagensucher – Ein Formblatt aus der Chronik des Scheiterns“, heißt es: „Auch die Tranjäger machten Entdeckungen und überwinterten auf Inseln, die den Kosmographen noch lange verborgen blieben; sie kannten das Eis und schiffbare Routen besser als die Vertreter der Akademien – aber wer, außer der Schreiber in einem Handelskontor, hätte ihre Namen aufzeichnen sollen? Was sind zehn verschwundene Robbenschlägerfregatten gegen ein einziges Expeditionsschiff, das in königlichem Auftrag segelt und sinkt? Wer seine Arbeit auf einem Fangschiff verrichtet, hat keinen Anspruch auf Ruhm. Aber den Expeditionen, und seien sie noch so erfolglos, ein Denkmal.“ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 91.

NAME (EXPEDITIONS- KOMMANDANT)	JAHRE IM EIS	UNERREICHTE ZIELE
Hugh Willoughby	1553/1554	Nordostpassage
Martin Frobisher	1576/1577/1578	Nordwestpassage
Willem Barents	1594/1595/1596/1597	Nordostpassage, Nordwestpassage, Direktroute über den Nordpol in den Stillen Ozean
John Knight	1606	Nordwestpassage
James Hall	1605/1606/1607/1608	Nordwestpassage
Henry Hudson	1607/1608/1609/1610/ 1611	Nordwestpassage, Direktroute über den Nordpol in den Stillen Ozean
Vitus Bering	1725 bis 1741	Nordwestpassage, Nordostpassage, Direktroute über den Nord- pol in den Stillen Ozean
Wassilij Jakowlewitsch Tschitschagow	1765/1766	Direktroute über den Nordpol in den Stillen Ozean
John Franklin	1818/19, 1820/21, 1825 bis 1827, 1845 bis 1847	Nordwestpassage, Direktroute über den Nordpol in den Stillen Ozean
Elisha Kent Kane	1850/1851 und 1853 bis 1855	Amerikanische Route (über den Smith-Sund an der Westküste Grönlands zum Nordpol und zur Bering-Straße)
Charles Francis Hall & Emil Israel Bessels	1860 bis 1862 und 1864 bis 1869 und 1871 bis 1873	Amerikanische Route

ANMERKUNGEN
Vgl. Erster Exkurs, Willoughbys Ende
Segelt bis an die Südspitze Grönlands, kehrt mit einer Schiffsladung Schwefelkies, mit Goldgestein und verschleppten grönländischen Eskimos zurück. Im Verlauf einer zweiten Reise werden fünf Matrosen von Eskimos erschlagen; Frobisher berichtet, daß viele Grönländer sich selbst ertränkt hätten, um seinem Zugriff zu entgehen: verschwindet schließlich im Eismeer.
Umsegelt erstmals Nowaja Semlja und entdeckt nach den Pomoren und Isländern Spitzbergen wieder, kehrt stets mit Schwefelkies zurück. Auf seiner letzten Reise wird sein Schiff bei den <i>Drei Sägen</i> an der Nordostküste Nowaja Semljas vom Eis zerdrückt und sinkt; Barents und vier Matrosen sterben im Verlauf der Überwinterung an der Küste. Die Überreste seines Lagers werden Jahrhunderte später von Eismeister → Elling Carlsen gefunden.
Wird in Grönland von Eskimos erschlagen.
Wird in Grönland von Eskimos erschlagen.
Segelt nach Grönland, Spitzbergen und durch die <i>Hudson-Straße</i> und <i>Hudson-Bay</i> nach dem nordamerikanischen Festland; entdeckt auf einer seiner Rückfahrten die Insel Jan Mayen; wird nach zwei niedergeschlagenen Meutereien gemeinsam mit sieben Matrosen und seinem Sohn von seiner Mannschaft in einem Beiboot ausgesetzt und ist seither verschollen; die Meuterer kehren nach England zurück und werden gehängt.
Held der zaristischen, von Iwan Kirillowitsch Kirilow geplanten und organisierten <i>Großen Expedition nach dem Norden</i> (insgesamt sieben Abteilungen und sechshundert Teilnehmer). Passiert als einer der ersten die <i>Bering-Straße</i> ; stirbt nach einem Schiffbruch vor der <i>Bering-Insel</i> ebendort an Skorbut.
Wird nach der Rückkehr von seiner ersten erfolglosen Passagensuche zu einer zweiten Ausfahrt gezwungen, in deren Verlauf der Großteil der Expeditionsteilnehmer umkommt. (Zwangsexpeditionen gehören zur Praxis der zaristischen Eismeerforschung – die Seefahrer erfinden deshalb gelegentlich neue Länder und eisfreie Routen, um einer zweiten Entsendung zu entgehen.)
Nach drei mit großen Mühen überstandenen Polarfahrten verschwindet John Franklin auf seiner vierten Expedition mit 129 Mann Besatzung und den beiden Schiffen <i>Erebus</i> und <i>Terror</i> im Eis; eine jahrelange Suche bleibt vergeblich. Erst 1859 findet Captain McClintock die Reste von Lagern und verstümmelte Tote.
Kane läuft aus dem Hafen von New York zum ersten Versuch aus, den Stillen Ozean auf einer <i>Amerikanischen Route</i> zu erreichen; die erste Reise verläuft erfolglos, die zweite überlebt nur ein Teil der Mannschaft, und Kane stirbt nach seiner Rückkehr an den Folgen der Entbehrungen.
Hall nimmt Eskimofamilien als Führer und Berater auf seine Fahrt mit; stirbt 1871 an den Strapazen einer Schlittenreise im Eis; die Mannschaft versucht unter Emil Israel Bessels weitere Vorstöße zum Nordpol, ein Teil der Besatzung wird vom abdriftenden Schiff getrennt und treibt auf einer Eisscholle sieben Monate bis in die Labrador-See; zum Zeitpunkt des Auslaufens der <i>Admiral Tzethoff</i> gilt die gesamte Hall-Expedition noch als verschollen.

Abb. 16: Polfahrten – Chronik des Scheiterns

Quelle: Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 92f.

Die territoriale Erstentdeckung, wie sie noch am Anfang des 20. Jahrhunderts möglich war, erweist sich für die fast hundert Jahre später Nachreisenden als Illusion oder höchstens noch als Resultat einer Lücke in den Archiven der medialen Aneignungsmaschinerie. Das Bewusstsein über den Mangel an unentdecktem geographischen Raum – und damit der terrestrischen räumlichen Begrenztheit allgemein – findet in den Texten am Ende des 20. Jahrhunderts zu ihrer Diskussion in der Literatur. Da ein Anfang, für den ja eine Erstentdeckung steht, ausgeschlossen bleibt, kann dieser Raumkrise nur mit einer Orientierung durch Neuordnung begegnet werden. Dafür ist, neben der literarischen Darstellung des unentdeckten Naturraums und der Natur als unbezwingbarer Gewalt, eine Rückkehr an den Ursprung der alten Ordnung notwendig, was die Auseinandersetzung mit Kolonialpolitik und Imperialismus in den zeitgenössischen Texten erklärt. Der Bedarf nach einer neuen Ordnung macht den Gang in die Geschichte und damit in die Archive notwendig. Dieser Gang wird in einigen Texten mit Bildmaterial nachgewiesen, indem Fotografien von Dokumenten und historischen Ereignissen in die literarischen Texte eingefügt werden. Die literarischen Re-Inszenierungen der Entdeckungsfantasien wiederholen zwar im Erzählen die Erstentdeckung der weißen Flecken im Atlas, allerdings ohne den Aneignungsgestus vergangener Entdeckungszeitalter. Damit distanziert sich diese Literatur gleichzeitig von der historischen Perspektive und signalisiert einen alternativen Umgang im Hinblick auf die neu sich

entwickelnde Phase der Globalisierung am ausgehenden 20. Jahrhundert. Das Nachreisen auf den Spuren historischer Entdecker ist somit eine der Orientierung dienende Als-ob-Konstruktion und der inszenierte Versuch, die im letzten Jahrhundert abgeschlossene geographische Entdeckung zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Parameter der Weltaneignung zu befragen. Der letzte weiße Fleck ist nicht im Atlas zu finden, sondern in der Imagination. Die Exploration des imaginativen weißen Flecks in der eigenen Vorstellung von Welt substituiert am Ende des 20. Jahrhunderts die konkrete geographische, unwiederholbare Aneignung.

Aus diesem Grund sind z.B. die Nachreisen Mazzinis in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ebenso wie diejenige Ludwig Höhnels in *Finis Terrae* eine persönliche Suche, die sich in die Landschaften historischer Reisen einschreiben und diese als Diskurs wieder aufrufen und dadurch fortschreiben. Im Fall Mazzinis wie auch Noomi Morholts in *Tristan da Cunha* ist dies die Geschichte der Polarfahrt. Damit stellt sich die geographisch nachfahrende Spurensuche einmal mehr als Vorwand einer persönlichen Neuorientierung der Figuren heraus, die vornehmlich entlang textueller Spuren verläuft. Die begrenzte Einschreibung in den Raum kann nur durch eine Einschreibung in ein anderes Medium fortgesetzt werden. Die Erzähler von *Tristan da Cunha* tun dies mit ihren Tagebüchern, in denen jeder Einzelne einen anderen Aspekt der Inselgeschichte erzählt, die untrennbar mit der eigenen Biographie verbunden ist. Geschichte zu erzählen ist damit nicht nur eine Frage des Mediums, sondern auch eine der Perspektive. Die Erklärung des Kartographen Christian Reval macht die Spuren der Geschichte im und am Raum deutlich: Die Geschichte der Inselbesiedlung hat sich in den Bezeichnungen der geographischen Punkte, an denen das jeweilige Ereignis stattgefunden hat, in die Topographie eingeschrieben – die Zeit wurde dadurch in den Raum eingeschrieben:

Es gibt vier Kategorien von Namen auf der Insel. Der weitaus größte Teil ist rein beschreibender Natur, wie The Archways, Berry Gutter, Cave Point, Deep Gulch, East Beach, Flat Gulch, Green Hill, The Hill-With-A-Hole-in It... Viele davon sind Begriffe, aus denen noch keine Namen im eigentlichen Sinn geworden, die noch in der Geste des Zeigens befangen sind, des bloßen Orientierens: Below-The-Hill, Farmost Point [...]; sie zählen auf – First Lagoon Gulch – oder geben reine Größen an: Big Beach [...].¹⁸⁹

Darüber hinaus nennt der Erzähler noch die Kategorie der offiziellen Namen, die nur aus zwei Beispielen besteht: dem Namen für das Dorf und den Gipfel, die nach einem englischen König und Maria Stuart benannt worden sind. Eine weitere Kategorie bilden die Namen, in den sich die Geschichte der Insel und ihr Alltag bewahrt hat:

Am Burntwood und am Burnt Hill brannte man das Unterholz nieder [...], beim Salt Pot siedete man Meerwasser zu Salz aus [...]. In den Gypsy's Gulch stürzte der Hund des alten Hagan, an der Ridge-Where-The-Goats-Jumped-Off die Ziegen, die seither ganz von der Insel verschwunden sind. [...] Down-Where-The Minister-Landed-His-Things ist dabei eine der wenigen Bezeichnungen, die nicht verkürzt wurden; sie singen es fast wie

¹⁸⁹ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 556ff., Kursivsetzung im Original.

eine Gedichtzeile – so heißt der schmale Streifen Sand, wo man Dodgsons Hab und Gut an Land schaffte [...].¹⁹⁰

Eine vierte Kategorie bilden die Namen, deren Ursprung unbekannt ist, z.B. Bugsby Hole und Devil's Hole. Durch diese Einschreibungen in die Geographie wird auch Geschichte permanent vergegenwärtigt. Gleichzeitig lässt sich daran ablesen, dass diese Art der ‚Geschichtsschreibung‘ nur einmal, für das ‚erste Mal‘, d. h. für den Anfang gelten kann, da der Raum begrenzt ist, während die Zeit fortläuft und in ihr dauernd Ereignisse stattfinden, die Eingang in die Geschichte finden könnten. Damit verweist der Text wiederum auf die Selektivität von Geschichte, in der bestimmte Ereignisse der Nachwelt überliefert werden, während andere in Vergessenheit geraten. Für die Orientierung an und in der Geschichte hat dies zur Folge, dass vergangene Ereignisse als Markierungen der Orientierung immer schon eine gewisse Richtung vorzeichnen. Um dies scheinbar zu umgehen, entwerfen die Texte vermeintlich unmarkierte Naturräume, in denen sich keine kulturellen Spuren finden, um dann schließlich doch konstatieren zu müssen, dass nur das, was zum Zeichen wird, eine Markierung zur Orientierung sein kann.

2.1.4 Räume der Spurlosigkeit

Alle Figuren in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Die Ringe des Saturn*, *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* bereisen geographische Randzonen, in denen sie auf Spurensuche in die Vergangenheit gehen und von wo aus sie, räumlich von ihrem bisherigen Leben distanziert, in einen meist über einen thematischen Umweg verlaufenden Dialog mit sich selbst treten. Dafür eignen sich gerade jene Landschaften, die von Natur aus physischer Einschreibung entgegenstehen, da Markierungen und das Spurenlesen sich in ihnen schwierig gestaltet. In Bezug auf die Spurenlese und Spurensuche sind Meer und Eis aufgrund des flüssigen oder festen Aggregatzustandes des Wassers nur unzuverlässige Träger für dauerhafte Spuren und daher im Prinzip über jegliche Inbesitznahme durch Einschreibung erhaben. Wie das Meer ist auch das polare Eis durch seine Wetterbedingungen nur bedingt ein zuverlässiger Ort, um Spuren in der Landschaft zu lesen. Schnee und Stürme können Markierungen bedecken und verwehen, und beim polaren Wetterphänomen des Whiteout, wird die Orientierung in der Landschaft durch den Entzug der Horizontlinie und das Fehlen von Anhaltspunkten, von Richtung und Entfernung unmöglich gemacht.¹⁹¹

Die Fluten des Meeres bergen ebenso wenig Spuren wie das Eis. Dem Meer wird seit der Antike ein Doppelcharakter zugeschrieben: als furchterregendes, bedrohliches Element, dessen Untergrund mit Bestrafung assoziiert wurde, und als Leben spendendes, nährendes und verbindendes Element.¹⁹² In *Die Ringe des Saturn* greift Sebald auf diese Darstellung des Meeres in einer für den

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Sabine Frost überträgt das Wetterphänomen auf den Text, wo des Lesers „Gang durch den literarischen Textraum beeinträchtigt und dabei sein[] Blick von den erzählten Gegenständen auf die ‚leere Leinwand‘ des Textes [ge]lenkt[]“ wird. Frost: *Whiteout*, S. 15.

¹⁹² Vgl. hierzu Gunter Scholtz: *Philosophie des Meeres*. Hamburg: mareverlag, 2016.

Erzähler verwirrenden Strandszene zurück. Nachdem er von der Klippe bei Covehithe herab ein Paar beim Liebesakt am Strand gesehen hat und es mit einer Molluske vergleicht, ist er sich nicht mehr sicher, ob das, was er gesehen hat, tatsächlich da war oder ob er es sich eingebildet hat.

Ich wandte mich um, schaute zurück auf die leere Bahn, über die ich gekommen war, und wußte nicht mehr, ob ich das blasse Seeungeheuer am Fuß der Klippe von Covehithe nun in Wirklichkeit oder bloß in meiner Einbildung gesehen hatte. Die Erinnerung an die damals verspürte Unsicherheit bringt mich wieder auf die argentinische Schrift, die in der Hauptsache befaßt ist mit unseren Versuchen zur Erfindung von Welten zweiten und dritten Grades.¹⁹³



Abb. 17: Liminalzone Strand

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 89.¹⁹⁴

In der Mitte des Zitats unterbricht das obige Bild einer wolkenverhangenen Küste den Text, der im Weiteren über die Unsicherheit des Wahrgenommenen eine Assoziationskette zu Jorge Luis Borges' Geschichte „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ aus dessen Band *Fiktionen* (span. *Ficciones*) bildet, in der es um die Verdoppelung, Transformation und das Ersetzen der Welt durch Fiktion geht. Der Anschlusspunkt zwischen der Beobachtung des Liebespaares am Strand und Borges' Geschichte ist die Vervielfachung. In der Kurzgeschichte ist es der Spiegel, von dem eine „Art Beunruhigung“¹⁹⁵ ausgeht, den Borges' Erzähler als lauernden, „stummen Zeugen“¹⁹⁶ versteht:

¹⁹³ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 88f. Christian Moser versteht das „falsche Erkennen“ des Erzählers als Voraussetzung für eine veränderte Wahrnehmung der Wirklichkeit: „In order to transgress this limit, the individual must undergo an elaborate rite de passage. The strange ritual performed by Sebald's walker is such a rite de passage. [...] Thus the liminal viewpoint serves to defamiliarize the familiar [...]“. Christian Moser: „Peripatetic Liminality: Sebald and the Tradition of the Literary Walk“. In Markus Zisselsberger (Hg.): *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. Rochester: Camden House, 2010, S. 37–63, hier S. 54.

¹⁹⁴ Weitere Fotografien von Küstenstreifen finden sich in *Die Ringe des Saturn* auf S. 59, 67, 187, 189 und 268.

¹⁹⁵ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 90.

¹⁹⁶ Ebd.

„das Grauerregende an den Spiegeln, und im übrigen auch am Akt der Paarung, bestünde darin, daß sie die Zahl der Menschen vervielfachen“, heißt es bei Borges.¹⁹⁷

In Sebalds Fotografie fungiert das Meer als Spiegel, aus dem das Seeungeheuer an Land geht. Im Gegensatz zum Meer, in dessen Tiefen sich Unheimliches verbirgt und dessen Oberfläche sich gegen alle Markierungen und Spuren verwehrt, ist das Land, wie das Schild veranschaulicht, ein Raum, in den sich Markierungen und damit auch Spuren einzeichnen lassen. Als kulturell geprägter Raum steht das Land dem spurlosen Meer gegenüber, das jedoch als Medium für Evolution, Expansion und Erweiterung eine entscheidende Rolle in der kulturellen Entwicklung des Menschen spielt. Bereits Thales und Anaximander erkannten das Meer als Grundprinzip und Ursprungsort des Menschen, da es die Möglichkeit bietet, durch Seehandel Güter aus anderen Weltgegenden in die Handelsstädte der Küstenregionen zu bringen, von wo aus sie ins Landesinnere gehandelt werden.¹⁹⁸ Neben der Darstellung des Meeres als erhabene Natur und Grundlage menschlicher Existenz und Kultur, thematisieren die Texte auch den Eingriff des Menschen in die Prozesse der Natur, die zu Anomalien und Zerstörung führen, und verschieben den Fokus von der angenommenen „grundsätzliche[n] Unausrottbarkeit der Natur“¹⁹⁹ zu einer im konstanten Verfall befindlichen Welt, die sich aufgrund ausbleibender Fortpflanzung beginnt selbst abzuschaffen.²⁰⁰

Tausende von Tonnen Quecksilber, Kadmium und Blei, Berge von Düngemitteln und Pestiziden werden von den Flüssen und Strömen Jahr für Jahr hinausgetragen in den Deutschen Ozean. Ein Großteil der schweren Metalle und der anderen toxischen Substanzen setzt sich in den seichten Gewässern der Dogerbank ab, wo ein Drittel der Fische bereits mit seltsamen Auswüchsen und Gebresten zur Welt kommen.²⁰¹

Der Mensch ist somit Urheber der Seeungeheuer, die aus dem Meer an Land gehen. Bei Sebald wird das Meer als kommerzieller Raum im Kontext der Lebensmittelindustrie und des Handels

¹⁹⁷ „Ich verdanke der Konjunktion eines Spiegels und einer Enzyklopädie die Entdeckung Uqbars. Der Spiegel beunruhigte das Ende eines Ganges in einem Landhaus in der Calle Gaona in Ramos Mejía; die Enzyklopädie nennt sich fälschlich *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) und ist ein wortgetreuer, wenn auch mißbräuchlicher Nachdruck der *Encyclopaedia Britannica* von 1902. Der Vorfall ereignete sich vor etwa fünf Jahren. Bioy Casares hatte mit mir zu Abend gegessen, und wir waren in eine weitläufige Polemik über die Ausarbeitung eines Romans in Ich-Form geraten, dessen Erzähler Tatsachen auslassen oder entstellen und sich in verschiedene Widersprüche verwickeln sollte, die es wenigen Lesern – sehr wenigen Lesern – gestatten würden, eine grausige oder banale Wirklichkeit zu erahnen. Vom fernen Ende des Ganges belauerte uns der Spiegel. Wir entdeckten (in tiefer Nacht ist diese Entdeckung unvermeidlich), daß Spiegel etwas Monströses haben. Daraufhin erinnerte sich Bioy Casares, einer der Häresiarchen von Uqbar habe erklärt, die Spiegel und die Paarung seien abscheulich, weil sie die Zahl der Menschen vervielfachen.“ Jorge Luis Borges: „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“. In *Fiktionen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004, S. 15–34, hier S. 15.

¹⁹⁸ Platon und Aristoteles vertraten jedoch unterschiedliche Meinungen zu den Seehandel treibenden Städten. Während Platon dem mit der Unterwelt in Verbindung stehenden Meer einen unheimlichen Charakter zuschreibt und in seinem Werk *Atlantis* den idealen Staat als keine Eroberungs- und Expansionspolitik betreibendes Gebilde beschreibt, befürwortet Aristoteles den Seehandel.

¹⁹⁹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 69.

²⁰⁰ Das Problem der Fortpflanzung stellt sich thematisch auch auf Schrotts Insel Tristan da Cunha.

²⁰¹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 69.

mit der Heringsfischerei in Teil III von *Die Ringe des Saturn* beschrieben, jedoch liegt der Fokus auf der thematischen Fortsetzung der Naturgeschichte der Zerstörung, da es vor allem um die Naturzerstörung und den Niedergang der Fischerei geht – Umweltthemen, die vor allem in der Literatur nach der Jahrtausendwende prominent werden, wobei jedoch schon in vorgängigen Texten, wie dem Sebalds, ein Umdenken und die Notwendigkeit einer Umorientierung im Bezug auf Natur und Umwelt zum Thema gemacht werden. Während die Erzählerprotagonisten in Sebalds Werk gegenüber der Naturzerstörung als ohnmächtige Beobachter konzipiert sind und ihre Gefühlswelt durch die Wahrnehmung der Zerstörung von Melancholie bestimmt ist, findet sich in der Literatur nach dem Millennium der Impetus einer Metanoia²⁰², eines fundamentalen Umdenkens. Am Ende des 20. Jahrhunderts muss die Haltung gegenüber der Natur aufgrund der Ressourcenknappheit neu verhandelt werden. Die literarischen Werke seit Ende der 1980er Jahre spiegeln die existenzielle Notwendigkeit wider, alte Paradigmen in Frage zu stellen, indem sie sie einer Revision unterziehen. Die Einstellung des Mensch gegenüber der Natur als die eines Erobers und Bezwingers, wie sie in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und in *Tristan da Cunha* kontrastierend dargestellt wird, resultiert in der Literatur nach der Jahrtausendwende in konkreten Forderungen nach einer Änderung der eigenen Lebensauffassung und der Gewinnung einer neuen Weltsicht. Der poetische Unterschied zwischen den Werken vor der Jahrtausendwende und jenen, die danach entstanden sind, macht sich also an der Einordnung des Konzepts von Natur als Lebensraum kenntlich. Werden in den 1990er Jahren imperialistische Paradigmen befragt, ist der Topos der Natur in der Literatur der 2000er Jahre gleichbedeutend mit dem (gefährdeten) Gleichgewicht der Ökosysteme.²⁰³

2.1.5 Grenzüberschreitung und Schwellenraum

Die Grenzüberschreitungen in historische Zeiträume wie sie sich in der zeitgenössischen Literatur finden lassen, können in ihrer Transgressions- und Relektürepraxis, und im Zusammenspiel mit den historischen Dispositiven der Entdeckungsreise, als fiktionalisierte Versuche der Orientierung gelesen werden. In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* ist die Grenzüberschreitung in der Thematik der Entdeckungsreise angelegt, in *Die Ringe des Saturn* ist die Transgression von Schwellen in historische, aber auch andere fiktionale Räume, z.B. in Intertexte, ein wesentliches Strukturelement des Textes. Durch die Verschränkung von verschiedenen Diskursebenen schaffen diese Texte einen literarischen Raum, der die gegenwärtige selbst-

²⁰² Peter Sloterdijk spricht in seiner Rede „Wie groß ist groß?“, gehalten während der UN-Klimakonferenz im Dezember 2009 in Kopenhagen, von dieser Metanoia als einer ‚meteorologische[n] Reformation‘, d. h. vom Klimawandel und von dessen politischen und wirtschaftlichen Implikationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. „[D]en Daseinsstil der Modernen, der vor allem durch die leichte Verfügbarkeit von fossilerenergetischen Brennstoffen ermöglicht wurde“ (S. 97), bezeichnet er als ‚kinetischen Expressionismus‘, ein Weltbild, wo der Drang zur Weltentdeckung politischer Ausdruck verbunden mit wirtschaftlichen Interessen war. Peter Sloterdijk: „Wie groß ist groß?“ In *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang. Energie und Politik im Anthropozän*. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 93–110.

²⁰³ Literarische Beispiele zur Umweltthematik in der deutschsprachigen Literatur sind z. B. Frank Schätzing's Thriller *Der Schwarm* (2004), der Roman *Das Tabiti-Projekt* (2008), für den der Hamburger Autor Dirk C. Fleck 2009 den deutsche Science-Fiction-Preis bekam, oder Ilija Trojanows Roman *Eistau* (2011).

reflexive Phase der Befragung von Aufklärung und Moderne kennzeichnet. Durch die Gesamtschau vieler verschiedener Variationen des fiktionalisierten Entdecker- und Spurensucherdiskurses in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur zeichnet sich aber auch das Bedürfnis nach einer ungefähren Positionsbestimmung ab und das Streben nach einer Neuausrichtung.

Darüber hinaus ist die Grenzüberschreitung auch in den liminalen Landschaften, den Rand- und Übergangszonen angelegt, die eine geographische Metapher für die Krise sind. Die Krise als eine Grenzerfahrung findet ihre metaphorische Entsprechung eben in den kargen Landschaften, die die Figuren bereisen. In doppeltem Sinne sind Grenzen, Ränder und das Niemandsland geographisch und seelisch gedachte Linien und Zonen, die überschritten und durchwandert werden müssen. Wie oben dargestellt, ist die Küste ein Schwellenraum, in dem markierbarer und nicht-markierbarer Raum aufeinandertreffen. Bei Sebald ist sie jene Zone, in der sein Erzähler Unsicherheit empfindet, für ihn wird die Küste zum Raum zwischen Orientierung und Desorientierung. Der Verlust an Orientierung ist nicht geographisch bedingt, sondern der erschwerten Unterscheidung von Wahrnehmung und Einbildung geschuldet. Die Grenzüberschreitung im Schwellenraum ist bei Sebald ein prominentes Thema.

Sebald selbst verkörpert die Grenzgängerei: einerseits als jemand, der die Grenzen der unheimlich gewordenen Heimat hinter sich lässt,²⁰⁴ andererseits als Melancholiker, der, als unter dem Saturn Geborener, Tiefen in den Grenzzonen auslotet – im eigenen Erleben und in der Literatur, in der andere vor ihm diese Zone vermessen haben. Es wird der Disposition des Melancholikers zugeschrieben, dass die Dingwelt eine so starke Anziehungskraft ausübt, dass sie ihn dazu veranlasst, sich nicht nur in geographische Grenzregionen zurückzuziehen, sondern auch die Ränder der Zeit, Vergangenheit und Gegenwart, zu erkunden:

Anders gesagt: Seinem Temperament nach ist der Melancholiker Kustode der Ruinen der Vergangenheit, er ist Dechiffrierer vergessener, versunkener Texte, er ist Sammler und Spurensucher auf den Trümmerfeldern abgelebter Zeiten. Die sedimentierten Ungleichzeitigkeiten in der Welt haben es ihm angetan. Sein archäologisierender Blick nimmt im

²⁰⁴ „Deutschland hat er 1966 verlassen: Damals kam er, ein unerfahrener 22jähriger, ‚der nie weiter als fünf oder sechs Zugstunden von zu Hause weg gewesen‘ war, erstmals nach Manchester, das man – um eine Formulierung von Walter Benjamin zu borgen – vielleicht die industrielle Hauptstadt des 19. Jahrhunderts nennen könnte. Der junge Sebald – ländlich, empfindlich, melancholisch – reagierte verstört. Ihn überfiel ein ‚überwältigendes Gefühl der Ziel- und Zwecklosigkeit‘. Der Anblick der ‚anthrazitfarbenen Stadt‘ – nichts als urbane Industriebrache, kaputt, ausrangiert, entmacht, mit lauter giftschildernden Flüssen und toten Kanälen, mit schwarzen Mühlen, aufgelassenen Viadukten und Lagerhäusern, verätzt von ‚Spuren des Rauchs, des Teers und der Schwefelsäure‘ – stürzte ihn in tiefste Schwermut. Manchester erschien ihm wie eine Toten- und Jenseitswelt – ein Höllenort desolater Hoffnungslosigkeit.“ Sigrid Löffler: „Kopfreisen in die Ferne“. In Franz Loquai (Hg.): *Far from Home: W. G. Sebald* (Fußnoten zur Literatur, Bd. 31). Bamberg: Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 1995, S. 19–21, hier, S. 18.

„Melancholie erwirbt man, indem man durch die Welt schweift,“ heißt es bei Starobinski. Sebald selbst ist fern der für ihn unheimlichen Heimat, die als realer Ort der Heimkehr für ihn für immer unzugänglich sein wird. „Das Heimweh, eine besondere Variante der Melancholie, wird auf die einfachste Art geheilt: indem man nach Hause zurückgeht“, verschreibt Jean Starobinski in *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Berlin: August Verlag, 2011, S. 150. Für Sebald und jene, wie Jean Améry, denen die Heimat auf immer verloren ist, wird die Melancholie jedoch zu einem unheilbaren Gemütszustand.

Bestehenden die Trümmer des Vergangenen wahr, vor allem die Trümmer vergangener Verheerungen.²⁰⁵

Die Grenze oder der Rand, die Begrenzung, aber auch das Ineinanderübergehen sind somit nicht nur Thema, Figurenkomposition, Schreibstil und Autorendisposition bei Sebald, sondern in ihrer Komplexität ein alles durchdringendes ästhetisches Programm, das die Ontologie der Moderne in all ihren Tiefen und bis an ihre Ränder auszuloten versucht. Die Liminalität in *Die Ringe des Saturn* ist sowohl der topographischen Landschaft eingeschrieben als auch dem Bewusstsein des Erzählers. Die Gegend, die der Erzähler in *Die Ringe des Saturn* durchwandert, ist East-Anglia, die englische Ostküste und das nächste Lebensumfeld des Autors, der in Norwich lehrte. Die Orte, die zu Stationen auf seiner „englischen Wallfahrt“²⁰⁶ werden, sind auf der Landkarte auffindbar und verankern damit die Erzählräume scheinbar in der realen Welt. Die Geographie und die Toponyme sind gleichzeitig der Ausgangspunkt für die Vielzahl der literarischen und realen Räume, durch die der Wanderer körperlich und mental schweift. Ausgehend von den Toponymen entsteht ein assoziativ gesponnenes Netz, das dem Grenzgänger auch Archivräume, kulturelle Gedächtnisspeicher und die Topographien der Weltliteratur zugänglich macht. Somit ist die Geographie Ostenglands zwar nicht die einzige Landschaft, die der Erzähler durchwandert, sie ist aber in ihrer Beschaffenheit als Rand- und Küstengebiet wesentlich. Denn bereits die geographischen Bedingungen weisen die Gegend als eine Übergangszone aus: zunächst topographisch durch die Küste, an der Land auf Wasser trifft²⁰⁷, dann aber auch als Gegend, in der Natur und Kultur aufeinander stoßen und die Natur die Oberhand bei der Rückeroberung des Territoriums zu haben scheint. Die Spuren des Zerfalls, die ständige Erwähnung von aufgelassenen Flächen und aufgegebenen Gebäuden früherer Glanzzeiten markieren in dem relativ dünn besiedelten Landstrich den Übergang zum Verschwinden.

²⁰⁵ Löffler: „Kopfreisen in die Ferne“, S. 19.

²⁰⁶ Wie Colin Morris in seiner Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band *Pilgrimage. The English Experience from Becket to Bunyan* bemerkt, kann die in die nächste Umgebung unternommene, im mittelalterlichen England übliche Wallfahrt nur bedingt als liminales Phänomen verstanden werden, im Gegensatz zu dem, wie Victor und Edith Turner es in *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives* als eine normative Version des Pilgerns zu definieren versucht haben: „Nonetheless there are difficulties in accepting their interpretation of pilgrimage as characteristically a rite de passage, or a crossing of the threshold from ordinary life (a ‘liminal phenomenon’, as they call it). Many of the journeys by English pilgrims [...] did not take the traveller far from his normal context. Most of them involved a few days’ travel at most. Over half the pilgrim badges that have been recovered from a deposit at King’s Lynn were from nearby Walsingham [...]. It seems fair to describe these journeys as ‘rather like visits which become a part of family piety.’“ Colin Morris/Peter Roberts (Hg.), *Pilgrimage. The English Experience from Becket to Bunyan*. Cambridge: University Press, 2002, S. 6. Die ‚Wallfahrt‘ von Sebalds Erzähler ist insofern liminal, als sein Bewusstsein in einen liminalen Zustand gerät und er dadurch die Topographie Suffolks transgrediert, indem er imaginativ weit entfernte Räume durchwandert.

²⁰⁷ „Indeed, Sebald’s choice of the East Anglia coast as the locale of his walking tour seems to be motivated by his predilection for the liminal and the marginal. Suffolk constitutes the eastern periphery of the British Isles. Sebald’s walker roams through the heath- and marshlands that verge directly on the sea – a transitional zone between land and water, the solid and the fluid.“ Christian Moser weist darauf hin, dass Sebalds Vorliebe für das Sumpf- und Marschland ihn intertextuell mit Henry David Thoreau verbindet, vor allem mit seinem Essay „Walking“ und seinem Buch *Cape Cod*, in dem er eine Fußwanderung an der Küste dieser Halbinsel beschreibt. Moser: „Peripatetic liminality“, S. 53.

In *Finis Terrae* ist es der griechische Geograph Pytheas von Massilia als historischer Weltentdecker der Antike, der Europas westlichen Rand entdeckt, die Küstenlinie kartographiert und die Grenze zwischen bekannter Welt (Ökumene) und unbekannter Welt erschließt. Er nutzt, neben den Gestirnen, den Küstenverlauf als Orientierungsmittel auf seiner Fahrt, die er einerseits unternimmt, um herauszufinden, woher der Bernstein kommt, der auf dem Landweg nach Griechenland gelangt, andererseits, um Kenntnis über den Rand der Erde zu gewinnen. Dabei gelangte er bis zum sagenumwobenen Thule (von dem angenommen wird, dass es sich um Island handelt), wo er auf das ‚geronnene Meer‘, das gefrierende Wasser im Norden stößt.

Die Nachreise des todkranken, den Spuren des Pytheas folgenden Höhnel, der schließlich aus einem Hotel, d. h. einem Transitort an dieser geografischen Weltgrenze (Land's End in Cornwall), verschwindet, bildet ein Analogon zur Grenze zwischen Diesseitigem (Dasein, Leben) und Jenseitigem (Tod), aber auch zwischen Vergangenenem und Gegenwärtigem. Unter den Beschwerlichkeiten der Reise scheint ihm selbst seine Nachreise verfehlt, das authentische Nacherleben und Nacherdecken eine Illusion. An seinen Kollegen Schiaparelli schreibt er:

Aber der Körper schmerzt mehr und mehr, an manchen Tagen kann ich mich kaum noch konzentrieren, ich verliere den Faden, dazu kommt die Strapaze der Reise, als könnte ich seinen Spuren folgen, die Orte sehen, die er gesehen hat, die Orte so sehen, wie er sie gesehen hat. Die Arbeit gibt mir ein Ziel vor, nein, kein Ziel, was das Ende sein wird, weiß ich bereits, aber ich denke mir, daß in mir etwas zu einem Ende finden könnte, an einem Ort, einer ‚terra incognita‘, jetzt, wo alles aufbricht, was über die Jahre verschlossen war, endlich, ohne daß man es sich eingesteht, so wächst mir eben Tag für Tag dieser Doppeltgänger heran, er steht mir vor Augen, der Tod, und wenn ich dieses Wort in aller Hast hinschreibe, bricht er aus in mir, [...], er diktiert es mir, eine Abfolge von Adressen und Orten, eine Reise, eine Chronologie, der ich nicht entrinnen kann, weil sie die meine ist, und irgendwie erleichtert es mich, daß Du dies lesen oder Dich zumindest mit dem Entziffern meiner Schrift zu plagen haben wirst.²⁰⁸

Die geographischen Orte entlang der Atlantikküste, die sich alle als das Ende der Welt bezeichnen (Fisterra in Galizien, San Teixido, Cabo nel mundo, Land's End in Cornwall) sind nicht nur der Rand der bekannten Welt des Pytheas, sondern auch das Weltende für Höhnel, der am Rande seines Lebens reist und über historische Bestattungsrituale an diesen Weltenden schreibt, so über die Beisetzung in großen Steingräbern auf den Isles of Scilly, das anthropophage Ritual der Väterverspeisung in Irland oder die Aufbahrung auf einem Holzgerüst und die Schiffsbestattung mit Menschenopfer. Die Beschäftigung mit diesen Ritualen impliziert bereits seine Vorbereitung zur Grenzüberschreitung vom Diesseits ins Jenseits. Dominik Hagmann liest Heft drei von *Finis Terrae* als das endgültige Vorstoßen Höhnels in sein Inneres²⁰⁹ und die Küste als Rand, wo Höhnels Identität zerfällt und sich in einzelnen Schichten ablöst, ein Prozess, der sich z. B. in den Naturbeschreibungen spiegelt. Die Sicht auf die Küste als Linie, die zwei historisch rivalisierende Räume trennt und gleichzeitig verbindet, besteht seit der Antike. Bis ins 20. Jahrhundert hinein wurde die Auffassung der Rivalität zwischen diesen beiden Räumen – Land und Meer – aufrechterhalten. Wie Torsten Feldbusch ausführt, spricht Carl Schmitt in seinem Essay *Land und Meer*

²⁰⁸ Schrott: *Finis Terrae*, S. 111ff., Kursivsetzung im Original.

²⁰⁹ Hagmann: „Raoul Schrotts *Finis Terrae*“, S. 79.

(1942) von einem „Freund-Feind-Schema und einer Strategie der Abgrenzung“²¹⁰, eine Opposition, die sich, so Feldbuschs Analyse, bis in die Unterteilung der Erzähltypen in dem Essay *Der Erzähler* von Walter Benjamin, der sechs Jahre vor jenem Carl Schmitts veröffentlicht wurde, weiter verfolgen lässt. So spricht Benjamin von zwei Grundtypen des Erzählens, der eine ist dem „seßhaften Ackerbauer[n]“²¹¹ zuzurechnen, der andere dem „handeltreibenden Seemann“²¹². Diese Opposition versucht Feldbusch aufzuheben²¹³, die Küste ist nicht mehr nur eine Grenzlinie zwischen zwei Elementen, die je nach Erosionskraft des Meeres verschoben wird, sondern auch eine Nahtstelle und ein Schwellenraum zwischen zwei Welten, die Ludwig Höhnel gerade an dieser geographischen Markierung überschreitet.

2.2 Kartographie und Mapping

In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Die Ringe des Saturn*, *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* finden sich, wie oben bereits gezeigt, Karten, die allgemein als Repräsentation der Welt das die größtmögliche Übersicht bietende Orientierungsmittel und ein Prärequisit jeglicher medial vermittelter Orientierung sind. In den Texten sind sie zunächst Anhaltspunkte und Haltepunkte, Unterbrechungen des Textflusses und damit eine Aufforderung an den Leser, die Karte zu betrachten und sich dann erneut im Text zu orientieren, d. h. wieder in ihn hineinzufinden.

Nach Kant muss sich der Mensch bei seiner Orientierung auf seine Vernunft verlassen, die ihn darin leitet, sich in dauernd verändernden Umgebungen und Verhältnissen zurechtzufinden, da er nicht von Natur aus orientiert ist.²¹⁴ Orientierung erfordert also eine doppelte Lese-Kompetenz, um die in „Karten, Bilder[n], Gitternetze[n], Koordinaten, kinetische[n] Aufzeichnungssysteme[n], Beschreibung[en] und Erzählungen [... sowie die] durch satellitengestützte digitale Navigationssysteme (GPS)“²¹⁵ gelieferten Informationen, durch die Topographien kulturell semiotisiert und medialisiert werden, durch räumliches Vorstellungsvermögen von der „zweidimensional-graphischen oder sprachlichen Topographie“²¹⁶ auf den Realraum zu übertragen. Die gleiche Orientierungsleistung muss natürlich erbracht werden, wenn der Realraum auf ein (Orientierungs-)Medium übertragen werden soll.

Als Repräsentation von geographischem Raum verweisen Karten im Text auf die außerliterarische Welt, aber kontrastiv auch auf den literarischen Raum des Textes, wo die Darstellungen von

²¹⁰ Thorsten Feldbusch: *Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, S. 16.

²¹¹ Zitiert nach ebd., S. 17.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd., S. 21.

²¹⁴ „Man muss in der Orientierung, sei es einer geographischen, einer kommunikativen oder einer szientifischen, zunächst Übersicht darüber gewinnen, was in einer Situation für das eigene Handeln von Belang ist, bevor man irgendetwas näher ‚ins Auge fasst‘.“ Werner Stegaier: „Anhaltspunkte. Spuren zur Orientierung“. In Krämer/Kogge/Grube (Hg.): *Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, S. 82–94, hier S. 85.

²¹⁵ Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur*, S. XVIII.

²¹⁶ Ebd.

Handlungsorten und Schauplätzen ein immanenter Bestandteil des Erzählens sind. Am Ende des 20. Jahrhunderts sind Karten in literarischen Texten – sowohl aufgrund des Diskurses um den *spatial turn* als auch im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit den geopolitischen Transformationen – von einer verstärkten poetischen Signifikanz. Darüber hinaus hat im Zuge des *cultural turn* eine Übertragung der kartographischen Methoden auf Gebiete der Sozial- und Humanwissenschaften stattgefunden, die sich auch in der zeitgenössischen Literatur und den hier zugrunde gelegten Texten zeigt, wo

eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Räume, Orte und Ordnungsprinzipien, gekoppelt mit einer für kulturwissenschaftliche Ansätze typischen ‚Entwendung‘ von Themen und Gegenständen [gilt], die dann als Methode bzw. Strategie eingesetzt werden. Das „Hybride“ und die „Hybridisierung“, das „Netzwerk“ und die „Vernetzung“ sind dafür ebenso Beispiele wie die Karte.²¹⁷

Karten und Topographien sind nicht mehr nur als „Welt“ „repräsentierende Paradigmen des Denkens“²¹⁸ aufzufassen, sondern als diese konstituierende, was bereits in der „politisch-ästhetischen Philosophiesubversion Deleuzes und Guattaris“²¹⁹, der historischen Diskursanalyse in der Rezeption Michel Foucaults und der Wissens- und Wissenschaftssoziologie, vor allem bei Latour und Kuhn, der Fall ist. Die Begriffsentwicklung des Mapping²²⁰, das aus dem geographisch-topographischen Bedeutungsgefüge herauslösbar und als Metapher auf andere Gebiete übertragbar ist, wird gerade in seiner Ablösung vom traditionellen Verständnis der Kartographie methodisch für die Analyse der genannten Texte fruchtbar, da „die Loslösung des Mapping aus der Geschichte der Operation des Kartierens als einer vor allem kolonial-territorial geprägten Macht-Technik“²²¹ ein literarisches Mapping des vormals durch Karten gestützten und konsolidierten imperialen Machtanspruchs ermöglicht, und nun konträr zur historischen Intention einsetzbar ist. Zusammen mit der medialen Hybridisierung ermöglicht es methodisch einen „nicht-eurozentrischen“²²² Blick auf die europäische Inbesitznahme der Welt, wie sie sich unter dem Blick der Protagonisten in den untersuchten Texten darstellt, die auf ihrer Reise auch historisches Territorium betreten. Ihre persönliche Krise und der Verlust vertrauter Strukturen zwingt sie,

²¹⁷ Marion Picker/Véronique Maleval/Florent Gabaude (Hg.): *Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so neue epistemische Krisen*. Bielefeld: transcript, 2013, S. 11.

²¹⁸ Ebd., S. 10.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Jörg Dünne verweist mit Blick auf die Entstehung des Begriffs in seinem Beitrag „Die Unheimlichkeit des Mapping“ auf den Geographen Denis Cosgrove: „Cosgrove leitet [...] die Entwicklung des modernen Mapping aus der Geschichte der Kartographie her, und zwar insbesondere die Unterscheidung zwischen physischer und thematischer Geographie, wie sie sich vor allem im Deutschland des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Daneben sieht Cosgrove aber eine ‚much richer and more complex role of mapping/cartography in cultural geography‘ [...] wie sie sich in den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten entwickelt hat. Als Ausgangspunkt dieses neuen Verständnisses von Mapping versteht Cosgrove Peter Jacksons *Maps of Meaning* [...]. Diese Studie vollzieht den für ihn entscheidenden Schritt, mit der die Bedeutung des Begriffs ‚mapping‘ metaphorisch ausgedehnt werde ‚to include all graphic representations of knowledge‘.“ In Picker/Maleval/Gabaude (Hg.): *Die Zukunft der Kartographie*, S. 223.

²²¹ Ebd., S. 222.

²²² Ebd.

geschichtliche Strukturen der gewaltsamen Dominanz zu analysieren und moralisch zu hinterfragen. Das Verfolgen dieser historisch-kartographischen Spur und der Abgleich mit einem inzwischen veränderten Weltbild impliziert bereits eine Neuorientierung in der Gegenwart.

Analog zu den Darstellungsverfahren in der Kartographie reflektieren geometrische Figuren, als semantische und textorganisierende Elemente der Romanstrukturen, die Übertragung der Topologie auf ein zweidimensionales Medium, so dass die Textstruktur Anleihen in der Methode des Kartierens nimmt. In Sebalds *Die Ringe des Saturn* ist die Kreisstruktur als Textfigur bereits im Titel durch die Saturnringe und in der Form der Wanderung, eines einer Wallfahrt dienenden Rundgangs in Suffolk, angelegt. Die geographische Reise, die in ihrer Struktur komplementär zur geistigen Reise ist, bildet ebenfalls einen Kreis, der sich formal im zirkulären Aufbau der Erzählung wiederfindet: Sebalds Erzähler setzt in seinem Bericht mit seiner unmittelbaren Gegenwart ein, indem er sich an einen verstorbenen Freund und eine kurz nach ihm verschiedene Kollegin erinnert, die sich beide in ihrer wissenschaftlichen Arbeit mit der Melancholie beschäftigten. *Die Ringe des Saturn* schließen auch mit einem Trauerfall, so dass die Verusterfahrung des Erzählers der Kreisstruktur des Textes folgt. Sebald beendet *Die Ringe des Saturn* mit einer Datumsangabe, dem 13. April 1995, und lässt seinen Erzähler darauf hinweisen, dass Gründonnerstag sei und er an diesem Tag nicht nur seine Aufzeichnungen zu Ende gebracht habe, sondern auch sein Schwiegervater, „nach seiner Einlieferung in das Coburger Spital, aus dem Leben geholt wurde.“²²³ Hier schließt sich der Kreis der *Ringe des Saturn*, an deren Beginn und Ende das Krankenhaus steht, der Ort, wo Beginn und Ende der Niederschrift des Erzählers zusammenfallen. Dieses Ende impliziert den Abschluss seiner unmittelbaren Trauerarbeit, die sich mit Blick auf das bevorstehende Osterfest als eine positive Orientierung verstehen lässt, da der Erzähler seine Trauer auf doppelte Weise verarbeitet hat: durch seine Wanderung und sein Erzählen davon.

Bei Raoul Schrott findet sich der Kreis im Rund der Insel Tristan da Cunha. Als Heterochronie, d. h. als Ort, wo die Zeit nicht mehr fließt, wird die Heterotopie der Insel zum Vexierbild ihrer selbst: Als idealer Ort, als Paradiesinsel, umschließt sie die Idee einer leidlosen Welt vor dem Beginn der Zeit, als Toteninsel wird sie zum zeitlosen Ort nach der Zeit, indem sie – wie der Friedhof – für die Zeitlosigkeit im Jenseits steht. Diese Vollkommenheit drückt sich in der „elementaren geometrischen Form, [...] der Figur des Kreises“²²⁴ aus. Im Roman *Tristan da Cunha* symbolisiert die Insel und ihre Kreisform das Streben nach einer utopischen Realität, in der eine Gesellschaft lebt, die in ihrer Abgeschlossen- und Abgeschlossenheit eine Idealität zu bewahren versucht, jedoch an ihrem eigenen Anspruch scheitert.

Die Figur des Vierecks lässt sich durch die Himmelsrichtungen und in der Viererunterteilung der Erzähleinheiten in den Carnets (*Finis Terrae*) und in den vier Erzählern (*Tristan da Cunha*) finden. Christoph Ransmayr nutzt für sein Drama am Ende der Welt die Bühnenperformance des Theaters als Repräsentationsform. Abbildungen von Stichen, Fotografien und Karten werden von den

²²³ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 349f.

²²⁴ Volkmar Billig: *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin: Matthes & Seitz, 2010, S. 20.

Autoren meist viereckig als bildgebende Reproduktionsverfahren in die Texte integriert und verweisen auf die ihnen eigene Darstellungsform von Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Mit diesen verschiedenen raumgebenden Verfahren wird der Text als Imaginationsraum der Fiktion um weitere Darstellungsmöglichkeiten erweitert, die andere Arten von Lesbarkeit neben die der Linearität der Schrift und der des Satzgefüges stellen. Noch dazu stellen diese Reproduktionen eine Spur eigener Art dar, da sie in ihrer Gestaltung Authentizität zu bezeugen scheinen.

Sowohl in *Finis Terrae* als auch in *Tristan da Cunha* werden Raoul Schrotts Erzählerstimmen in einem Dreiecksschema miteinander in Beziehung gesetzt, indem ihre zwischenmenschlichen Beziehungen zueinander als Dreiecksbeziehungen entworfen werden. Durch die sich ständig wiederholende Dreiecksfiguration wird deutlich, dass der Text selbst eine Fläche ist, indem er die dreidimensionale Welt auf die zweidimensionale Fläche des Papiers projiziert, wie eine Landschaft, die durch Triangulation – als Karte – auf zwei Dimensionen abgebildet wird.

Die heutigen Entdecker- und Spurensuchertexte reflektieren ihre eigene Papiergebundenheit als mediale Kategorie innerhalb des Textes: Die Welt und Topographie, von der sie erzählen, sind nur in ihrer reduzierten, reproduzierten Form zugänglich. Die Idee des Mapping wird in diesen Texten nicht nur in Bezug auf die historische Aneignung der Welt durch Kartographie aufgegriffen und in der Sichtbarmachung ihrer Konstruktionen autoreflexiv auf sich selbst angewendet, auch auf Figurenebene sind Kartographen und ihnen verwandte Berufsbilder prominent. Unter diesem Aspekt ist es wenig überraschend, dass die Figuren mit Schreiben und Lesen, dem Sammeln von Informationen und deren Wiederverwertung beschäftigt sind. Das Suchen und Finden wird zum Orientierungsprinzip. Die innere Orientierung der Figuren verläuft entlang von Texten, die sie selbst gerade lesen oder die sie sich erinnern gelesen zu haben. Dennoch muss Orientierung auch für die Figuren realräumlich und körperlich erfahren werden, indem sie reisen. Die innere Orientierung der Figuren konstituiert sich über Bewegung im fikionalisierten Raum, so dass die Figuren einen Orientierungsprozess erleben, der von der geographischen Orientierung auf eine textuelle Ebene übertragen wird. Umgekehrt heißt dies, dass die geographische Reise parallel zu einer gedanklichen Reise in einem Kosmos aus historischen Weltanschauungen, Paradigmen und Episteme verläuft. Die Gedankenwelt der Figur bildet die Schnittstelle von innerer und äußerer Landschaft. In diesem Sinne wird jede Figur zum Kartographen ihres eigenen noch unkartierten Territoriums. Die Schauplätze der Erzählungen dienen mit ihrem historischen ‚Realitätsgehalt‘, ebenso wie das Reisen, als Folien und Erzählmotor.²²⁵ Das Schreiben und Lesen, das

²²⁵ Vgl. hierzu auch Ortrud Gutjahr: „Der Entdeckungsbericht des Anderen. Erreichte Intertextualität in Felicitas Hoppes Pigafetta“. In Hamann/Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben*, S. 239–265, hier S. 240, wo es über die auf einem Frachter reisende Erzählerin heißt: „Vor allem aber erobert sie sich statt fremder Weltgegenden einen Reisekurs ganz eigener Art: Denn während sich das Schiff auf hoher See befindet und die Mahlzeiten zu den einzigen Höhepunkten des Tages werden, vertreibt sie sich die ereignislose Zeit durch das Navigieren nach Texten, in denen die Erkundungen fremder Weltgegenden beschrieben und mythische Geschichten über das Meer verzeichnet sind. So beginnt für die Erzählerin mit dem Aufenthalt an Bord eine Reise auf den Spuren überlieferter Bordbücher und Reiseberichte in die Welt der Entdeckungsfahrten.“

an sich als mentale Reise vorgestellt werden kann, ist in den untersuchten Texten Teil der Erzählung. Die Räume, in denen die Figuren sich lesend und schreibend aufhalten, werden zu Transitorten, in denen das Lesen und Schreiben zum Medium des Orientierungsprozesses der Figuren wird.

2.3 Räume des Lesens und Schreibens als Transitzonen der Orientierung

Die Kopfreise hat ihre eigene Topographie: So vollzieht sich die Auseinandersetzung mit sich selbst und der Schrift an bestimmten topischen Orten, die in ihrer Begrenzung und Enge den Weiten der bereisten Landschaft entgegengesetzt sind, konzeptuell mit diesen zusammen jedoch einen für die Figuren persönlichen Übergangsraum, eine Schwelle, bilden.

Denn der metaphorische Begriff der ‚Schwelle‘ zeugt auf eigentümliche Weise vom Übergangstatus und daher von jenen den jeweiligen Erkenntnisgegenständen eingeschriebenen Zweideutigkeiten. Auf der ‚Schwelle‘ stimmt der Satz vom Widerspruch nicht, denn sie ist janusköpfig und nach beiden Seiten hin offen, trennt und vereinigt, je nach Betonung. Wer vor einer Schwelle steht, ahnt schon die kommende Verwandlung, die Öffnung zum Neuen. Wer auf der Schwelle steht, kann zurück, befindet sich aber doch gleichzeitig im Zustand einer sowohl nach vorn wie nach hinten hin offenen Bestimmtheit. Wer über eine Schwelle gegangen ist, bleibt der Gleiche, ist aber doch auch ein Anderer geworden. Einzig der Schwellenbegriff als ästhetisches Konstituens von Wissen ermöglicht es uns, solche ephemeren, paradoxen und doch realen Zustände auf verschiedenen Territorien der Erkenntnis verstehend zu erfassen. Als Metapher der Transzendenz und Identitätsstiftung schlechthin darf die Schwelle den Sonderstatus einer Metapher der Metapher beanspruchen, indem sie vermittelnde Bezüge zwischen Gebieten schafft.²²⁶

Die Schwelle ist eine Denkfigur, die in der Literatur vor allem in autopoietischer Hinsicht, aber auch kulturanthropologisch relevant ist. Bereits Arnold van Gennep und später Victor Turner arbeiten die „zeremoniellen Formen des Bewältigens von Wechseln aus einem lebensweltlichen Zustand in einen anderen“²²⁷ heraus. Ehe, Alter und Tod sind Beispiele für solche Schwellenzeiten, für die es der Riten bedarf: „Die Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsriten dienen der sinngebenden Akzeptanz der Ablösungsphase eines alten Zustands, der Umwandlungs- oder Zwischenphase, der Integrationsphase in den neuen Zustand schließlich.“²²⁸ Die Dreistufigkeit von Aufbruch, Reise und Rückkehr reflektiert das Drei-Phasen-Modell Genneps, das als literarische Figuration der Selbstsuche in der mythologischen Heldensuche ihren Ursprung hat.²²⁹ Besonders die mittlere, die liminale Phase der Transformation steht in den hier untersuchten Texten im Mittelpunkt. Die geographische Reise bestimmt nicht nur den Orientierungsprozess der Figu-

²²⁶ Nicholas Saul, Daniel Steuer, Frank Möbus, Birgit Ilgner (Hgg.): *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, Einleitung, S. 9-13, hier S. 9f.

²²⁷ Ebd., S. 10. Vgl. Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. Frankfurt a. M.: Campus, 2005, zuerst erschienen in Paris 1909 unter dem Titel *Les rites de passage*; Victor Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a. M.: Campus, 2005, erstmals erschienen in New York 1969: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*.

²²⁸ Saul/Steuer/Möbus/Ilgner (Hgg.): *Schwellen*, S. 10.

²²⁹ Vgl. hierzu Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949.

ren, sie lenkt auch den autopoietischen Schreibprozess, der in tropischen Räumen stattfindet. So werden liminale Transit- und Reiseerfahrungen in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Die Ringe des Saturn*, *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* an transitorischen Orten, die Reflexionsräume in dieser liminalen Phase darstellen, durch Einträge in Log-, Tage- oder Notizbücher zu Papier gebracht. Die Spurensuche oder die Expedition im geographischen Raum wird durch die Schrift zu einer zweiten Reise auf dem Papier, für die es eines Rückzugsortes bedarf. Beim (literarischen) Lesen und Schreiben kommt es immer zu einer Überlagerung von Räumen. In den untersuchten Romanen können die Räume des Lesens und Schreibens im Sinne Foucaults als Heterotopien verstanden werden. Zu den Orten des Transits, der Geschlossenheit und Offenheit, gehören in diesen Texten institutionelle und funktionale, aber auch natürliche Räume: Hotels, Schiffe, Basis- und Forschungsstationen, Bibliotheken, Lesesäle und Inseln. Sie alle implizieren eine temporäre Geborgenheit und eine limitierte Aufenthaltsdauer, was sie zu Orten der Neuorientierung und Selbstfindung prädestiniert.

2.3.1 Hotels

Ludwig Höhnel, Schrotts Protagonist in *Finis Terrae*, hat sich zum Sterben nach Cornwall, eine an sich schon geographisch als Grenzraum markierte Gegend zurückgezogen. Seine letzten Tage verbringt er in einem ‚The State House‘ genannten Hotel „am Rand der Welt“²³⁰, wie er seinem Freund Ghjuvan Schiaparelli in einem auf den 28. Mai 1988 datierten Brief schreibt:

*Ghjuvan, Du würdest diese Art von Hotels kennen, wo das Leben keine Spuren hinterläßt, schübig wird wie dieses zerschlissene, aber makellos saubere Bett, von dem das Zimmermädchen nur die Laken abzuziehen braucht, nichts, was bleibt, außer den dunklen Flecken von Erbrochenem und Wein auf dem Spannteppich, das abgegriffene Messing der Bettpfosten und die zerrissene Tapete bei der Tür – und über dem Bett der in Gold gerahmte Druck von Turner.*²³¹

Den Topos des Hotels²³² macht Raoul Schrott sowohl für seine Lyrik als auch für seine Prosa in der Auseinandersetzung mit der Thematik des Existenziellen fruchtbar. Er versteht Hotels als „die eigentlichen Tempel unseres Jahrhunderts“²³³, als „MONUMENTE von epochen [...] fluchtpunkte jeden zeitalters und ihre zufälligen mittelpunkte zugleich; spuren jedoch läßt allein das zurück, was man pauschal als die geschichte bezeichnet.“²³⁴ Hotels sind Ort und Metapher für das Transitorische des Lebens, „das paradoxon der passage, eines lebens, das nach spuren sucht und seine eigenen an den dingen hinterlassen will, während das zimmermädchen am nächstten tag jeden fingerabdruck entfernt.“²³⁵ Gerade dieser Ort der Anonymität wird von den Protagonisten als Raum der Selbstfindung gewählt. Dort, wo die eigene Identität nur zu Gast ist, um

²³⁰ Schrott: *Finis Terrae*, S. 161, Kursivsetzung im Original.

²³¹ Ebd., S. 151, Kursivsetzung im Original.

²³² Fast wörtlich beschreibt Ludwig Höhnel sein Hotelzimmer in ‚The State House‘ mit den Worten, die Raoul Schrott in seiner Beschreibung im Vorwort zum Gedichtband *Hotels* verwendet.

²³³ Schrott: *Hotels*, Innsbruck: Haymon Verlag, 1995, S. 5.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

später wieder ausgelöscht zu werden, versuchen die Figuren durch ihr Schreiben einen Zugang zu sich selbst zu gewinnen. Die zeitliche und räumliche Suspension solcher Orte von vorübergehender Aufenthaltsdauer entsprechen der Begrenztheit der Orientierungsphase, und sind für diese eine Voraussetzung, denn das Hotelzimmer ist, wie die übrigen Transitorte, ein Nicht-Ort, an dem sich das Leben

zwischen tisch, bett und stuhl reduziert [...] auf die anzahl der schritte dazwischen, in diesen ewig weißen mauern unter der zerschlissenen tapete, welche die kahle nüchternheit einer cella und ihrer peristasis nicht zu leugnen vermögen. [...] Man hört geräusche durch die wände, das atmen und einzelne worte, doch auch das wirft einen schließlich nur auf sich selbst zurück.²³⁶

In eben solchen Hotelzimmern ist Ludwig Höhnel in den *Totenheften* und in *Finis Terrae* auf sich zurückgeworfen und in einem an Ghjuvan gerichteten Monolog befasst, der manchmal auch nur Vorwand scheint, die eigenen Erinnerungen kreisen zu lassen. Diese räumliche Begrenzung erfahren alle Figuren in *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha*, sei es in Hotelzimmern, engen Forschungsstationen oder auf entlegenen Inseln – immer wieder wird die Einengung und Begrenztheit kontrapunktisch mit der geographischen und kosmischen Weite und Leere in Bezug gesetzt. Auch Sebalds Erzähler nimmt wiederholt Bezug auf seine Hotelaufenthalte, deren spezielle Zeit für den Melancholiker die Stunden der Dämmerung (selbst eine Übergangszeit im Tagesverlauf) sind, in denen er von seinen Wanderungen ins Hotel zurückkehrt.

2.3.2 Container und Krankenhäuser

Monastisch mutet auch das Leben in der antarktischen Basisstation in *Tristan da Cunha* an, in der das Team, dem Noomi Morholt angehört, den antarktischen Winter verbringt. Die Station ist funktional eingerichtet und Privatsphäre kaum möglich. Nach der Ankunft notiert Noomi in ihr Journal eins:

Unsere Basis liegt an [der] Nordseite, die oberen Kanten der Fertigteileinheiten glänzen im Licht. Drei große Wohnblöcke auf den Stelzen eines Stahlgerüsts wie Güterwagons [...]. Zuerst kommt man in einen Umkleideraum, dann in eine Zelle mit Sicherungen und Rauchmeldern, Holzdielen überall. [...] Dann der Funkraum, die Dunkelkammer, ein komplett ausgestattetes Hospital mit OP, die Labore, Wohnzimmer, ein Spielraum mit Billardtisch, das Videokino, Bar, Bibliothek, Fitneßraum und Sauna. [...] Toiletten und Duschen werden gemeinsam benützt, aber jeder von uns wird einen eigenen Schlafraum bewohnen. Das Metallgerüst verstärkt jedes Geräusch um das Zehnfache. [...] Um sechs Uhr gibt es Frühstück [...].²³⁷

In dieser geographischen Abgeschlossenheit und dem harschen Klima, die ein Leben auf engstem Raum erzwingen,²³⁸ schreibt Noomi Morholt ihre Tagebücher (insgesamt vier Journale), liest die

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 19f.

²³⁸ Vgl. S. 325: „Mein größtes Bedürfnis in dieser Isolation ist paradoxerweise das nach einem Rückzugsort, an dem ich unbeobachtet sein kann, für mich, allein. Die Station läßt das nicht zu; Individualismus ist

Bücher, die der Bibliothek auf Tristan da Cunha gehören, und führt eine E-Mail-Korrespondenz mit dem Schriftsteller Rui. Trotz der Enge ist Noomi eine innere Transformation möglich, da ihr mit dem Aufenthalt in der Antarktis eine veränderte Selbstwahrnehmung gelingt. So schreibt sie in Journal zwei:

Der Grund, den Forschungsauftrag anzunehmen und hier zu überwintern, war ja, nicht mehr alleine Frau zu sein, [...] sondern ich selbst zu sein. Genügen in mir zu finden; Stille. Und die Einsamkeit lange genug zu erfahren, sie auszuleben. Nach niemandem zu suchen, mich nach niemandem zu sehnen, an keinen zu erinnern. Nur dazusein.²³⁹

Raoul Schrott geht es mit der Figur Noomi Morholt als einziger Frau in einem Team aus Männern auch um einen veränderten Blick, um eine neue Perspektive durch eine feminine Sichtweise in einer männlich dominierten Welt, die auf Vereinnahmung und Besitz ausgerichtet ist. Noomi versteht ihre Weiblichkeit und die Möglichkeit, Kinder zu gebären, als Differenz, die sie von den Männern unterscheidet und sie auch die Antarktis anders wahrnehmen lässt – gerade eben nicht als Ort, an dem man sich beweisen muss:

Die Antarktis sei immer Kulisse für Initiationsriten gewesen und ihre Pioniere Symbolfiguren heroischer Männlichkeit. Den ersten beiden Frauen, die man in den 70ern mitnahm, hatte man von Anfang an klargemacht, daß sie eine Ausnahme bleiben würden; die eine war jenseits der Wechseljahre, die andere eine Nonne. Es mag sich gebessert haben, doch die Geschichte der Geographie ist eine spezifisch männliche, dieser Drang, sich das Innere eines Landes zu erschließen, als suche jeder Mann nach dem Pol, an dem er sich selbst entdecken könne; das Weiß der Karten Projektionsfläche von Obsessionen. Oder Passionen. Die anderen treibt dieses Gefühl um, das sehe ich, doch in mir spüre ich kaum etwas davon, schwer zu sagen, warum. Vielleicht weil ich noch höchstens sieben Jahre Kinder kriegen kann und diese Grenze mich immer wieder an meinen Körper erinnert, mir eine andere Lebenszeit gibt.²⁴⁰

Die Obsessionen von Männern und Frauen sind verschieden, beiden Geschlechtern geht es aber darum, gegebene Grenzen in der einen oder anderen Form zu überwinden. Die bei allen drei männlichen Erzählern (Dodgson, Thomson, Reval) auftretende und überall gleichnamige Figur Marah, nach denen sich die Erzähler sehnen, die sie aber nicht dauerhaft an sich binden können, ist in ihrer schweren Zugänglichkeit und Unbeherrschbarkeit der Insel Tristan da Cunha vergleichbar, die ihre Bewohner lediglich duldet, weil sie ihnen gerade genug zum Überleben bietet. Frau und Insel sind synonym zu verstehen und Symbole der Unbesetzbarkeit und Würde.

In Sebalds *Die Ringen des Saturn* ist das Krankenhaus als Ort, wo die Handlung einsetzt, bemerkenswert: Krankheit und Kranksein sind ein Zustand der Krise, der ein Herausfallen aus der Alltagsordnung bedeutet und vor allem zu einer veränderten Selbstwahrnehmung führt. Die Autonomie und Selbstbestimmtheit des unversehrten Körpers wird durch den Zustand der Schwäche

illusorisch, weil alles davon abhängt, wie gut wir miteinander auskommen; wie nie zuvor bin ich Teil eines Ganzen, von dem man sich nicht ungestraft abtrennen darf.“

²³⁹ Ebd., S. 325f.

²⁴⁰ Ebd., S. 323.

eingeschränkt, die den Kranken zwingt, seine Handlungsmöglichkeiten als begrenzt, ja reduziert anzuerkennen. Erst im krankheitsbedingt erzwungenen Heraustreten aus den gewohnten Bahnen und der damit verbundenen Desorientierung kann eine Phase der Reflexion stattfinden. Der Erzähler wird ein Jahr nach seiner Reise, während der die Spuren der Zerstörung und der Vergänglichkeit auf ihn gewirkt haben, ins Krankenhaus eingeliefert. Dem Lesen der auf seiner Wanderung angetroffenen Spuren der Zerstörung, die bei ihm ein geistiges Entsetzen hervorgebracht haben, folgt eine körperliche Paralyse, die von der Angst des Totalverlustes der Welt begleitet wird. Die Angst des Erzähler vor der Auflösung der Welt durch die „Dissolution von Raum und Zeit“²⁴¹ findet ihren Vorläufer bei Adalbert Stifter. In seinem Essay *Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke*, führt Sebald Stifters Angst vor der „entropischen Kontingenz“²⁴² auf dessen Wahrnehmung des Universums zurück, das, in einer Verfassung der Entropie befindlich, nicht erlaubt „zwischen oben und unten, hell und dunkel, Hitze und Kälte, Leben und Tod irgend zu unterscheiden.“²⁴³ In Analogie zum Erlebnis eines Schneesturm in Stifters Erzählung *Aus dem bairischen Walde*, wo dem Erzähler „angesichts der zergehenden Wirklichkeit [nichts bleibt,] als aus dem Gefühl seiner Panik heraus »immer in das Wirrsal zu schauen“²⁴⁴, lässt Sebald seinen Erzähler mit der gleichen eschatologischen Angst aus dem Krankenhausfenster blicken.²⁴⁵ Aus der Perspektive des Erzählers als Patient im achten Stockwerk seines Krankenzimmers verdichten sich die geographische Weite und Unübersichtlichkeit zu einem einzigen Punkt, der sich paradoxerweise aus der Distanz leichter ausmachen lässt. Die im Krankenhaus stattfindende gedankliche Übersicht lässt ihn die Anordnung der Dinge erkennen, die er schließlich in seiner Niederschrift reproduziert.²⁴⁶

Sebald beginnt seine literarische Wanderung mit einer intrikaten Zeitverschiebung. Zunächst erfolgt die Rückblende seines Erzählers zum Beginn seiner Fußreise, um gleich auf der folgenden Seite auf die Gleichzeitigkeit der Ereignisse hinzuweisen, die den Erzähler ein Jahr später zu seinem Krankenhausaufenthalt nötigen. Das Motiv des Wanderers, der jederzeit von der Paralyse bedroht ist, übernimmt Sebald ebenfalls von Handke, der in *Die Lehre der Sainte Victoire* schreibt:

»Man mache sich auf den Weg zu irgendeinem Ziele, es stehe uns nun vor den Augen oder bloß vor den Gedanken, so ist zwischen dem Ziel und dem Vorsatz etwas, das beide enthält, nämlich die Tat, das Fortschreiten. Dieses Fortschreiten ist so gut als das Ziel: denn dieses wird gewiß erreicht, wenn der Entschluß fest und die Bedingungen zuläng-

²⁴¹ W. G. Sebald: „Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke.“ In Ders.: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, S. 165-186, hier S. 175. Für den Hinweis auf Sebalds intensive Auseinandersetzung mit Adalbert Stifters und Peter Handkes raumzeitlichen Erzähl- und Geschichtskonstruktionen danke ich Susanne Lüdemann.

²⁴² Ebd., S. 174.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd., S. 174f.

²⁴⁵ Zum Vergleich von Stifters Schneesturmszene und ihrer Intertextualität als Sandsturmszene in *Die Ringe des Saturn* vgl. Peter Schmucker: *Grenzübertretungen: Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*, Berlin: Walter de Gruyter 2012, S. 43-79, hier: S. 61ff.

²⁴⁶ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 11f.

lich sind; und doch kann man dieses Fortschreiten immer nur intentionell nennen, weil der Wanderer noch immer so gut vor dem letzten Schritt als vor dem ersten paralytisch werden kann.²⁴⁷

In *Die Ringe des Saturn* wird der Erzähler nach dem letzten Schritt paralytisch, da es um zwei zeitlich voneinander verschiedene Reisen geht: Diese Reisen sind nicht nur um ein Jahr verschoben, sie sind auch in ihrer Art verschieden. Die eine ist die „Fußreise durch die ostenglische Grafschaft Suffolk“²⁴⁸, in der realen Geographie, in der der Erzähler seinen Trauerweg macht, die aber gleichzeitig die Folie für seine innere Orientierung bildet. Die zweite Reise dient seiner geistigen Orientierung, sie ist jene ‚gedankliche Niederschrift‘, die sich zwar auf die Landschaft und die Wanderroute in Suffolk bezieht, die aber bei weitem mehr als nur der Reisebericht dieser Wanderung ist. Denn schließlich ist der Text, den der Leser am Ende vor Augen hat, eine Wanderung durch die Welt- und Literaturgeschichte. Das Motiv der ‚Schriftreise‘ ist neben der Trauerarbeit auch die Suche nach Erkenntnis, die in der englischen Wallfahrt als Höhenflug beschrieben wird.²⁴⁹ Die Schmerzmittel, die das Bewusstsein des Erzählers benebeln und ihn ein Gefühl der Schwerelosigkeit und Glückseligkeit empfinden lassen, versetzen ihn nämlich in eine Zwischenwelt. Nach der Operation wird der Geist des Erzählers ebenso benebelt, wie der Ballonreisende von Wolkengebirgen umwölkt wird: Erst mit dem Nachlassen des Anästhetikums wird er sich seiner eigentlichen Situation bewusst:

Ich entsinne mich deutlich, wie mein eigenes Bewußtsein von solchen Dunstschleiern verhangen gewesen ist, als ich, nach der in den späten Abendstunden an mir vorgenommenen Operation, wieder auf meinem Zimmer im achten Stockwerk des Krankenhauses lag. Unter dem wundervollen Einfluß der Schmerzmittel, die in mir kreisten, fühlte ich mich in meinem Gitterbett wie ein Ballonreisender, der schwerelos dahingleitet durch das rings um ihn her sich auftürmende Wolkengebirge. [...] Erst als im Morgengrauen die Nachtschwester abgelöst wurden, da ging es mir wieder auf, wo ich war. Ich begann meinen Körper zu spüren, den tauben Fuß, die schmerzende Stelle in meinem Rücken, registrierte das Tellerklappern, mit dem draußen auf dem Gang der Krankenhausalltag anhob, und sah, als das erste Frühlicht die Höhe erhellte, wie, anscheinend aus eigener Kraft, ein Kondensstreifen quer durch das von meinem Fenster umrahmte Stück Himmel zog. Ich habe diese weiße Spur damals für ein gutes Zeichen gehalten, fürchte aber

²⁴⁷ Peter Handke: *Die Lehre der Sainte Victoire*, zitiert nach W.G. Sebald: „Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“, S. 182.

²⁴⁸ Ebd. „Vielleicht war es darum auf den Tag genau ein Jahr nach dem Beginn meiner Reise, daß ich, in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit, eingeliefert wurde in das Spital der Provinzhauptstadt Norwich, wo ich dann, in Gedanken zumindest, begonnen habe mit der Niederschrift der nachstehenden Seiten.“

²⁴⁹ Der Ausdruck ‚englische Wallfahrt‘ ist doppeldeutig: Zum einen bezieht er sich auf die Geographie der Wallfahrt, nämlich England, zum anderen lässt sich mit Sebalds Bezug zu Walter Benjamins Geschichtsbegriff und damit zu seinem ‚Engel der Geschichte‘ das Adjektiv ‚englisch‘ in diesem Kontext als ‚geschichtliche Wallfahrt‘ lesen und so für ‚englisch‘ dieselbe Bedeutung annehmen wie bei dem Begriff des ‚englischen Grußes‘ als Synonym für Gebet. Vgl. zur ‚englischen Wallfahrt‘ auch die Analogie zum ‚englischen Besucher‘ in Mülder-Bach: „Der große Zug des Details“, S. 307.

jetzt in der Rückschau, daß sie der Anfang gewesen ist eines Risses, der seither durch mein Leben geht.²⁵⁰

Die Aussicht aus weiter Höhe und die Beflügelung des Bewusstseins durch Betäubungsmittel, die dem Erzähler ein Gefühl der Levitation verleihen, erlauben einen veränderten Blick auf die Welt. Bei dem einer Seelenreise ähnelnden berauschten Höhenflug teilen sich die „wallenden Tücher“²⁵¹ und geben die Sicht auf den klaren Sternenhimmel frei, „winzige Goldpunkte, in die Öde gestreut“²⁵², und auf indigofarbene Weiten und den Grund, „wo ich, unentwirrbar und schwarz, die Erde erahnte.“²⁵³ Die oben genannten Zitate borgt sich Sebald aus Jean Pauls Erzählung *Der Condor*, die er in Zusammenhang mit StifTERS und Handkes Eschatologie bringt. Sebald sieht bei Stifter und Handke ein Bestreben zur Herstellung einer Ordnung, die sich aus dem Innenraum (bei Stifter ist dies das bürgerliche Interieur) bis in die unberührte Natur fortsetzt, und bei beiden Autoren eine Art Heilsversprechen erkennen lässt: StifTERS Landschaftsbeschreibungen entsprechen laut Sebald einem „in den Farben der Ewigkeit zur Darstellung gebrachten Gleichgewichtszustandes“²⁵⁴, während Handkes Protagonist Sorger in *Langsame Heimkehr* versucht einen Zustand zu erreichen, „in dem sich alle Räume, »der einzelne, neueroberte mit den früheren, zu einer Himmel und Erde umspannenden Kuppel zusammenfügen »als ein nicht nur privates, sondern auch anderen sich öffnendes Heiligtum.“²⁵⁵ Eine ähnliche Dialektik lässt sich für Sebalds Erzähler in *Die Ringe des Saturn* feststellen: In der rückblickenden Niederschrift der Ereignisse scheint die Zeitstruktur im Sinne einer Chronologie und einer linearen Entwicklung der Erkenntnis zu kollabieren, da das singuläre Ereignis seines Höhenrausches (Bewusstseinsflugs) nach dem Erwachen revidiert werden muss. Die klare Sicht und das Erkennen sind keine Qualität mehr des wachen, sondern des benebelten Bewusstseins, wie die Episode des Ballonflugs zeigt, der in Jean Pauls *Condor*-Geschichte, wo „[d]as ganze Himmelsgewölbe, die schöne blaue Glocke unserer Erde“²⁵⁶ zu einem Abgrund wird, in den die Ballonreisenden nicht von Wolkengebirgen umgeben blicken, sondern von dünnen, wallenden weißen Leichtentüchern. Laut Sebald ist „[d]ie schönere Beleuchtung der Welt, um die es Stifter im *Nachsommer* und Handke in der *Langsamen Heimkehr* und in der *Lehre der Sainte Victoire* offenbar geht“²⁵⁷ einer „spezifisch gebrochenen Perzeption der Wirklichkeit“²⁵⁸ geschuldet, die von pathologischen Zuständen rührt. Daher wird der bei Stifter und Handke „von der Dunkelheit bedrohten Existenz“²⁵⁹ mit dem Entwurf einer helleren Welt begegnet, um die Bedrohung durch die kosmische Entropie zu bannen. Sebald kopiert dieses Vorgehen, wenn er am Schluss der *Ringe des Saturn* auf die Schönheit der Farbmuster hinweist

²⁵⁰ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 28.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Sebald: „Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“, S. 176.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd., S. 173.

²⁵⁷ Ebd., S. 168.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd., S. 166.

zu deren Betrachtung es Licht braucht. In Analogie zu Stifter und Handke setzt Sebald die Kunstproduktion als Mittel im metaphysischen Ringen um die eigene Existenz und um einen eigenen Begriff von Welt ein. Allerdings bannt Sebald das Dunkel nicht mit hellen Landschaften, sondern sucht gerade die Orte auf, an denen Entropie sichtbar wird – im Verfall. Damit werden geographische Landschaftsdarstellungen emblematisch für den inneren Zustand des Erzählers, der zwischen Orientierung (innerer Ordnung/Aufgeräumtheit) und Desorientierung (Verwirrung) schwankt. Diesen ambivalenten Zustand verkörpert das Kunstprodukt der *Ringe des Saturn* selbst, wo sich Text-Bilder des Erinnerns mit photographischen Bildern des Vergessens abwechseln:

Die entscheidende Differenz zwischen der schriftstellerischen Methode und der ebenso erfahrungsgierigen wie erfahrungsscheuen Technik des Photographierens besteht allerdings darin, daß das Beschreiben das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördern. Photographien sind die Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffenen Welt, gemalte und geschriebene Bilder hingegen haben ein Leben in die Zukunft hinein und verstehen sich als Dokumente eines Bewußtseins, dem etwas an der Fortführung des Lebens gelegen ist.²⁶⁰

Die Fotografien erweitern den imaginierten Bereich ins Visuelle, ersichtlich z.B. am Krankenhausfenster/Schreibblock-Bild²⁶¹, und verdeutlichen durch Intermedialität die Komposition des Werkes und seine Orientierungsbestrebungen bei der Frage nach Darstellbarkeit. In *Die Ringe des Saturn* greifen Fotografien und Text zum Teil durch deckungsgleiche Bildinhalte ineinander, es entstehen Doppelungen, aber auch Divergenzen, die eine ambivalente Haltung evozieren.

2.3.3 Papieruniversen

Räume des Papiers und das Papier als Raum werden in *Die Ringe des Saturn* als der eigentliche Orientierungsraum aufgerufen, und sowohl als Textbild als auch als Fotografie dargestellt. In direkter Verbindung mit extensivem Lesen und Schreiben, und damit der Auseinandersetzung und dem Aufenthalt im Raum des Papiers, steht die Melancholie. Sie ist charakterbildend für die Figuren in *Die Ringe des Saturn*, beispielsweise für Michael Parkinson, der, von der Melancholie befallen, sehr bescheiden lebt und praktisch nie zum Einkaufen geht²⁶², oder Janine Daykins, die sich als Flaubert-Expertin mit einem der großen Melancholiker der Literatur beschäftigt. Ihr Büro stellt einen Raum des gelehrten, melancholischen Lesens und Schreibens dar und ist einem Papieruniversum vergleichbar, dessen Papiermengen tatsächlich eine Landschaft bilden:

Oft, zu Ende des Tages, habe ich mich mit Janine über die Weltauffassung Flauberts unterhalten in ihrem Büro, in dem solche Mengen von Vorlesungsnotizen, Briefen und Schriftstücken jeder Art herumlagen, daß man meinte, mitten in einer Papierflut zu stehen. Auf dem Schreibtisch, dem ursprünglichen Ausgangs- beziehungsweise dem Sam-

²⁶⁰ Ebd., S. 178.

²⁶¹ Siehe hier S. 91.

²⁶² Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 14.

melpunkt der wundersamen Papiervermehrung, war im Verlaufe der Zeit eine richtige Papierlandschaft mit Bergen und Tälern entstanden, die inzwischen an den Rändern, so wie ein Gletscher, wenn er das Meer erreicht, abbrach und auf dem Fußboden ringsum neue, ihrerseits unmerklich gegen die Mitte des Raumes sich bewegende Ablagerungen bildete. Vor Jahren bereits war Janine von den immerzu weiterwachsenden Papiermassen auf ihrem Schreibtisch gezwungen gewesen, an andere Tische auszuweichen. Diese Tische, auf denen sich in der Folge ähnliche Akkumulationsprozesse vollzogen hatten, repräsentierten sozusagen spätere Zeitalter in der Entwicklung des Papieruniversums Janines. Auch der Teppich war seit langem unter mehreren Lagen Papier verschwunden, ja das Papier hatte angefangen, vom Boden, auf den es fortwährend aus halber Höhe hinabsank, wieder die Wände emporzusteigen, die bis zum oberen Türtrand bedeckt waren mit einzelnen jeweils nur an einer Ecke mit einem Reißnagel befestigten, teilweise dicht übereinandergehefteten Papierbögen und Dokumenten.²⁶³

Mit der Beschreibung dieses erdrückend mit Papier gefüllten Raums verweist Sebald darauf, dass dem Melancholiker die Welt ein Buch ist. Janine Daykins, zwischen den Papieren in ihrem Arbeitszimmer sitzend, wird vom Erzähler mit dem „bewegungslos unter den Werkzeugen der Zerstörung verharrende[n] Engel“²⁶⁴ auf Dürers Stich *Melencolia I* verglichen. Daykins hingegen behauptet, dass der entropische Zustand in ihrem Büro, „die scheinbare Unordnung in ihren Dingen in Wahrheit so etwas wie eine vollendete oder doch der Vollendung zustrebende Ordnung darstelle.“²⁶⁵ Mit diesem Zitat aus dem ersten Teil von *Die Ringe des Saturn* sei nochmals auf die Bedeutung der Frage nach Ordnung in diesem Text hingewiesen. Entropie selbst stellt eine Ordnung dar, die sich in der scheinbar unordentlichen, d.h. chaotisch wirkenden Textstruktur von *Die Ringe des Saturn* angelegt findet (vgl. auch die Anlage des Inhaltsverzeichnisses), die jedoch auf Vielschichtigkeit und Vernetzung gründet. Die Beschreibung des ‚Papieruniversums‘ findet ihre visuelle Korrespondenz in zwei Fotografien, die im Text als Michael Hamburgers Arbeitszimmer ausgewiesen werden.

²⁶³ Ebd., S. 17f.

²⁶⁴ Ebd., S. 18f.

²⁶⁵ Ebd., S. 19.



Abb. 18 und Abb. 19: Papieruniversen

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 218f.

Der Erzähler erfährt im Kontext dieser Papierräume wieder eine jener seltsamen Dislokationen, da er sich nicht erklären kann, „warum ich gleich bei meinem ersten Besuch bei Michael den Eindruck gewann, als lebe ich oder als hätte ich einmal gelebt in seinem Haus, und zwar in allem geradeso wie er [...]“. ²⁶⁶ Darüber hinaus weist er hier die Poetik seines Textes aus, wenn er fragt, „[Ü]ber was für Zeiträume hinweg verlaufen die Wahlverwandtschaften und Korrespondenzen? Wie kommt es, daß man in einem anderen Menschen sich selber und wenn nicht sich selber, so doch seinen Vorgänger sieht?“ ²⁶⁷ Der Raum der Literatur wird zum Ort der Begegnung mit Gleichgesinnten, hier lassen sich, über Zeiten und den physischen Raum hinweg, Verbindungen knüpfen und Beziehungen herstellen. Die Papieruniversen erschließen somit das eigentliche Orientierungsterrain des Textes – den Raum der Literatur. Einige der darin aufgerufenen Räume, „[...] von haptischen Bibliotheken über dokumentarisch-intellektuelle Archive bis zu mentalen Erinnerungsmodi reichenden ‚Wissensräume‘ [sind] bereits unhintergebar geworden; mit Blumenberg könnte man eine gewissermaßen reversible ‚absolute Metapher‘ diagnostizieren.“ ²⁶⁸ Diese Metaphern nehmen ihre Bildlichkeit wörtlich, indem sie nicht nur als Sprachbilder auftauchen, sondern in ihrer bildlichen Konkretion, als Abbildung und Bildraum innerhalb des Erzählwerks, eine weitere Raumebene öffnen. Die Abbildungen verweisen jedoch zurück auf die Bedeutungs-

²⁶⁶ Ebd., S. 218.

²⁶⁷ Ebd., S. 217.

²⁶⁸ Monika Ritzer: „Poetiken räumlicher Anschauung“. In Huber/Lubkoll/Martus/Wübben (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 19–37, hier S. 20.

unschärfe einer Metapher, wie das Beispiel von Sebalds „mit einem schwarzen Netz verhängten Krankenhausfenster“²⁶⁹, respektive Schreibblock, zeigt.²⁷⁰

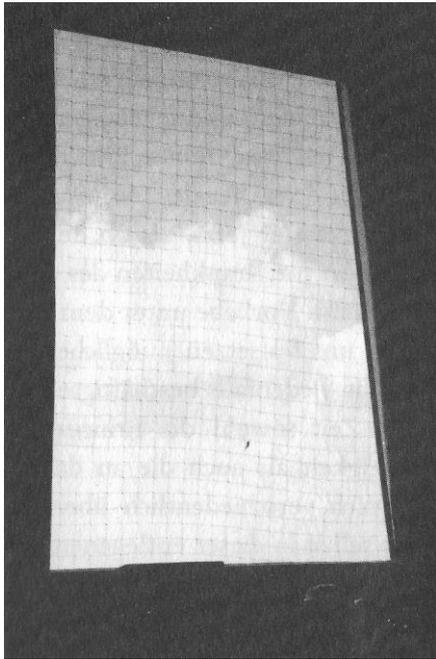


Abb. 20: Fenster oder Schreibblock?

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 12.

Der im Laufe des Tages des öfteren schon in mir aufgestiegene Wunsch, der, wie ich befürchtete, für immer verschwundenen Wirklichkeit durch einen Blick aus diesem sonderbarerweise mit einem schwarzen Netz verhängten Krankenhausfenster mich zu versichern, wurde bei Einbruch der Dämmerung so stark, daß ich mich [...] an der Fensterbrüstung mühsam empor zog.²⁷¹

Semantisch knüpft sich über die Abbildung des Fensters eine intertextuelle Referenz zu Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*.²⁷² Wie Gregor Samsa ist Sebalds Erzähler das Vertraute fremd geworden²⁷³ und die Befreiung, die einmal im Blick aus dem Fenster gelegen hatte, hat sich zu einer

²⁶⁹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 13.

²⁷⁰ Der Text verweist auf diese Abbildung als das Fenster im Krankenzimmer des Erzählers und ruft damit die ‚Fensterschau‘ in *Nach der Natur* wieder auf. Gleichzeitig lässt sich das Bild als Schreibblock mit Stift interpretieren. Siehe dazu Mülder-Bach: „Der große Zug des Details“, S. 287.

²⁷¹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 13.

²⁷² „One of W. G. Sebald’s earliest published articles is entitled ‘The undiscover’d country’. The Death Motif in Kafka’s ‘Castle’, and this motif of a Reise ins Jenseits is one which haunts many of the landscapes and journeying motifs in the work, in which, to cite again Sebald on Chatwin, ‘der Weg durch die Welt von vornherein durchschritten wird im Hinblick auf das eigene Ende’ (Chatwins Rucksack, 134).“ Jo Catling: „Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W. G. Sebald’s Landscapes of Memory“. In Rüdiger Görner (Hg.): *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*. München: Iudicium, 2005, S. 19–50, hier S. 46.

²⁷³ „Und genau wie Gregor mit seinen trübe gewordenen Augen die Stille Charlottenstraße, in der er mit den Seinen seit Jahren wohnte, nicht mehr erkannte und sie für eine graue Einöde hielt, so schien auch mir die vertraute Stadt, die sich von den Vorhöfen des Spitals bis weit gegen den Horizont hin streckte, vollkommen fremd.“ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 13.

kafkaesken Beklemmung gewandelt. Wie oben bereits gezeigt, vergleicht Sebalds Erzähler in der Metapher eines Kondensstreifen, den er von seinem Krankenhausfenster aus sieht, seine Krise mit einem Riss, der durch sein Leben geht.²⁷⁴ Der Streifen symbolisiert die Grenze zwischen den beiden Bewusstseinszuständen, in denen sich der Erzähler befindet: Im Schwebezustand zwischen Erde und Himmel, Realität und Imagination, Gegenwart und Vergangenheit, kann er zeitliche und räumliche Grenzen überqueren.²⁷⁵ Sebald gestaltet das Erzählen dieser Grenzüberquerung so, dass das „Raster“²⁷⁶ für den Leser sichtbar bleibt, indem er das komplexe System der Verbindungslinien vor allem durch Daten und Topographien markiert. Das Raster oder Muster, das *Die Ringe des Saturn* durchzieht, ist eng mit Sebalds Verständnis von Natur- und Zeitgeschichte verbunden. Die Spuren der Zeitgeschichte, denen Sebald folgt, zeugen von einem „komplizierten chaotischen Muster“²⁷⁷, dessen Machart *Die Ringe des Saturn* imitiert, um es sichtbar zu machen. Die nach seiner Operation verabreichten Schmerzmittel, die sein Bewusstsein benebeln und ihn ein Gefühl der Schwerelosigkeit empfinden lassen, heben ihn aus dem Gewirr der Zeit

²⁷⁴ Luisa Banki liest den Riss als eine Spur, die nur mit sich selbst identisch und in ihrer Präsenz, als gelesenes Zeichen, sinnlos ist. Sie stellt der „traumatischen Lesbarkeit“ (S. 35) dieser Zeichen (materiellen Spuren) die Interpretation, d. h. die Sinnkonstruktion des Erzählers entgegen. Banki liest seine interpretierende Abwehr als Wahn. Luisa Banki: *Post-Katastrophische Poetik: Zu W. G. Sebald und Walter Benjamin*. Paderborn: Fink, 2016. Mir scheint, dass es Sebald gerade um das Lesen dieser Spuren geht, nicht um ihre Abwehr. Der melancholische Erzähler setzt sich ihnen bewusst aus, weniger, um ihnen überhaupt Sinn zuzuschreiben, als um ihren Sinn und ihre Interpretation entgegen der bisherigen Lesart umzudeuten. Dies tut er auch am Beispiel des Kondensstreifens. Zunächst hält er ihn für ein positives Zeichen, später revidiert er sein Urteil.

²⁷⁵ Vgl. Catling: „Gratwanderungen bis an den Rand der Natur“.

²⁷⁶ Die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss legt in ihrem 1978 erschienenen Aufsatz „RASTER“ die Bedeutung des Rasters als Struktur dar, die die Wahrnehmung in Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert maßgeblich prägt, nachdem das 19. Jahrhundert neue Erkenntnisse über unsere Wahrnehmungsmechanismen gewonnen hat: „Man entdeckte, dass der physiologische Bildschirm, durch den hindurch das Licht zum Gehirn gelangt, nicht durchsichtig wie eine Fensterscheibe ist, sondern ein Filter, ein Raster, das für die Maler zu einer ‚Matrix des Wissens‘ wurde. Die Schlußfolgerung der Wissenschaft schien zwingend: Die Ebene der Wahrnehmung und die Ebene der ‚realen Welt‘ bilden separate Welten. So wurde das Raster, Krauss zufolge, zum ‚Emblem der Infrastruktur des Sehens‘. Nicht das Wahrgenommene, sondern das Gitter der Wahrnehmung selbst wird zum Gegenstand von Kunst und Literatur.“ Helmut Lethen: „Sebalds Raster. Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds *Die Ringe des Saturn*“. In Michael Niehaus/Claudia Öhlschläger (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 13–30, hier S. 18. Außerdem habe das Raster auch eine „Barriere zwischen dem Auge und allen Sprachkünsten“ errichtet, da die kubistischen Gemälde der Vorkriegszeit damit einen „Willen zum Schweigen“ und einen Bruch mit den mimetischen Künsten der vorangegangenen Jahrhunderte ausdrückten. Zwar beschränkten sich diese Künstler auf die Fläche und verzichteten auf die Tiefendimension der Außenwelt, aber wie Krauss ausführt, verstünden die „Rasterkünstler“ wie Malewitsch oder Mondrian „ihre Raster keineswegs nur als physische Ausdehnung auf einer Fläche [...], sondern – horribile dictu – als ‚Fenster‘ zu spirituellen Werten.“ Ebd., S. 17.

²⁷⁷ W. G. Sebald im Gespräch mit Volker Hage (2000): „Hitlers pyromanische Phantasien“, abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheurer dünnem Eis“*, S. 176–195, hier S. 187. In diesem Interview zu *Luftkrieg und Literatur* sagt Sebald: „Wir wissen ja inzwischen, daß Geschichte nicht so abläuft, wie die Historiker des 19. Jahrhunderts uns das erzählt haben, also nach irgendeiner von großen Personen diktierten Logik, nach irgendeiner Logik überhaupt. Es handelt sich um ganz andere Phänomene, um so etwas wie ein Driften, um Verwehungen, um naturhistorische Muster, um chaotische Dinge, die irgendwann koinzidieren und wieder auseinanderlaufen. Und ich glaube, daß es für die Literatur und auch für die Geschichtsschreibung wichtig wäre, diese komplizierten chaotischen Muster herauszuarbeiten. Das ist nicht auf systematische Weise möglich.“

heraus und ermöglichen ihm einen Überblick über die chaotischen Verhältnisse. Die allegorische Figur für den Dichter und Schriftsteller, die die Zeitläufte der Geschichte in *Die Ringe des Saturn* zu einem Muster verknüpft, ist der gebeugt sitzende Weber, der diese komplizierten Muster an seinem Webstuhl verfolgt und gleichzeitig zu einer Textur verwebt. Das Überschauen des Musters und seine Herstellung stellen für den Erzähler gleichzeitig den Ausweg aus der Krise dar, was in verschiedenen Formen im Text auftaucht, so z.B. in Episoden des Aufstiegs und Überblicks. Die Levitation wird zur Methode der Prosa, selbst schwerem Inhalt Leichtigkeit zu verleihen.²⁷⁸ Das einzige Mittel gegen die Transformations- und Verlusterfahrung der Welt ist das Schreiben, d. h. das Browne'sche Antidot der sprachlichen Levitation gegen die Melancholie, die die Charaktereigenschaft des Erzählers, aber auch die Grundfiguration der *Ringe des Saturn* ist. Allein die sprachlichen Zeichen bewahren den auratischen Glanz der in die Vergangenheit sinkenden Welt, an die nur noch Namen erinnern. Schreiben bedeutet damit für Sebald, die Verwandlung der Welt in seinen Texten festzuhalten:

Es ist eine Art Beschwörung. Man glaubt fast nicht mehr, daß es die Dinge, die Städte und Dörfer wirklich noch gibt. Neapel ist nicht mehr Neapel, in dem sich Chateaubriand am Ende des neunzehnten Jahrhunderts aufgehalten hat. Es ist eine einzige große Katastrophe, überall. Aber in den Namen klingt noch etwas von dieser Vergangenheit nach, eine enorme, permanente Erfahrung von Verlust. Nichts ist mehr, was es war. Und deshalb sind auch wir nicht mehr, was wir einst waren; wir müssen inzwischen etwas völlig anderes geworden sein, aber wir wissen nicht genau, was. [...] Ich glaube, daß das Gefühl eines ständig wachsenden und nicht aufzuhaltenden Verlustes möglicherweise die wesentlichste Ursache für die Schwermütigkeit meines Textes ist.²⁷⁹

Die Melancholie als Pathologie ist ungreifbar und unheilbar; ihre Symptome antiker Färbung sind umso langlebiger und immer noch literarisierbar. Daher ist es wenig erstaunlich, dass sich in *Die Ringe des Saturn* eine ganze Reihe von Melancholikern findet, die mit den antiken Dispositiven der Melancholie ausgestattet sind. Die Melancholie beschreibt jedoch nicht nur eine emotionale Verfasstheit, sondern ist als „ars grammatica“²⁸⁰ eine sprachliche Form und dadurch eine Figuration, die mit dem literarischen Schreiben verbunden ist. Sie ist die „Tinte der Dichtung“²⁸¹.

²⁷⁸ Sebalds Referenzfigur für das Motiv der Levitation ist Thomas Browne, auf dessen Biographie und Schriften Sebald sich in *Die Ringe des Saturn* mehrfach bezieht. Bei Browne findet sich der gleiche Bezug eines enthobenen Bewusstseinszustands während des Schlafens und Träumens. Thomas Brownes Bericht über den Nebel, der sich am 27. November 1674 über England und Holland ausbreitete, wird von Sebald übernommen: Dieser Nebel, der „zu unseren Lebzeiten unser Gehirn umwölkt, wenn wir schlafen und träumen“. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 28.

²⁷⁹ „Echos aus der Vergangenheit“, Gespräch mit Piet de Moor (1992), in Sebald: „*Auf ungeheuer dünnem Eis*“, S. 72f.

²⁸⁰ Cornelia Wild: „Die psychische Kur: Anagrammatik und Epistemologie“, Vorwort. In Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, S. 13–30, hier S. 28.

²⁸¹ Ebd. Das Lesen und Schreiben können Trübsinn fördern, aber auch beheben. Das Schreiben wird also als Handwerk verstanden, durch das mentale Prozesse und Überlegungen freigelegt und sichtbar gemacht werden können: „Process-based writing also enables forms of creativity that transform mental labor into manual labor.“ Ann Cvetkovich: *Depression, a public feeling*. Durham/London: Duke University Press, 2012, S. 77.

Ransmayrs Chronist der *Schrecken des Eises und der Finsternis* ist ein weiteres Beispiel für einen in seinem Papieruniversum versunkenen Spurensucher. Am Ende seiner Nachforschungen und am Ende des Buches konstatiert er, dass sich doch nichts so leicht aus der Welt schaffen lässt. Über seinem Kartenmaterial grübelt er über das Verschwinden und die Spurlosigkeit.²⁸² Sein Zimmer ist angefüllt mit dem Material, aus dem er die Geschichte von Josef Mazzini geschrieben hat:

Meine Wände habe ich mit Landkarten, Küstenkarten, Meereskarten ausgeschlagen, gefalztem Papier in allen Blautönen, gesprenkelt von Inseln und durchzogen von den Zinnen der Eisgrenze. An diesen Wänden wiederholen sich die Länder, die immer gleichen, leeren, zerrissenen Länder [...] Steine im Schleppnetz der Längen- und Breitengrade. [...] Nördlich der Rudolfsinsel verdunkelt sich das Blau des Meeres. [...] Ich mag dieses Blau, halte mich oft darin auf, streiche dort die Falten des arktischen Ozeans glatt [...]. Mit meiner Hand schütze ich das Kap, bedecke die Bucht, spüre, wie trocken und kühl das Blau ist, stehe inmitten meiner papierenen Meere [...].²⁸³

Wie der Chronist konstatiert, ist das Material reichhaltig und banal. Die Hoffnung, dass sich eine weitere Spur finden lässt, wird aber enttäuscht. Mit dem Ende der Spur gelangt der Chronist auch an das Ende seiner Geschichte. Mazzini und seine Reise ins Eis stehen stellvertretend für die Sehnsucht des Chronisten nach Abenteuer. Aber wie für den Chronisten ist die Nachreise für Mazzini nur ein Substitut – er fährt zum Nordpol, verirrt sich aber in der Zeit. Er findet zwar die Landschaft seiner Entdeckersehnsucht, die Buchten und Eisfelder, er kann die Reise der *Tegetthoff* aber nicht wiederholen, er ist und bleibt ein Reisender in den 1980er Jahren, ein Tourist²⁸⁴, wie ihm mehrfach bestätigt wird. Das Surrogat des Chronisten für das Abenteuer, zu dessen Erleben er das trockene Kartenmeer an der Wand und historischen Lesestoff braucht, ist die Erzählung, die für ihn diese Reise wiedererlebbar, die Räume wieder betretbar und eine Annäherung an die Atmosphäre jener Zeit spürbar macht, selbst wenn sie nicht der Wirklichkeit entspricht, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit so stattgefunden haben könnte.

2.3.4 Schiffe

Ransmayrs Helden, Mazzini und der Chronist, versuchen sich in den Räumen der Entdecker und Helden der Vergangenheit zu orientieren und diese Zeit wiederzubeleben, aber auch sie navigieren bei ihrer Spurensuche hauptsächlich durch die Texte anderer, indem sie Textmaterial in Bibliotheken und Archiven sichten, oder, wie Mazzini durch die Korrespondenzen zur Organisation seiner Nachreise und seine Tagebücher, selbst eine Papierspur hinterlassen. Abenteuer und Authentizität erlangt die Polarfahrt erst durch die Tagebuchstimmen der im Eis eingefrorenen *Te-*

²⁸² „Ich werde nichts beenden und nichts werde ich aus der Welt schaffen: Habe ich mich vor einem solchen Ausgang meiner Nachforschungen gefürchtet? Allmählich beginne ich mich einzurichten in der Fülle und Banalität meines Materials, deute mir die Fakten über das Verschwinden Josef Mazzinis, meine Fakten über das Eis, immer anders und neu und rücke mich in den Versionen zurecht wie ein Möbelstück.“ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 274.

²⁸³ Ebd., S. 274f.

²⁸⁴ So schickt ihm beispielsweise der Gouverneur von Spitzbergen, der Mazzini wegen der Organisation seiner Reise an das Polarinstitut in Oslo verweist, „grundsätzliche Informationen für Touristen“, die sich unter „Hinweise für Touristen“ in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* finden (vgl. S. 66–69).

getthoff-Besatzung, die in ihren Kajüten und in der Enge des Schiffes gefangen waren und diese Erfahrung in ihren Tagebüchern festgehalten haben. Das authentisch Niedergeschriebene der historischen Entdecker verdeutlicht, dass jeder Tagebuchschreiber die Wirklichkeit anders wahrgenommen und bewertet hat. Nach individueller Vorliebe und Funktion auf dem Schiff rückte für den jeweiligen Schreiber etwas anderes in den Fokus, das allen Chronisten und Nachreisenden über die Zeit hinweg überliefert bleibt. Die historischen Dokumente sind schließlich auch das Material, durch das die Reise der *Tegetthoff* den Zeitgenossen der Entdecker vermittelt wurde, und das zur traditionellen medialen Verarbeitung solcher Entdeckungsfahrten gehörte.²⁸⁵

Für die Expeditionshelden der *Tegetthoff* wird die Entdeckungsfahrt zum Abenteuer und zur Geduldprobe. Nachdem sie auf einer Eisscholle einfrieren, gilt es, geduldig zu warten, bis das Eis das Schiff wieder freigibt. Für die Besatzung ist die *Tegetthoff* „kein Schiff mehr, eine Hütte, eingeklemt zwischen Schollen, eine Zuflucht, ein Gefängnis“²⁸⁶. So weiß der nachreisende Mazzini und der kompilierende Chronist, dass eine „Logbucheintragung von Eismeister Carlsens Hand [...] die Koordinaten der Einschließung [überliefert]. Es geschah auf 76°22' nördlicher Breite und 62°3' östlicher Länge.“²⁸⁷ Monatlang driften sie in der arktischen Dunkelheit, und nur ihre Aufzeichnungen geben Auskunft über die Tristesse der Situation und die Schwermut der Besatzung. So notiert Julius Payer, Expeditionskommandant zu Lande und Kartograph des Kaisers:

Der December kam, doch ohne die Lage zu verändern. Immer einsamer ward unser Leben, – es gab keinen sinnlich wahrnehmbaren Wechsel der Tage mehr, nur die Aufeinanderfolge des Datums und eine einzige Unterscheidung der Zeit, die vor und nach dem Essen und die des Schlafes ... wir hockten in unseren einsamen Zellen am Lager, dem Sekundenschlage der Uhr zu lauschen.²⁸⁸

Johann Haller, Erster Jäger, Heiler und Hundetreiber, fasst sich weniger poetisch:

10. Sonntag: Wind und Nebel. Ich bin marod. 11. Montag: Wind und Schneetreiben. Ich bin marod. 12. Dienstag: Wind und Schneetreiben. Marod. [...]²⁸⁹

Alexander Klotz, der wie Haller ebenfalls aus dem Passeiertal in Tirol stammt, Zweiter Jäger, Heiler und Hundetreiber für die Expedition, beschließt im zweiten Winter, in dem das Schiff immer noch eingefroren im Eis liegt, wie Mazzini die Wirklichkeit hinter sich zu lassen und in Sommerkleidung nach Hause zu gehen. Er wird aber von seinen Kameraden ‚versteinert‘ wiedergefunden. Seinen Körper können sie zurück an Bord schaffen, geistig ist Alexander Klotz aber nicht mehr an Bord der *Tegetthoff*.

²⁸⁵ Zu einer Expedition gehörte, dass die Teilnehmer die Erlebnisse der Expedition als Buch der Öffentlichkeit zugänglich machten. Als ein Beispiel unter vielen sei Georg Forsters *Reise um die Welt* genannt.

²⁸⁶ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 86.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd., S. 117.

²⁸⁹ Ebd., S. 16.

Der Klotz wird immer stiller. Den tröstet keiner mehr. Der will heim. Er muß heim. [...] Dort, wo er jetzt hingeht, braucht er keinen schweren Pelz. [...] Wer ihm nachgeht, sieht ihn an der Reling stehen, ein Gewehr geschultert, steht er da wie ein Bild und gibt keine Antwort und schaut in die Dunkelheit, schaut über das Eis. [...] da ist der Tiroler verschwunden. [...] Nach fünf Stunden, endlich, finden sie ihn: Langsam und würdevoll, barhäuptig, das Antlitz nahezu vollständig vereist, schreitet Alexander Klotz dem Süden zu. [...] Sie führen ihn zum Schiff zurück [...] Dann legen sie ihn in die Koje, decken ihn zu, halten Wache. Dort liegt er und starrt, nimmt keinen Anteil mehr an ihrem Leben und hält wortlos jedem Blick stand; liegt nur und starrt. Jetzt haben sie einen Wahnsinnigen an Bord.²⁹⁰

Was für Wahnsinn oder für eine wahnsinnige Idee gehalten wird, stellt der Text als eine Frage der Perspektive vor. Klotz verlässt geistig seine Kameraden, die glauben, er sei verrückt oder habe einen Rausch.²⁹¹ Wenn Eispressungen und der von Skorbut bedingte Tod sie daran erinnert, welcher fixen Idee sie in den Norden gefolgt sind, „werden sie den Jäger noch beneiden, der in sich versunken ist und nichts mehr zu erkennen scheint.“²⁹² Ransmayr verweist bereits mit der Überschrift dieses Kapitels „Aufzeichnungen aus dem Lande Uz“ auf die Nichtlokalisierbarkeit dieses ‚Landes‘, das in der Bibel im Buch Hiob erwähnt wird und dessen geographische Lage unbekannt ist. Der Nordpol und der Wahnsinn als unzugängliche Territorien²⁹³ teilen diese Eigenschaft mit dem Land Uz. Mazzinis Wahnsinn gründet darin, dass er die durch solche Expeditionen gewonnenen Erkenntnisse über die Strapazen ignoriert. Dass Mazzini eigentlich ein anderer in einer anderen Zeit sein will, wird klar, wenn er seine eigene Identität verleugnet und sich vor einem Fremden als sein Großonkel Antonio Scarpa ausgibt, der als Matrose auf der von Weyprecht und Payer geleiteten Nordpolfahrt anheuerte:

Förmlich, als ob er nach einem besonders zu Herzen gehenden Stück dem Publikum die Besetzung seiner Combo aufzählen würde, stellt der Bulgare sich vor: Slatju Bojadshiew am Kontrabaß. Antonio Scarpa, sagt Mazzini, Matrose [...].²⁹⁴

Um überhaupt nach Spitzbergen zu kommen, und nicht auf einem Touristenschiff reisen zu müssen, sondern auf einem Forschungsschiff, muss Mazzini beim Polarinstitut in Oslo einen triftigen Grund für sein Reisevorhaben angeben. So erklärt er die Notwendigkeit seiner Reise mit den Recherchen zu einer historischen Arbeit, einem polargeschichtlichen Buch über die Payer-Weyprecht-Expedition. Dabei geht es Mazzini in erster Linie um das „ungestörte Erlebnis der Eiswelt“,²⁹⁵ die er sich von der Fahrt auf dem norwegischen Eismeerforschungsschiff *Cradle* verspricht. Die Fahrt der *Cradle*, mit der Mazzini reist, „eines 3200 Pferdestärken umsetzenden

²⁹⁰ Ebd., S. 195ff.

²⁹¹ Ebd., S. 196.

²⁹² Ebd., S. 197.

²⁹³ Über den wiedergefundenen Klotz heißt es: „Im Mannschaftsraum tauen sie den Flüchtling auf, brechen seine Kleider von ihm los, tauchen seine erfrorenen Füße und Hände in mit Salzsäure versetztes Wasser, reiben ihn mit Schnee ab, der hart wie Glasstaub ist, flößen ihm Schnaps ein und fluchen vor Ratlosigkeit. Klotz läßt alles geschehen und bleibt stumm.“ Ebd., S. 197.

²⁹⁴ Ebd., S. 100.

²⁹⁵ Ebd., S. 73.

Trawlers von mittlerer Eistauglichkeit²⁹⁶, ist das Gegenteil der abenteuerlichen Drift der *Tegetthoff*. Die Fahrt zu den nördlichen Breitengraden ist am Ende des 20. Jahrhunderts eine routinierte Dienstfahrt, auf der Forscher verschiedener Disziplinen versuchen zu ihrem Recht zu kommen, wo wirtschaftliche Interessen unter dem Deckmantel der Wissenschaft verfolgt werden und wo Mazzinis Faszination für die Heldenfahrt der österreichischen Nordpolexpedition zynisch kommentiert wird.²⁹⁷ Mazzinis Schifffahrt hat also keinen Hauch eines Abenteurers. War die Expedition der Österreicher hundert Jahre zuvor noch ein Kampf des Menschen gegen die Natur, verdeutlicht die Fahrt der *Cradle* die Beherrschung der Natur durch Technik.

Die *Cradle* macht fünfzehn Knoten in der Stunde, schiebt kleinere Schollen beiseite, lästige Splitter, reitet auf große Flarden mit unverminderter Geschwindigkeit auf, bleibt einen Augenblick lang schräg am Eis, bricht dann donnernd ein und hat wieder offenes Wasser unter dem Kiel. So geht man im Jahr 1981 mit dem Eismeer um.²⁹⁸

Wo das Schiff sich dem Eis nicht widersetzen kann, wird das geographische, durch Technologie gestützte Wissen genutzt, um gegen die Widrigkeit des Eises ans Ziel zu gelangen: Die Route wird kurzerhand geändert. Im Bordbuch zu Mazzinis Polarfahrt heißt es im Eintrag vom Montag, 17. August:

Am Nachmittag wird das Eis so mächtig, daß Andreassen sein Schiff vergeblich gegen die Barrieren schlagen läßt: Dem Donner folgt kein Riß. Keine Durchfahrt. Die lakonische Stimme des Kapitäns erreicht über die Bordlautsprecher alle Ebenen des Schiffes. Man werde beidrehen, Kurs Südwest, dann Südost nehmen, unter den achtzigsten Breitengrad zurückfallen, durch die Hinlopenstraße wieder offenes Meer erreichen, werde das Nordostland umfahren und dann wieder Kurs Nord gehen. Thanks. In der Messe wird ein für die Dauer der Durchsage unterbrochenes Kartenspiel fortgesetzt.²⁹⁹

Die Pionierleistung der österreichisch-ungarischen Expedition hatte ganz andere, der Naturgewalt unterlegene Möglichkeiten des Fortkommens in der polaren Welt zur Voraussetzung. Die *Admiral Tegetthoff* fror im Eis ein und die Besatzung musste sich den Gegebenheiten der Natur unterordnen: Wollten sie überleben, mussten sie das Schiff verlassen und zu Fuß nach Süden gehen.

2.3.5 Inseln

Inseln konstituieren sich aufgrund ihrer Beschaffenheit als Grenzräume, weil ihre Konturen immer durch die Grenze des sie umgebenden Wassers definiert sind. Daher haben Inseln seit jeher einen eigenen, besonderen Status. Einerseits sind sie für sich abgeschlossene Welten, andererseits willkommene Anlegestellen für Seefahrer sowie Anlaufstellen für Irrfahrer, die ein Stückchen festes Land im weiten Meer erspähen. Im Laufe der Jahrhunderte wurden Inseln wiederholt ent-

²⁹⁶ Ebd., S. 65.

²⁹⁷ Ebd., S. 166ff.

²⁹⁸ Ebd., S. 164.

²⁹⁹ Ebd., S. 170f.

deckt, ‚verschwanden‘ sie doch aufgrund ungenauer Kartographie bisweilen wieder. Manche sagenumwobene Insel, wie Atlantis, nach deren geographischer Lage heute noch gesucht wird, gehört ins Zwischenreich von realer Existenz und Mythos. Bei der von Pytheas von Massalia um 325 v. Chr. entdeckten Insel Thule, die sich nach seinen Angaben sechs Schiffstagesfahrten von Britannien entfernt befinden soll, kann nur vermutet werden, welche der Inseln im Norden Großbritanniens oder vor der Küste Skandiaviens er damals entdeckt hat. Die Insel ist „eine Art Grenzfall der geographischen Wirklichkeit“³⁰⁰, deren Lokalisation durch beständige Überprüfung gesichert werden muss. Im fünften Grundsatz zur Heterotopie³⁰¹ führt Foucault aus, dass Heterotopien stets ein System von Öffnung und Abschließung besitzen, das sie von der Umgebung isoliert.³⁰² Dies bedeutet, dass die Insel, aufgrund ihrer systemischen Beschaffenheit von Öffnung und Schließung, alle Qualitäten einer Heterotopie besitzt, und sie daher immer mehr ist als nur sie selbst. Die paradigmatische Struktur von Homers *Odyssee*, die Grundlage des literarischen Inseltopos ist, prägt sowohl die Vorstellung der Insel als Möglichkeitsraum eines (Neu-)Anfangs als auch die mit der Lokalität der Insel verbundene Reise, die untrennbar mit dem Erreichen dieses heterotopischen Ortes zusammenhängt. Inselliteratur impliziert also Reiseliteratur, die ihrerseits in der Figuration einer mythisch-archaischen Struktur des Weges (Selbst-)Erkenntnis präfiguriert.

Mit dem Inselraum sind darüber hinaus Symbole und Metaphern des Anfangs und des Endes verknüpft, des Neubeginns, der Reflexion und der Metamorphose. Gerade für den Zustand der Krise oder der Grenzüberschreitung werden Inseln in den Texten von Ransmayr, Sebald und Schrott wesentlich: Die *Tegethoff* in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* friert unweit einer Insel fest, ja die Eisscholle selbst, in der das Schiff einfriert, wird zur Insel. Sebalds Erzähler erfährt eine mental-temporale Grenzüberschreitung auf der Insel Orford Ness, Ludwig Höhnel wie auch die Entdecker der Expedition im Rudolf-See in *Finis Terrae* verschwinden auf einer Insel. Die aufgefundenen persönlichen Gegenstände der Verschwundenen lassen auf ihren Tod schließen,

³⁰⁰ Billig: *Inseln*, S. 20. Billig verweist darauf, dass die Beschreibung von Alkinoos' Garten auf der Insel Scheria in Homers *Odyssee* „als poetisches Kabinettstück und Gründungstext der abendländischen Gartenliteratur“ (ebd.) gelesen werden kann: „[Das Spektrum von Erzählstrategien, Anm. A. K.] strahlt ebenso auf das Selbstverständnis der antiken Dichtung wie auch auf eine Reihe außerliterarischer Kulturtechniken ab: von der Seefahrt selbst über das topographische Weltbild, ästhetische Konzeptionen von Landschaftserfahrung und Erotik bis auf die Anlagen von Gärten. [...] Das literarische Musterbeispiel des Kulturtechnikers Odysseus rückt den paradisiischen Ursprungsraum als zivilisatorische Aufgabe in den Blick. Die ideale Insel situierte [sic] nicht mehr nur in einer unwiederbringlichen Vergangenheit, sondern dort, wo ein Dichter war, der sie erfindet - oder ein Gärtner. Die strukturelle Ähnlichkeit von Inseln und Gärten – der maßgebliche Aspekt des in sich Abgeschlossenen, Umgrenzten – hat die Überblendung idealer Insel- und Gartenvorstellungen zusätzlich inspiriert.“ Ebd., S. 45.

Zur Figuration der offenen bzw. geschlossenen Insel in Abhängigkeit von historischen und diskursiven Kontexten vgl. Christian Moser: „Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation“. In Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, S. 408-432. Moser geht von der These aus, dass „der Gegensatz zwischen dem offenen und dem geschlossenen Inselraum [...] sich auf die grundlegende Opposition zwischen Natur und Kultur beziehen [lässt]. Hinter diesen antithetischen Insel-Phantasmen verbirgt sich ein spezifischer Mythos der Kulturation“ (ebd., S. 413), dessen Veränderung Moser in seinem Beitrag exemplarisch darstellt.

³⁰¹ Michel Foucault: „Die Heterotopien“. In ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013, S. 9-22.

³⁰² Ebd., S. 18.

so dass die Insel in gewisser Weise zur Toteninsel wird. In *Tristan da Cunha* arbeitet Raoul Schrott den Inseltopos als Sehnsuchtsort aus. Inseln sind, durch ihre Entfernung und Abgeschlossenheit durch das Meer, die prädestinierten Orte, wo Welten entstehen können, wo sich der Besucher aber auch verwandeln kann.³⁰³ Der Topos der Insel bezeichnet in den hier untersuchten Texten einen Schwellenraum, in dem die durch das Reisen, Lesen und Schreiben initiierte Transformation der Figuren sie zu einer Grenzüberschreitung führt, die gleichzusetzen ist mit der Überwindung der Krise.

³⁰³ Vgl. François Moreau: *L'Île, territoire mythique*. Paris 1989, S. 7f., zitiert in Moser: „Archipele der Erinnerung“, S. 413.

3 Die Reise als Orientierungsmittel aus der Krise – Nachreise, Spurensuche, Quest

Die Begegnung mit sich selbst wird den Figuren auf ihren Reisen möglich. Die Reise an sich ist ein Orientierungsmittel, das in der Literatur an der Jahrtausendwende mit dem Topos der Entdeckungsreise eine spezifische Form der Reise auf den Spuren historischer Figuren favorisiert. Mit der Nachreise ‚Auf den Spuren von ...‘ ist eine persönliche Suche der Figuren nach Orientierung verbunden. Spurensuche und Selbstfindungen werden zur Signatur der Orientierung im postmodernen Roman des ausgehenden 20. Jahrhunderts, der die sinnlich-körperliche Erfahrung der Reise zu Fuß, das Gehen, als ein diesem Orientierungsprozess angemessenes Tempo wählt.

Das Reisen und das anschließende Erzählen davon sind von jeher miteinander verbunden, denn derjenige, der seine Heimat verlässt und in die Fremde zieht, hat nach seiner Rückkehr etwas Neues zu berichten. Der Vielfalt der Reisetypen entspricht die Vielfalt an Formen, davon zu berichten. Die Reise als Topos der Literatur gibt der zeitlichen und räumlichen Abfolge von Ereignissen im Erzählfluss eine Struktur vor. Bruce Chatwin, selbst ein Vielgereister und Autor großer Reiseerzählungen, versteht die Reismetapher als die Grundstruktur der Erzählung und des Lebens, da sie Schwellensituationen und den Übergängen von einer Lebensphase in die nächste, ebenso wie der Bewältigung und der Überwindung von Krisen, eine Form verleiht.

Ich finde es [...] ganz interessant, daß alle großen frühen Epen – ob die *Odyssee* oder der *Beowulf* – in der einen oder anderen Form Erzählungen von Reisenden sind. Was könnte der Grund dafür sein, daß das Herz allen Geschichtenerzählens die Metapher der Reise ist? Und nicht nur, daß die meisten Geschichten Erzählungen von Reisenden sind – tatsächlich sind diese epischen Werke nach der Struktur einer Reise angelegt. Der britische Völkerkundler Lord Raglan hat sich die großen Mythen angesehen und nachgewiesen, daß sie ein gemeinsames Erzählmuster haben. [...] Ich habe einst Che Guevaras Leben mit diesem Muster verglichen, und es paßt perfekt. [...] Der klassische Zyklus des Heldenlebens ist also ein idealisiertes Programm für den Zyklus des menschlichen Lebens. Jedes Stadium entspricht einem biologischen Ereignis im menschlichen Leben.³⁰⁴

Friedrich Wolfzettel³⁰⁵ geht davon aus, dass Reiseberichte nicht nur Dokumente von stattgefundenen Reisen sind, sondern dass sie, wie andere narrative Texte, einer mythischen Struktur unterliegen. Gerade die Reiseliteratur ist von dem archetypischen Muster von Aufbruch und Ankunft geprägt, wobei jede Reise als eine Transgression und Initiation in ein ‚Anderes‘ verstanden werden kann. Bereits Joseph Campbell formulierte die These, dass allem Erzählen eine mythische Struktur zugrunde liegt, die als ‚Monomythos‘ eine wesentliche Grundstruktur der Erzählliteratur darstellt. Diese Struktur kann sowohl als reale als auch als innere Reise des Helden verstanden werden. Joseph Campbell hat in seinem 1949 erschienen Buch *The Hero with a Thousand Faces* die Struktur dieses Monomythos, einen Begriff, den er aus James Joyces *Finnegans Wake* übernom-

³⁰⁴ Bruce Chatwin im Gespräch mit Michael Ignatieff: „Der Geschichtenerzähler – Ein Interview mit Bruce Chatwin“. In Hans Jürgen Balme (Hg.): *Chatwins Rucksack – Porträts, Gespräche, Skizzen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, S. 13–35, hier S. 21.

³⁰⁵ Friedrich Wolfzettel: *Reiseberichte und mythische Struktur*. Wiesbaden: Franz Steiner, 2003.

men hat, untersucht. Dabei widmet er sich Mythenerzählungen aus unterschiedlichsten Kulturkreisen und vergleicht ihre Struktur. Dieses auch in der Psychotherapie verwendete Muster der mythischen Heldensuche unterteilt er in über zehn Handlungsfolgen, die in den Mythen in Variationen auftreten. Während die fantastischen Welten der Mythen, Legenden und Märchen von Drachen, Zauberern und ähnlichen Gestalten bevölkert sind, werden diese Figuren in der modernen und geschichtlichen Welt durch andere Figuren oder Bedeutungsträger substituiert. Auch die mittelalterliche Abenteuererzählung der Queste basiert auf diesem Muster. Sie hat ihren literaturgeschichtlichen Ursprung in einer eigenständigen Form der mittelalterlichen „Aventuüre“, der abenteuerlichen zum Zweck der ritterlichen Bewährung unternommenen Reise der fahrenden Ritter. Die Bewährungsfahrt der „Aventuüre“ der Artus-Ritter und die Suche („Queste“) gehören zu den maßgeblichen Handlungselementen der mittelalterlichen europäischen Epik, deren Motiv der Sinnsuche die Queste ist. Dieses Erzähl-Schema dauert durch narrative Elemente wie Transformation des Ich, Übergänge in eine andere Welt oder in den Tod, und die Heim- und Wiederkehr bis in die Literatur der Gegenwart fort. Wichtig für die Queste sind die einzelnen Stufen: Ausgangspunkt der Suche ist die Alltagswelt des Helden. Er erhält einen Ruf, der sich als Empfindung eines Mangels oder als eine Aufgabe äußert, die plötzlich vor ihm steht. Natürlich zögert der Held, diesem Ruf zu folgen, da er seine Sicherheiten aufgeben müsste. Dieses Zögern kann unter Umständen eine konkrete Weigerung sein, die an ihn herangetragene Aufgabe anzutreten. Schließlich wird er doch (meist durch Personen, die ihn beeinflussen, wie z. B. durch einen Mentor) dazu gebracht, aufzubrechen und seine gewohnte Umgebung zu verlassen. Damit überschreitet er eine Grenze und macht einen Rücktritt von dem Wagnis unmöglich, er ist also bereit, sich dem Unbekannten auszusetzen. Nach Campbell betritt der Held somit die Sphäre der Wiedergeburt, der eine Metamorphose zugrunde liegt.

The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown and would appear to have died. This popular motif gives emphasis to the lesson that the passage of the threshold is a form of self-annihilation. Instead of passing outward, beyond the confines of the visible world, the hero goes inward, to be born again. The disappearance corresponds to the passing of a worshiper into a temple – where he is to be quickened by the recollection of who and what he is, namely dust and ashes unless immortal. The temple interior, the belly of the whale, and the heavenly land beyond, above, and below the confines of the world, are one and the same.³⁰⁶

Meistens treten anschließend die ersten Schwierigkeiten auf, die als Prüfungen interpretiert werden können. Der Held wird auf die Probe gestellt und muss sich bewähren. Im Mythos erhält er an dieser Stelle meist übernatürliche Hilfe. Nach den bestandenen kleineren Prüfungen kommt es zur großen Prüfung, die im Mythos der Kampf mit dem Drachen sein kann, die sich aber vor allem als Kampf gegen die eigenen inneren Widerstände und Illusionen erweist. Diese Prüfung führt zur Initiation und Transformation des Helden. Als Belohnung empfängt oder raubt er ein

³⁰⁶ Campbell: *The Hero with a Thousand Faces*, hier in der Ausgabe New York: Harper and Row, 1990, S. 93.

Elixier oder einen Schatz, der die Alltagswelt, aus der der Held aufgebrochen ist, retten kann. Neben einem äußerlichen Gegenstand kann dieser Schatz auch aus einer inneren Erfahrung bestehen, die durch den Gegenstand symbolisiert wird. Die Verlockung, in der Ferne zu bleiben, ist für den Helden groß, so dass es zuweilen zur Verweigerung der Rückkehr kommt und er erst nach einigem Zögern in seine Alltagswelt zurückkehrt. Im Mythos vollzieht sich die Heimkehr in Form eines magischen Flugs oder sogar als Flucht vor einer Bedrohung. Auch sie bedeutet wieder das Überschreiten einer Grenze in eine dem Helden zwar bekannte Welt, die aber dennoch eine Herausforderung für ihn darstellt, da er sich als ein Anderer, als der er aufgebrochen ist, integrieren muss. Nach der Rückkehr wird er beide Welten in sich tragen und erst durch diese Balance sein neu gefundenes Wissen in die Gesellschaft tragen und sie an seiner Entdeckung teilhaben lassen. Während die Reise in Wolfram von Eschenbachs *Parzival* nicht die Bewährung, sondern die zweckorientierte Suche nach dem Gral zum Ziel hat, stellt die moderne Quest eine Sinn- und Orientierungssuche dar. Ihre Elemente sind auch, natürlich in zeitgenössischen Kontexten, zentral für die Sinn- und Orientierungssuchen bei den literarischen (Irr-)Fahrten eines modernen Jedermann, indem sie (auch im postmodernen Roman) der Reise einen bestimmten Parcours bestehend aus Grenzüberschreitungen, Gefahrenüberwindung und Selbstfindung vorschreibt. Die Suche trägt die Bedeutung des Begriffs *Queste* in sich, der auf das lateinische *quaerere* zurückgeht und eine große Bandbreite an Bedeutungen und Kontexten abdeckt. So impliziert die Queste ein Suchen und Forschen in geographischer, emotionaler, sozialer, rechtlicher, kommerzieller und wissenschaftlicher Hinsicht und ist damit auch an moderne Kontexte anschließbar, da sich in der persönlichen Quest der zeitgenössischen Figuren Aspekte der geographischen Reise mit der persönlichen Suche nach Selbsterkenntnis verbinden lassen. Die Suche und das Reisen, die ein „existenzielle[s] Motiv“, „das Metamorphose heißen könnte“³⁰⁷ in sich bergen, haben auch für die Figuren an der Jahrtausendwende immer noch transformatives Potenzial. Die Figuren bei Ransmayr, Sebald und Schrott folgen auf ihren Reisen diesem in Mythen und Abenteuererzählungen schon seit Jahrhunderten angelegten Muster von Herausforderung und Bewältigung, von Aufbruch aus der Orientierungslosigkeit und Gewinnung von Orientierung durch etappenmäßige Transformation und Selbsterkenntnis. Wie auf die alten Helden der Literatur, wartet auf die Figuren an der Jahrtausendwende die Überwindung der Krise, der sie sich mit dem Aufbruch zu ihrer Reise gestellt haben.

Während die Reiseerzählungen des 19. Jahrhunderts von den Auswanderungswellen und den Reisen nach Amerika, aber auch von Landschaftsreisen im eigenen Land und dem europäischen Ausland (z. B. Heinrich Heine) bestimmt waren, erschöpft sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ein Reisetypus, der sich durch die gesamte Neuzeit gezogen hat und literarisch an der Jahrtausendschwelle wieder aktuell wird – die Forschungs- und Entdeckungsreisen, die die

³⁰⁷ Günter Kunert zitiert nach Ulla Biernat: „*Ich bin nicht der erste Fremde hier.*“ *Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945* (Epistema. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 500). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 14.

Erkundung und Kartierung des Erdglobus zum Ziel hatten.³⁰⁸ Die Wiederentdeckung der Weltentdeckung liefert der Quest der zeitgenössischen Figuren eine Folie und einen Rahmen für ihre eigenen Entdeckungen und Selbstfindungen.

Die Forschung hat herausgearbeitet, dass die literarische Welterkundung um die Jahrtausendwende an die literarische Tradition des 18. Jahrhunderts anschließt.³⁰⁹ Den Anfangspunkt der Wiederaufnahme dieser Art des Erzählens setzen Sten Nadolnys 1983 erschienener Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* und die ein Jahr später erschienenen *Schrecken des Eises und der Finsternis* von Christoph Ransmayr. In den literarischen Relektüren werden die Berichte von historischen Forschungsreisen zu „Prätexen“ im doppelten Sinne des Wortes, zu einem ‚Vorwand‘ und Auslösereiz des eigenen Schreibens, aber auch zu dessen Gegenstand und Materialfundus.³¹⁰ In der Folge ist diese literarische Schreibweise bei einer ganzen Reihe von Autoren zu beobachten, die den Dialog mit der Vergangenheit aufnehmen. Die Integration authentischer Stimmen aus der Vergangenheit, z. B. in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, wo die Tagebucheinträge der historischen Expeditionsteilnehmer ein Viertel des Textes ausmachen, erfolgt meist auf mehreren Handlungsebenen, wobei literarische Räume konzipiert und ihre Grenzen durch „verschiedenste diskursive Strategien überschritten werden. [...] das ‚Überschreiben‘ von topographischen oder politischen Markierungen und die Vervielfältigung von Figurenkonstellationen und Perspektiven [gehört] zu den zentralen Strategien neuerer, fiktionaler Nachgestaltungen vorgängiger Reise- und Entdeckerliteratur.“³¹¹ Autoren, die wie Ransmayr mit zwei oder mehreren Zeitebenen arbeiten, sind unter anderem Hans Christoph Buch, Alex Capus, Felicitas Hoppe, Michael Roes und Raoul Schrott. Das literarische Feld der nachschreibenden Autoren ist jedoch, vor allem im Hinblick auf die literarische Nachreise, größer. Die klassischen Entdeckungsreisen sind in der deutschen

³⁰⁸ „Die theoretische Vereinheitlichung der Welt unter dem Primat des okzidentalen Rationalismus geht aber von ihren Anfängen an einher mit ihrer praktischen durch den Prozeß der europäischen Expansion, der im 19. Jahrhundert mit der ‚Europäisierung der Erde‘ abgeschlossen wird.“ Peter J. Brenner (Hg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, S. 14.

³⁰⁹ Christof Hamann und Alexander Honold erkennen vor allem in Johann Heinrich Campes Projekt, Palimpseste von Entdeckerberichten anzufertigen, „enge Berührungspunkte mit einer ganzen Reihe von literarischen Texten der Gegenwart“ (S. 13). Der umfassende Überblick über die in den vergangenen Jahrhunderten entstandenen Literarisierungen historischer Entdeckungsreisen verdeutlicht, dass die Thematik der Weltentdeckung in der Literatur nicht neu ist: „Dezidiert literarische deutschsprachige Autoren haben sich vom 18. Jahrhundert an für Reiseberichte interessiert. Friedrich Schiller liest Carsten Niebuhrs *Reisebeschreibungen nach Arabien und anderen umliegenden Ländern* (1774), Johann Gottfried Herder bezieht sich in *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793/1797) mehrfach auf die von Johann Georg Forster übersetzten *Reisen in das innere Afrika*. [...] E. T. A. Hoffmann schildert in seiner Erzählung *Haimatobare* (1821) den Streit zweier Forschungsreisenden um ein auf einer Südseeinsel entdecktes Insekt. Karl Immermann verweist in seinem *Münchhausen* (1838/39) auf Le Vaillant und persifliert Fürst von Pückler-Muskau Bericht über seine Reise nach Ägypten und in den Sudan. Auch Autoren des bürgerlichen Realismus wie Gottfried Keller und Wilhelm Raabe beschäftigen sich mit Entdeckerberichten. [...] Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts sind u. a. Franz Kafka und Alfred Döblin, vor allem sein Roman *Berge, Meere und Giganten* (1924), zu nennen. In diesen literarischen Texten wird aus den Berichten (zum Teil leitmotivisch) zitiert, oder deren Verfasser dienen als Vorlage für eine Romanfigur.“ Hamann/Honold: *Ins Fremde schreiben*, S. 11ff.

³¹⁰ Ebd., S. 13.

³¹¹ Ebd., S. 13f.

Literatur der Jahrtausendwende ein produktives Thema geworden,³¹² in das sich individuelle Sinnsuche und Selbstentdeckung einbetten lassen, und gleichzeitig der Geist eines Zeitalters wieder wachgerufen wird, in dem der Erdball noch Orte besaß, die noch nie von Europäern betreten wurden.

Natürlich unterscheiden sich diese Texte [im 20. Jahrhundert, Anm. A. K.] erheblich von der Reiseliteratur, wie sie bisher von der Forschung für frühere Jahrhunderte, besonders das 18. Jahrhundert, kanonisiert wurde. Denn auch die Reiseliteratur ist von den skizzierten einschneidenden Veränderungen in der Reisekultur affiziert worden: Viele Reisetexte der vergangenen fünf Jahrzehnte sind von Melancholie durchzogen, von schmerzhafter Sehnsucht nach genuiner Erfahrung der Heimat und der Fremde, verbunden mit dem gleichzeitigen Wissen um die Vergeblichkeit des Unterfangens. Es ist die Resignation des Zuspätkommenden [...]. Die Autoren schwanken zwischen kulturellrelativistischer Skepsis, romantisierender Mythisierung und dekonstruktivistischer Ästhetisierung des Reisens. Viele Autoren leiden an der spezifisch modernen Reisekrankheit, dem Gefühl der sozialen, künstlerischen und individuellen Fremdheit, das die Identität des Künstlers seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Frage stellt.³¹³

Die Arbeit mit und am historischen Material eröffnet einen thematischen Spielraum für Spiegelungen und Brechungen. Der Einsatz historischer Zeitebenen als Erzählstrategie erlaubt eine Rekapitulation der Vergangenheit und die Dekonstruktion eines historischen Blickwinkels durch kritische Kommentierung³¹⁴, ebenso wie das postmoderne Spiel mit Authentizität. Bereits seit ihren Anfängen in der Antike ist es ein Topos der Reiseliteratur, dass ihr misstraut wird: Dem Leser oder Zuhörer von Reiseberichten hat sich immer schon die Frage aufgedrängt, ob denn das, was da erzählt wird, tatsächlich wahr ist.³¹⁵ In einigen Texten, die an der Jahrtausendwende entstanden sind, wird zum Zweck der Simulation von Authentizität eine fiktive Vermittlungsinstanz eingesetzt, die zu einer „Handlungsebene eigenen Rechts“³¹⁶ wird. Bei diesem Erzählverfahren des Kontakts mit der Geschichte werden Quellen weiter-, um- und neugeschrieben, mani-

³¹² Etliche deutschsprachige Autoren haben in ihren Texten auch nach dem Millennium die Geschichte der großen Expeditionen aufgegriffen. Helden wie Richard Burton (Ilija Trojanow: *Der Weltensammler*, 2006) oder Alexander Humboldt (Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt*, 2005) werden noch einmal auf Entdeckungsreise geschickt. Auch andere Weltreisende wie Alexander Gordon Laing und René Caillié, die nach Timbuktu unterwegs sind (Thomas Stangl: *Der einzige Ort*, 2004), oder Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager* (2004) werden noch einmal prominent. Nicht nur reale historische Entdeckerpersönlichkeiten gehen wieder auf Reisen, sondern auch literarische Reisende wie Wilhelm Raabes Leonhard Hagebucher bei Felicitas Hoppe und Christof Hamann (*Usambara*, 2007) oder Autoren selbst wie Robert Louis Stevenson (Alex Capus: *Reisen im Licht der Sterne*, 2005). Vgl. hierzu Bay/Struck (Hg.): *Literarische Entdeckungsreisen*.

³¹³ Zur Diskussion über die Auswirkungen des Massentourismus auf die Reiseliteratur und deren Veränderung vgl. Biernat: „*Ich bin nicht der erste Fremde hier*“, S. 13.

³¹⁴ Hamann/Honold: *Ins Fremde schreiben*, S. 14.

³¹⁵ Peter Brenner liefert eine Reihe von Erklärungsmöglichkeiten für diese „Affinität zur Lüge“, die auf bloßer Erfindung oder falscher Wiedergabe authentischer Reiseberichte beruhen kann, aber auch auf der (beschränkten) Fähigkeit des Reisenden, das Fremde überhaupt zu erfahren und zu erfassen. Darüber hinaus können aber auch die Geltungssucht des Reiseberichtschriftstellers oder der Geschmack des Publikums eine Erklärung für die Nähe zur Fiktion sein, so Brenner. Brenner (Hg.): *Der Reisebericht*, S. 14.

³¹⁶ Hamann/Honold: *Ins Fremde schreiben*, S. 14.

puliert und „ins Fantastische verlängert“³¹⁷, wobei der Kunstcharakter der Texte dadurch ostentativ hervorgehoben wird.

Die Reisen in den untersuchten Texten von Sebald, Ransmayr und Schrott verhandeln ebenfalls die Frage von Authentizität. Die in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Die Ringe des Saturn*, *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* erzählten Reisen sind zwar in der realen Geographie verortbar und die Erzählweisen als Reisejournale und Logbücher unterstützen den Schein einer real unternommenen Reise, die Simulation wird unter anderem jedoch daran sichtbar, dass die Räume und damit die darin stattfindende Reise teilweise auf zeitlichen Raumüberblendungen beruhen, die die Reise einerseits als geistige, andererseits aber auch als fiktive Reise markieren. Der Bezug zur Geographie, hergestellt durch ihre Entdeckung im Zuge einer Entdeckungsreise, führt zur Überlagerung mehrerer Diskursflächen:

Der Erkundungsgang im Raum führt zugleich auch durch ein Repertoire an Wahrnehmungsmustern, Wissensformen und Textbeständen, meist solchen des abendländischen Archivs. Die Erzählung ‚auf den Spuren von‘ gleicht daher einem Spiel ‚über Bande‘, das teilhat an jenem von Montaigne, Montesquieu und anderen begonnenen Projekt abendländischer Selbstbefragung, die heute freilich nicht mehr länger ein rein abendländisches Projekt sein kann.³¹⁸

Zwar ist das Projekt der Selbstbefragung im globalen Zeitalter kein rein europäisches, dennoch enthält diese Literatur im Sinne einer Selbstbefragung eine deutliche Auseinandersetzung mit dem europäischen Imperialismus und Kolonialismus, bei der Fragen nach Eroberung und Aneignung sowie nach dem Berichten davon verhandelt werden. Bei der literarischen Spurensuche wird über das Erzählen abenteuerlicher Reise in ferne Länder, das noch die Reisebücher der vorausgegangenen Jahrhunderte füllte, das gegenwärtige europäische Weltbilder verhandelt. Ihm gegenüber nimmt die Literatur eine ambivalente Haltung ein: Einerseits wiederholt sie erzählerisch jene Fantasien, die der imperialen Gewalt den Weg ebneten, andererseits versucht sie zugleich ihnen zu entkommen. Es stellt sich also die Frage nach der Korrektur kolonialer Vereinnahmung des Reisens, des Abenteurers und der Fremde und nach der Gefahr ihrer Wiederholung und Fortschreibung auf dem Papier.³¹⁹

Neben dem favorisierten Typus der Entdeckungsreise oder der Expedition, ist den Spurensuchen und Nachreisen am Ende des 20. Jahrhunderts ein Reisemodus für die Orientierung eingeschrieben, dessen Motivgeschichte eine lange Tradition hat. Um die Jahrtausendwende wird das Gehen im Sinne einer Rückbesinnung auf die eigentlich menschliche und natürliche Fortbewegung wiederentdeckt. Sie steht im Gegensatz zur artifiziellen Beschleunigung durch Motorisierung.

Andauernd scheint die Sprache vom Gehen zu reden. Das sollte uns zu denken geben [...]. Und wieviele Texte, von den Irrfahrten des Odysseus, von der Lehre der Peripate-

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd., S. 15.

³¹⁹ Vgl. hierzu Bay/Struck (Hg.): *Literarische Entdeckungsreisen*, S. 10.

tiker, von Bunyans „The Pilgrim’s Progress“ bis hin zur Moderne handeln vom „Gehen“? Der Mensch auf Reisen – als Pilger, Wanderer, Forscher, Kavalier oder Flaneur –, das ist schon immer ein großes Thema in der Literatur gewesen. Seit einigen Jahren ist zu beobachten, daß die viatorische Literatur wieder zunehmend von ‚pedestrischen‘ Tendenzen geprägt wird. Hermann Lenz ist ein unermüdlicher Vorläufer dieser Richtung, sein Wiederentdecker Handke ist ein großer Fußgänger. Andere schlossen sich an: Herzog, Härtling und Holzheimer, Köpf und Sebald, Rosei und Rosenlöcher, Böni und Marti, und natürlich der Flaneur und Geher Thomas Bernhard.

Dem Fußgänger heute ist das Gehen Selbstzweck, oder mit Peter Rosei: „Gehen um des Gehens willen“. Pedestrische Phantasien wie Sten Nadolnys „Entdeckung der Langsamkeit“ oder die nomadisierende Spurensuche wie in Bruce Chatwins „Traumpfad“ sind wegweisende Schlüsseltexte einer Gegenströmung zum Schnelligkeitswahn in unserem – wie Kurt Marti sagt – „geräderten Zeitalter“.³²⁰

Der moderne Zeitgeist der Beschleunigung, den die Philosophie mit Paul Virilio als eine Bewegung zum Rand hin interpretiert oder, mit Blick auf Michel Serres, nah und fern als das Gleiche und als das Wesen des virtuellen Raums beschreibt, der einen neuen Atlas braucht, wird in der Literatur entschleunigt. „Wie sollen wir uns in der globalen Welt zurechtfinden, die gerade entsteht und an die Stelle der alten, nach unterschiedlichen Orten wohl klassifizierten Welt tritt?“³²¹, fragt Michel Serres Anfang der 1990er Jahre, um die Antwort kurz darauf selbst zu geben. Ort und Methode der Orientierung in der ‚neuen‘, d. h. in unserer Welt des 21. Jahrhunderts, finden sich dort, wo bereits Kant sie lokalisierte: in unserem Kopf.³²² Michel Serres konstatiert damit einen Weltbildwandel, der auf politischer, technologischer, sozialer und ideologischer Ebene erkennbar ist. Die Welt der virtuellen Informationsfülle ist schneller und einfacher zu betreten, schwieriger für den Einzelnen ist jedoch, die Welt für sich zu decodieren. Aus dieser Diskrepanz von Zugriff und Verständnis resultiert folglich eine Unsicherheit und Ambivalenz gegenüber der gegenwärtigen Welt. Die deutschsprachige Literatur der Jahrtausendwende hat durch thematische Engführung von historischen Weltentdeckungen und gegenwärtiger Welt- und Selbstsuche auf diese Orientierungslosigkeit reagiert. Die Reisen von Ransmayrs, Sebalds und Schrotts Protagonisten, denen gerade Langsamkeit und Bedächtigkeit eingeschrieben ist, sind auch als Reaktion auf diese globalen Veränderungen zu lesen. Die Figuren entziehen sich der sich zunehmend globalisierenden Welt, die von der Diktatur der Geschwindigkeit geprägt ist, und in der nach Virilio der Raum vernichtet und die Zeit verdichtet wird. Die Ränder, die die Protagonisten aufsuchen, sind noch nicht jene Zonen des Sub-Urbanismus, den Virilio vorhersagt³²³, sondern gerade Räume, in denen die Spuren der Vergangenheit noch lesbar und befragbar sind und in denen die Brüche der Moderne und Postmoderne aufscheinen. Die landschaftliche Erhabenheit und die (Menschen-)Leere der Naturräume in diesen Texten widersetzt sich gerade der Hyper-Geschwindigkeit des ‚geräderten Zeitalters‘.

³²⁰ Franz Loquai: *Vom Gehen in der Literatur* (Parerga 11). Eggingen: Edition Isele, 1993, S. 11f.

³²¹ Michel Serres: *Atlas*. Berlin: Merve, 2005, S. 10.

³²² Ebd.

³²³ Raymond Depardon/Paul Virilio/Zweifel, Stefan (Übers.): *Terre Natale. Ailleurs commence ici*. Paris: Edition Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2008.

3.1 Eine Wallfahrt, um der Leere der Hundstage zu entkommen

Bereits in seinem 1990 erschienenen Prosawerk *Schwindel. Gefühle*. geht Sebald im letzten Kapitel „Il ritorno in patria“ dem Phänomen der Krise nach, und zwar jener „Krise, die einen in der Mitte des Lebens überfällt.“³²⁴ Die fünf Jahre später erschienenen *Ringe des Saturn* beginnen mit der Krise ihres Erzählers. In einem 1990 geführten Interview mit Andreas Isenschmid führt Sebald die Thematik der Desorientierung und der Krise und das damit verbundene Reisen in *Schwindel. Gefühle*. auf persönliche Erfahrungen zurück, die er mit der Reise in Oberitalien und mit dem Schreiben darüber zu verarbeiten versucht.³²⁵ Sebald geht es jedoch nicht nur allein um die Überwindung einer persönlichen Krise, sondern um einen „Versuch, also die Dinge wirklich von so [sic] anzugehen, [...] daß man sie tatsächlich in einem ziemlich radikalen Sinne hinterfragt.“³²⁶

[...] es ist nicht sicher, ob wir individuell und kollektiv noch lange durchhalten. Es ist doch erstaunlich, daß wir in der Schule noch gelernt haben, die Welt wäre ewig und wir alle sehr gut im Gleichgewicht der Natur aufgehoben. Kein halbes Jahrhundert später ist diese beruhigende Gewißheit einfach verschwunden, und eines Tages wird uns die Rechnung präsentiert. Seit wir zu dieser Einsicht gekommen sind, stehen wir unter einem enormen psychischen Druck. Ich glaube, daß uns dadurch das letzte Fundament unserer verbürgten Existenz auf dieser Welt genommen ist. Die theokratischen Stützen sind schon früher weggefallen, danach konnten wir uns mit der Vorstellung trösten, daß man als sterbliches Individuum Teil eines größeren Prozesses ist, der in einer sehr beruhigenden Form abläuft. Inzwischen steht auch diese Transzendenz nicht mehr fest.³²⁷

Hinter Sebalds Krisensemantik verbergen sich also biographische Erfahrungen des Autors, die zu einer metaphysischen Krise verlängert werden.³²⁸

³²⁴ „Im vierten und letzten Teil beschwöre ich meine Kindheit in Wertach, einem Dorf im Allgäu, herauf. Es ist ein Versuch, ein emotionales Geschehen zu erklären, das ich Ende der 70er Jahre zum ersten Mal sehr bewußt bei mir entdeckte und erlebte: die Krise, die einen in der Mitte des Lebens überfällt. Ich wollte ihren Ursprung ergründen und habe den letzten Teil dann als eine Suche nach meinem Ich geschrieben.“ W. G. Sebald im Gespräch mit Piet de Moor (1992): „Echos aus der Vergangenheit“, Interview abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 71–78, hier S. 71.

³²⁵ Im Gespräch führt Sebald aus: „Ich fuhr also von Wien aus über Venedig, Verona an den Gardasee. [...] In einem Zustand, na ja, der Desorientierung, sagen wir mal so. Ich war gerade im ... nach einem ziemlich üblen Sommer, den ich in England, wie die meiste Zeit, in England verbracht habe, in Wien gewesen und hatte dort vier Wochen, glaube ich, verbracht, also teils arbeitend in einer psychiatrischen Klinik, und das war meinem allgemeinen Befinden nicht ... nicht unbedingt besonders zuträglich [...].“ W. G. Sebald im Gespräch mit Andreas Isenschmid (1990): „Die Natur des Zufalls“, abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 50–70, hier S. 53. In *Schwindel. Gefühle*. wird Sebalds eigene Reise in Italien an mit Krisen verbundenen Reisen anderer Persönlichkeiten der Literaturwelt gespiegelt: so in Kafkas Aufenthalt in Riva, der in seine Erzählung „Der Jäger Gracchus“ Eingang gefunden hat, und in Stendhal, „der auch mit Zeichen der Krise verschiedentlich in Oberitalien herumgereist ist.“ Ebd., S. 57.

³²⁶ Ebd., S. 53. Für diese Hinterfragung verwendet Sebald ein Prinzip der Zusammensetzung von heterogenem Material, für dessen Kontaktpunkte er den Begriff „Nahtstelle“ verwendet. Ein Beispiel einer solchen Nahtstelle ist, „wo sich das Fiktive mit dem Dokumentarischen oder mit dem Zitierten mehr oder weniger reißverschlussartig zusammensetzt.“ Ebd., S. 56.

³²⁷ „Echos aus der Vergangenheit“, W. G. Sebald im Gespräch mit Piet de Moor (1992), abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 72.

³²⁸ Am Kulminationspunkt der Zerstörung manifestiert sich die Naturgeschichte als „Vergeltung von oben, als Eingriff einer höheren Instanz [...]. Die Vergeltung durch eine höhere Instanz ist immer unblu-

In *Die Ringe des Saturn* will der Erzähler seiner Krise mit einer Wanderung entkommen. Gerade das zu tiefe Nachsinnen, wie es der Erzähler von *Die Ringe des Saturn* während seiner „größeren Arbeit“³²⁹ getan hat, führt zu seiner spirituellen Krise.

Im August 1992, als die Hundstage ihrem Ende zuzingen, machte ich mich auf eine Fußreise durch die ostenglische Grafschaft Suffolk in der Hoffnung, der nach dem Abschluß einer größeren Arbeit in mir sich ausbreitenden Leere zu entkommen.³³⁰

Sebald verschränkt hier die Krisenerfahrung seines Erzählers mit der Melancholietradition, die er in seinen Ausführungen zu Handkes *Lehre der Sainte Victoire* mit den Herausforderungen des mythischen und mittelalterlichen Helden zusammendenkt. Der immer von einer möglichen Paralyse bedrohte (Handke'sche) Wanderer muss sich Gefahr und Not stellen, um zur Erlösung zu gelangen. Bei Handkes Wanderer ist es die Begegnung mit einem bedrohlichen Hund, die sich ihm als zu überwindende Herausforderung in den Weg stellt:

Dem Wanderer vergehen in der Konfrontation mit dieser unsäglichen Kreatur, in der er sogleich seinen ureigenen Feind erkennt, schier alle Sinne. Verstehen wir den grausigen Hund als das traditionelle Symbol saturnischer Melancholie, dann wird deutlich, daß der auf dem Weg ins Licht begriffene Erzähler durch den fleischpurpurfarbenen Rachen des Tieres hinabsieht auf das, was an Angst und Depression in ihm selber begraben liegt.³³¹

Sebalds Erzähler stellt sich eben jener Herausforderung, der auch Handkes Wanderer begegnet, wenn er sich gerade während der Hundstage auf den Weg macht, sich seiner Depression zu stellen. Der bei Sebalds *Die Ringe des Saturn* titelgebende Planet ist das Symbol der Schwermut und seit der antiken Temperamentenlehre mit der Melancholie verbunden. Aufgrund seiner Lage und Beschaffenheit werden dem Saturn viele negativ konnotierte, zum Teil widersprüchliche Eigenschaften zugeschrieben: z. B. Alter, Angst, Düsternis, Schwärze, Finsternis, Einsamkeit, Erdferne, Trägheit, Abgesondertheit und Langsamkeit, Trockenheit, Kälte, Bitterkeit, Geiz, Rauheit und Feuchtigkeit. Dennoch kann sich sein Einfluss auch sehr positiv auf den Menschen auswirken, indem er ihn zu höchsten geistigen Taten befähigt.³³² Darüber hinaus wird er mit Reisen in Ver-

tig und das absolute Ende, entweder durch Wasser oder durch Feuer: die menschliche Gewalt, die immer blutig ist, wird ausgelöscht, durch den Eingriff von oben.“ W. G. Sebald im Gespräch mit Volker Hage (2000): „Hitlers pyromanische Phantasien“, abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 176–195, hier S. 189.

³²⁹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 11. Bereits Johannes Cassianus, ein im 4. Jahrhundert lebender Mönch und Gründer zweier Klöster in Marseille, schreibt in seinem Werk *De Institutis Coenobiorum* über diese Krise, die den in Meditation und Kontemplation begriffenen Mönch in seiner Zelle befallen kann. Mit seinen Richtlinien zum monastischen Leben entwickelt Cassianus auch das Konzept der sieben Todsünden, von denen die Acedia eine ist.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Sebald: „Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“, S. 182.

³³² „So hat denn Aristoteles den platonischen Gedanken, daß die ‚mania‘ der Urquell aller großen geistigen Leistungen bedeutet, und daß daher die tiefsten Denker im gemeinen Leben wie die Narren wirkten [...], denjenigen Begriff geschaffen, der für die Folgezeit von unabsehbarer Bedeutung werden sollte: den Begriff der Melancholie des genialen Menschen.“ Erwin Panofsky/Fritz Saxl: *Dürers ‚Melancholia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig: Teubner, 1923, S. 10, Hervorhebung im Original.

bindung gebracht. So heißt es in einem orphischen Hymnus ‚amissa possessione Coeli, cum totas per terras profugus errat‘: Die „langen, schlimmen Reisen“³³³ sowie das „Fernsein von der Heimat werden mit seinem flüchtigen Umherirren in der Welt zusammenhängen, das ihn am Schluß nach Latium geführt haben soll.“³³⁴ Sebalds Erzähler bricht zu einer Wanderung auf „to transform a psychic quest into a physical or geographic one in search of some location or landscape that would provide an answer.“³³⁵ Der Zweck, den der Erzähler hier nennt, ist ein therapeutischer: Der vom Melancholieplaneten besonders zur heißen Augustzeit bedingten Schwermut versucht er durch das probate Mittel der Reise beizukommen. Bis ins 19. Jahrhundert galt die Reise, die das Leiden des Melancholiekranken lindert, als das gegen die Melancholie geeignete Heilmittel. Benjamin Ball fordert zur Heilung der Melancholie: „Man soll den Kranken isolieren, ihn von Familienärger, Geschäftssorgen und den ewig wiederkehrenden Aufregungen befreien, die ihn in einem Zustand von seelischer Überempfindlichkeit [hyperesthésie morale] halten.“³³⁶ Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts kommt man von der Lehrmeinung ab, dass das Reisen die Melancholie heilen würde, aber sie hat die von Ball genannten Vorteile einer erfolgreichen Therapie, deren Alternative die Internierung und, aufgrund der Selbstmordgefahr, die ständige Überwachung ist. „Den Armen bietet man die Pflegeanstalt, den Begüterten Florenz, Rom, Neapel, Athen.“³³⁷ Sebald geht es mit der Figuration der Melancholie in *Die Ringe des Saturn* nicht um eine adäquate Therapie der Krankheit, ganz im Gegenteil: Sein Erzähler sucht gerade die Orte auf, die Melancholie produzieren, und folgt damit der traditionellen Melancholietypologie.

Und doch sind in der Vorstellungswelt des Mittelalters gerade der Herumirrende, der Pilgerfahrer, der Reisende diejenigen, die den unheilvollen Aspekt des melancholischen Temperaments erleiden und auf denen der unheilvolle Einfluß Saturns lastet. Reisen, Umherirren ist die Krankheit des Bellerophon. Es ist auch ein Symptom der acedia und keineswegs ihr Heilmittel.³³⁸

Die Reise ist also gerade die Strategie der Melancholieproduktion. Da die Melancholiefiguration aber auf Ambivalenz beruht, ist dem Prozess des Gehens auch das Heilende eingeschrieben, denn körperliche Bewegung ist auch in der Überwachungsanstalt Teil der Therapie gegen die Depression.³³⁹

³³³ Ebd., S. 9.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Cvetkovich: *Depression, a public feeling*, S. 72.

³³⁶ Zitiert nach Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, S. 155. Starobinski markiert den Übergang von dem alten, seit der Antike geltenden humoralpathologischen Melancholiekonzept zum neuen psychiatrischen Melancholieverständnis um das Jahr 1800. Die literarischen Figuren der Gegenwart müssen daher als depressiv im Sinne des neuen Melancholieverständnisses, der *mélancolie nerveuse* verstanden werden. Vgl. Cornelia Wild im Vorwort zu Starobinski: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, S. 14.

³³⁷ Ebd., S. 155.

³³⁸ Ebd., S. 149.

³³⁹ „Körperliche Betätigung an Ort und Stelle, auch das Turnen, ist so viel wert wie die längsten Spaziergänge.“ Ebd., S. 155.

Sebald schreibt sich mit seiner englischen Wallfahrt in die jahrhundertealte Tradition der *peregrinatio religiosa* ein. Sie ist eine Reise mit dem Ziel ein heiliges Gebot zu erfüllen oder bestimmte Pilgerstätten mit religiöser Bedeutung zu besuchen. Eine Wallfahrt oder Pilgerfahrt zu heiligen Stätten oder Gräbern wird zum Zweck einer Danksagung für eine Wohlfahrt, die man erhalten hat, unternommen oder wegen einer Bitte um Hilfe. Auf Wallfahrten wird auch gegangen, um das Erleben der religiösen Gemeinschaft am Kultmittelpunkt zu erfahren, z. B. in Mekka, in Rom oder in Jerusalem. Die Wallfahrt diente im Mittelalter dem Trost und der Vergewisserung in einer ungewissen Welt, in der die Menschen durch die Verbundenheit mit den Heiligen Sicherheit gewinnen konnten.³⁴⁰ Wie dem mittelalterlichen Wanderer ist auch Sebalds Erzähler jede Station auf seiner englischen Wallfahrt ein weiterer Schritt zum Trost. Dass Sebald für seinen literarischen Melancholierundgang die Geographie Suffolks wählt, mag auch an der Tradition dieser Gegend liegen, in der im Mittelalter eine Vielzahl von Heiligenschreinen zu finden war:

The close connection between the Church and healing, as intimate as that deemed to exist between the body and the soul, constitutes one of the most salient features of medieval medical practice, and is nowhere more striking than in the context of pilgrimage. East Anglia, with its profusion of shrines, from the great international centres of Walsingham and Bury St Edmunds, to the smaller, more localised cults of Woolpit, Bawburgh and Hautbois, offers outstanding material for a regional study. At least twenty important healing shrines have been identified in Norfolk alone during the later Middle Ages, their presence suggesting that [...] the sick pilgrim had as much choice in this regard as he or she did when selecting a physician, surgeon [...].³⁴¹

Der mittelalterliche Pilgerbericht, in dem die Heimkehr des *homo viator*, des auf der Erde nur kurz weilenden Menschen, zu Gott beschrieben wird, ist die Vorform des neuzeitlichen Reiseberichts. Der Pilgerbericht „repräsentiert nämlich die paradoxe Form einer – nicht-mythischen Initiation, die das archetypische Schema in religiöser Weise verkehrt.“³⁴² Ursprünglich stand die Pilgerfahrt konträr zur Motivation der neuzeitlichen Reise, der es um die Neugierde ging, die als *curiositas* von Augustinus negativ belegt worden war, da das Andere oder Fremde dämonisiert wurde. Beim Pilgern sollte es vielmehr um die *purga spiritualis* gehen, also um eine geistige Reinigung. Erst die Hochscholastik erweiterte wiederum Augustinus' negative *curiositas* um die positiv konnotierte *studiositas*, für die Blumenberg später den Begriff der ‚theoretischen Neugierde‘ verwendet.³⁴³ Mit dem neuzeitlichen Reisebericht, wo die Neugierde die Transgression des Bekannten und die Konfrontation mit dem Fremden legitimiert, etabliert sich die Vorstellung der Reise als Initiation jenseits des Mythos. Sie wird zum *rite de passage*, in dem es um den Übergang vom einem alten zu

³⁴⁰ „Whether their search was for physical or spiritual health, medieval men and women drew comfort and reassurance from their communion with the saints. Pilgrimage offered a sense of purpose and personal empowerment in an uncertain world, a ‘mental mechanism’ for ‘disciplining the archaic forces of the cosmos’.“ Carole Rawcliffe: „Curing bodies and healing souls: pilgrimage and the sick in medieval East Anglia“. In Colin Morris/Peter Roberts (Hg.): *Pilgrimage. The English Experience from Becket to Bunyan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 108–140, hier S. 139.

³⁴¹ Ebd., S. 108f.

³⁴² Wolfzettel: *Reiseberichte und mythische Struktur*, S. 13.

³⁴³ Ebd., S. 13f.

einem neuen Ich durch Erkenntnis, Bemächtigung oder Befreiung (Erlösung) geht. Damit wird die Reise zur Transformationsfigur des Ich, in deren Fokus die Prozesshaftigkeit dieser Metamorphose steht.

In der Romantik finden der Reisebericht und die Pilgerfahrt, jetzt jedoch als säkulares Ereignis, zueinander.³⁴⁴ Für Sebalds *Die Ringe des Saturn* wird diese Verbindung fruchtbar, vor allem da der Autor explizit auf Chateaubriand, den Begründer der romantischen Weltsicht in Frankreich, Bezug nimmt. Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe* sich auch thematisch mit Sebalds *Die Ringe des Saturn* verschränkbar: Entfremdung und Heimatlosigkeit bzw. die Heimat als ‚terre d'exil‘³⁴⁵ gehören zum Themenkomplex, den Sebald in seinem Werk anhand von Einzelschicksalen bearbeitet. In *Die Ringe des Saturn* fallen die Küstenlandschaft, die Sebalds Erzähler durchwandert, und seine innere Verfassung, die ihn dazu bringt, eine Reise zu machen, mit der Situation von Chateaubriands Erzähler zusammen:

Demeuré seul derrière les chers objets qui m'avaient quitté, comme un marin étranger dont l'engagement est expiré qui n'a ni foyers, ni patrie, je frappais du pied la rive; je brûlais de me jeter à la nage dans un nouvel océan pour me rafraîchir et le traverser.³⁴⁶

Bei Chateaubriand findet sich auch der Blick in die Tiefe der Geschichte, der für Sebalds Perspektive maßgeblich ist, und wo der „bedeutsame Augenblick in einer gleichsam angehaltenen, stillgestellten Zeit [...] so oft den Augenblick [bezeichnet], in dem sich eine Wahrheit entschleiert und die Reise zur Epiphanie wird.“³⁴⁷

3.1.1 Der Stationsweg von Sebalds Wallfahrer

Sebalds Erzähler unternimmt zwar keine religiös motivierte Pilgerfahrt, die Stationen seiner Wallfahrt entsprechen jedoch den ‚Andachtsstationen‘ einer solchen, da sie spirituelle oder heilige Stätten und Orte sind oder von Sebald in einen spirituellen Kontext gestellt werden, wie dies beispielsweise bei der Beschreibung der Forschungsstation auf Orfordness der Fall ist.

Das Grab seines Namenspatrons in Nürnberg, das zu einem Pilgerort wurde, spiegelt die Unternehmung des melancholischen Erzählers, Gräber und Friedhöfe auf seiner Fußwanderung zu besuchen, und verdeutlicht gleichzeitig, dass die Stationen in Suffolk nicht die einzigen ‚Andachtsstationen‘ sind, da der Erzähler seinen Pilgerweg in sein Unbewusstes und in seine Erinne-

³⁴⁴ „Initiation in die oder das Fremde heißt Suche nach dem eigentlichen, wiederentdeckten ‚anderen‘ Eigenen, nämlich Rückkehr in eine verlorene Dimension. Daher auch das beliebte Bild des säkularisierten ‚pèlerinage‘ und die damit verbundene Tendenz zur religiösen Überhöhung des Reiseerlebnisses, das die Begegnung mit dem Anderen ganz wörtlich zu einem Erlebnis der Anverwandlung und Offenbarung macht. Die Intensität der subjektiven Momente in einer Art säkularer Epiphanie wird zum Maßstabe des initiatischen Parcours.“ Ebd., S. 26.

³⁴⁵ Ebd., S. 26.

³⁴⁶ François-René, Vicomte de Chateaubriand: *Mémoires d'outre-tombe*. Hrsg. von Maurice Levaillant und Georges Moilinier, Bd. 1. Paris 1951, S. 601, zitiert nach Wolfzettel: *Reiseberichte und mythische Struktur*, S. 26.

³⁴⁷ Ebd., S. 26f.

rungen verlängert, was das Wesen des Erinnerns als einen allgemein durch Assoziationen gesteuerten Prozess verdeutlicht. Im vierten Kapitel von *Die Ringe des Saturn* wandert der Blick vom Gunhill in Southwold aus auf das Meer, auf dem am 28. Mai 1672 eine Schlacht zwischen der englischen und der holländischen Flotte stattfand. Dabei fällt dem Erzähler wiederholt die verzerrte Darstellung von historischen Ereignissen auf, die wiederum thematisch an anderer Stelle aufgegriffen wird (vgl. Schlachtenmalerei, S. 95f, Schlacht von Waterloo, S. 152f.). Die Meditation über das Kampfgeschehen wiederum lässt ihn sich an seinen Besuch in Holland erinnern, bei dem er auf dasselbe Meer, jedoch von der gegenüberliegenden Küste geschaut hat. Dabei erzählt er von seinen in Amsterdam gemachten Aufzeichnungen über die damals unternommene Reise. Der sich physisch in Southwold befindende Erzähler erinnert sich an eine Reise, die er ein Jahr zuvor auf dem europäischen Festland unternommen hat. Diese Erinnerung führt zu einem Schauplatzwechsel, der rein imaginär stattfindet, aber die Struktur der Reise zwischen den erzählten Episoden aufscheinen lässt. So erinnert sich der Erzähler an eine Niederschrift der Ereignisse von damals in einem Hotel am „Stationsweg“ und seine damalige Niedergeschlagenheit.

Gegen Abend, in Amsterdam, saß ich in dem stillen, mit alten Möbeln, Bildern und Spiegeln ausgestatteten Salon eines mir von früher her bekannten Privathotels am Vondelpark und machte verschiedene Aufzeichnungen über die Stationen meiner nun beinahe abgeschlossenen Reise, über die in Bad Kissingen mit allerhand Nachforschungen verbrachten Tage, über den Panikanfall in Baden, die Bootsfahrt auf dem Zürcher See, die Glückssträhne in der Lindauer Spielbank, den Besuch in der Alten Pinakothek und den am Grab meines Namenspatrons in Nürnberg, von dem die Legende berichtet, daß er ein Königssohn gewesen sei.³⁴⁸

Die Erinnerung an diese Reisen dient der perspektivischen Sicht in die Vergangenheit, die bildlich in der doppelseitigen Abbildung eines Säulengangs an einer anderen Stelle im Buch eingefügt ist, aber ebenfalls als Heiligtum beschrieben wird.³⁴⁹ Die Platzierung dieses Bildes verdeutlicht wiederum die untergründige Vernetzung der Themen in *Die Ringe des Saturn*, die in den räumlichen Perspektivenwechseln im Text angelegt ist.

³⁴⁸ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 106f.

³⁴⁹ Der Text, in den der Säulengang eingebettet ist, erzählt von Alec Garrards ‚Heiligtum‘, seinem Modellbau des Jerusalemer Tempels. Garrard hat insofern die Eigenschaft eines Melancholikers, als er ein minutiöser ‚Weltenbauer‘ ist, eine der vielen Funktionen, die auch der Doppelgestaltigkeit der Göttergestalt Saturn eigen ist: „Die Kronosvorstellung ist nicht nur dualistisch in bezug auf die Wirkung des Gottes nach außen, sondern auch in bezug auf sein eigenes, gleichsam persönliches Schicksal [...]; auf der einen Seite erzeugt (und verschlingt) er unzählige Kinder – auf der anderen Seite ist er zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt; auf der einen Seite ist er der Patron der einfachen und unwissenden Bauern [...] auf der anderen ist er der alte und weise Gott, [...] der noch seinem Sohn ‚die Maße des ganzen Weltenbaues‘ überliefert [...].“ Panofsky/Saxl: *Dürers ‚Melencolia I‘*; S. 10.



Abb. 21: Säulengang

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 292f.

Nach der biographischen Skizze des heiligen Sebald folgt eine Auflistung seiner Wundertaten, darunter eine, die das ‚Eiswunder‘ genannt wird, bei dem es um die Entfacherung eines Feuers aus Eiszapfen im Herd eines geizigen Wagners geht. Die Überlegungen zu diesem Eiswunder sind der zentrale Teil dieser Erzählung über den heiligen Sebald, da sie das Leitmotiv der *Ringe des Saturn* fortsetzen, das um Vergänglichkeit, Tod und Transmigration kreist. Dabei steht die Verbrennung als metaphysische Kraft der Vergänglichkeit im Mittelpunkt. Immer wieder wird im Text auf die unterschiedlichsten Arten der Verbrennung Bezug genommen. In dieser Heiligengeschichte geht es um die innere Abkühlung, das Erlöschen der Herzenswärme. Auch in dieser Passage zum heiligen Sebald findet sich der Bezug zum Transzendenten – hier in der christlichen Heilsgeschichte, die sich im Grab des heiligen Sebald dargestellt findet, das in St. Sebald in Nürnberg steht.³⁵⁰

³⁵⁰ Vgl. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 107ff.

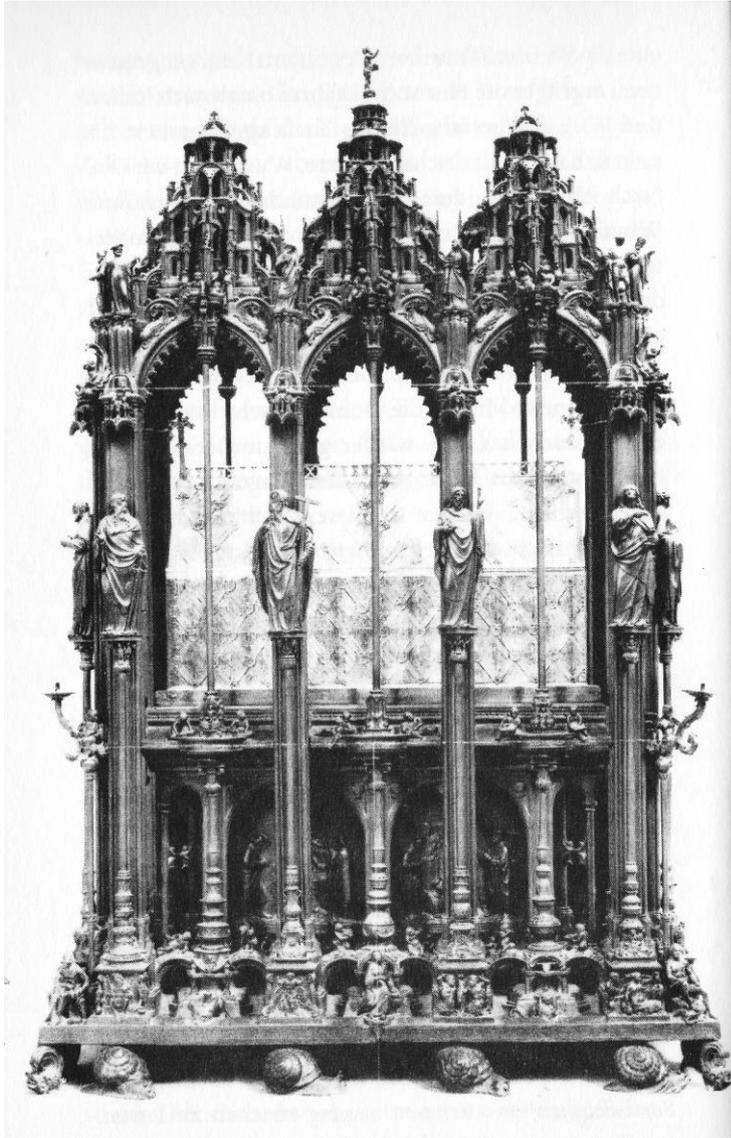


Abb. 22: Reliquienschrein des heiligen Sebaldus, Sebalduskirche Nürnberg³⁵¹
 Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 108.

Laut Überlieferung soll der Ochsenkarren bei der Überführung des um 1070 verstorbenen Sebaldus steckengeblieben sein. An derselben Stelle wurde die Peterskapelle errichtet, die später zur Sebalduskirche umgewidmet wurde, weil die Menschen scharenweise an das Grab des Heiligen pilgerten, um im Sinne der christlichen Wallfahrt, Sünden abzutragen oder religiöse Läuterung zu erfahren. Trotz der religiösen Konnotation und Terminologie geht es Sebald nicht um ein religiös motiviertes Wallfahren, sondern um die religiösen Elemente im Kulturgut. Sebald arbeitet mit den aus dem Religiösen stammenden Motivstrukturen, wie z. B. der Wallfahrt und dem Stations-

³⁵¹ Ein symbolisches Gegengewicht zur irdischen Schwere bilden die Schnecken, die das Grabmal tragen. Seit dem 14. Jahrhundert werden Schnecken als Sinnbild der Auferstehung verstanden, weil sie, in Analogie zur Auferstehung Jesu und zu seinen drei Tagen im Grab, im Herbst ihr Haus mit einer Kalkschicht verschließen. Die tot scheinende Schnecke schiebt jedoch im Frühling den Deckel wieder beiseite und lebt weiter. Vgl. hierzu Michael Diefenbacher/Rudolf Endres (Hg.): *Stadtlexikon Nürnberg*. Nürnberg: Tümmels, 2000.

weg, den er auf den Rundgang seines Erzählers und dessen Stationen überträgt. Sie werden zu Reflexionsstrukturen auf der peripatetischen Wanderung durch Suffolk, die mit ihren Abschweifungen zu anderen Orten und in andere Zeiten eine Art Transmigration in der Gedanken- und Erinnerungswelt des Sebald'schen Erzählers darstellt. Mit ‚Transmigration‘ lässt sich sowohl der geographische Aspekt der Wallfahrt als auch die spirituelle Reise, die Seelenreise, beschreiben: Sie bedeutet sowohl das ‚Von-einem-Ort-zum-anderen-Ziehen‘³⁵² (*transmigratio gentium*) als auch die Seelenwanderung (*transmigratio animarum*).

Betrachtet man die Topographie Ostenglands als erste Ebene der Reise und die Literarisierung dieser geographischen Landschaft durch die Wanderung von Sebalds Erzähler, der die Melancholie als literarische Figuration eingeschrieben ist, als zweite Ebene, kann die im Text erwähnte tatsächliche Niederschrift des Erzählers als dritte Ebene angesehen werden. Als hermeneutische Ebene vereint sie wiederum das, was sich in erste Ebene, als physische Ebene, und in zweite Ebene, als mentale Ebene, aufspaltet. Als textimmanente Anlage ist es ihr Ziel, das Unsichtbare sichtbar zu machen, indem sie auf die eigene Materialität verweist. Durch die Gedanken des Erzählers, die zum Teil von seinem Bewusstsein sowie von Zeit und physischem Raum unabhängig, manchmal jedoch gerade vom Anblick der Landschaft ausgelöst, in ein anderes Raum-Zeit-Kontinuum wechseln, schieben sich Räume chronotopisch ineinander oder überblenden sich. Dadurch ist dem Text eine Doppelseitigkeit von Orientierung und Desorientierung eingeschrieben, die sich wie bei der von Martina Wagner-Egelhaaf beschriebenen Melancholiefiguration in einer einem Möbiusband³⁵³ ähnlichen Zweiseitigkeit zueinander verhält. Insofern entspricht der Grad der Orientierung und des gewonnenen Überblicks immer dem Grad an Desorientierung und Verlust an Ordnung. Ein Grund dafür ist, dass Sebalds Erzähler die Welt, die er durchwandert, wie der Raritätenkatalog Thomas Brownes erscheint. Er durchwandert die Welt wie ein Museum, wo er dem „zwecklosen, aus der Zirkulation geratene[n] Kram“³⁵⁴ begegnet, der von der verstrichenen Zeit noch übrig ist. Die im zweiten Teil von *Die Ringe des Saturn* geschilderte Geschichte Somerleytons, das Mitte des 19. Jahrhunderts Glanzstück und architektonisches Meis-

³⁵² Vgl. Claudia Öhlschläger: „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau. W. G. Sebalds poetische Zivilisationskritik“. In Niehaus/Öhlschläger (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, S. 189–203, hier S. 202f. „Wenn man sich vergegenwärtigt, dass der Schmetterling (griechisch *psyche*) das Bild der unsterblichen Seele ist, und den Tatbestand hinzuzieht, dass am Ende der *Ringe des Saturn* davon gesprochen wird, dass es zur Zeit Thomas Brownes in Holland Sitte gewesen sei, im Haus eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder zu verhängen, um die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise nicht abzulenken, liegt es fast nahe, mit dem Transmigrationsmotiv eine Rettungs- oder Erlösungs-idee zu verbinden, die von Sebald freilich säkularisiert wird.“

³⁵³ „Die Mitte – das, was Melancholie ‚eigentlich‘ ist? – bleibt leer, und an den Rändern, die aber die Figur überhaupt erst bilden, scheinen sich Innen und Außen ständig ineinander zu verdrehen. Dabei ist das vermeintliche Innen immer schon ein Außen, in jedem Fall aber Peripherie [...]. Der Moment des Umschlags, des Bruchs, der sich der Repräsentation entzieht, weil er immer noch bevorsteht oder bereits erfolgt ist, wird zur Grundfigur der Melancholie, die, wie das Bild der Möbius-Schleife verdeutlicht, dem melancholischen Text seine Richtung vorschreibt.“ Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur*, S. 108f.

³⁵⁴ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 48.

terwerk einer Harmonie zwischen Kultur und Natur³⁵⁵ war, ist einer jener Überreste, an dem sich der Kapitalfluss und die damit zusammenhängende gesellschaftliche Veränderung ablesen lässt.

Tatsächlich weiß man, wenn man durch die für den Besucher geöffneten Räume von Somerleyton geht, manchmal nicht so recht, ob man sich auf einem Landsitz in Suffolk befindet oder an einem sehr weit abgelegenen, quasi extraterritorialen Ort, an der Küste des Nordmeers oder im Herzen des Schwarzen Kontinents. Auch in welchem Jahrzehnt oder Jahrhundert man ist, läßt sich nicht ohne weiteres sagen, denn viele Zeiten haben sich hier überlagert und bestehen nebeneinander fort.³⁵⁶

Was in den Räumen von Somerleyton für den heutigen Besucher zu sehen ist, ähnelt einem Raritätenkabinett, in dem nicht mehr die Grenze zwischen Natur und Kultur verwischt, sondern die Unordnung des kulturellen Wissensspeichers sichtbar wird, in dem sich im Laufe der Zeit immer mehr ansammelt. Der Anblick des Verfalls produziert zwar die Melancholie des Erzählers, diese nutzlosen, angesammelten Dinge sind es aber, die ihm – wenn auch nur aus Absurditäten bestehend – eine Art Heimat geben, denn er zieht das aus der Zeit Gefallene, Veraltete dem Neuen vor.³⁵⁷

Die Erinnerung und das Bewahren, die den alten Dingen eignen, mag auch die Wahl der Stationen der englischen Wallfahrt bestimmt haben, denn es sind Orte des Erinnerns und Bewahrens, die sich in Grabstätten und Bestattungsorten der konstanten lautlosen Zerstörung entgegenstellen. Die materiellen Überreste in ihrer Gedenk- und Erinnerungsfunktion werden dem Erzähler zu Spuren und Zeichen einer vergangenen Zeit. Als Orte des Erinnerns und Bewahrens sind sie aber immer gleichzeitig auch Orte, die Verfall und Vergänglichkeit bewusst machen. Diese Duplizität sich gegenseitig bedingender und einander sich widerstrebender Intentionen (Verfall vs. Erhalt, Vergessen vs. Bewahren) drückt sich in der Verfassung des Erzählers aus, der in seiner Trauer in der Wallfahrt Trost sucht und deren einzelne Etappe je ein Schritt näher zur Tröstung bedeutet.

³⁵⁵ „1852 schon finden sich in der *Illustrated London News* und in anderen tonangebenden Magazinen die überschwenglichsten Berichte von dem neu entstandenen Somerleyton, dessen besonderer Ruhm anscheinend darin bestand, daß sich die Übergänge zwischen Interieur und Außenwelt so gut wie unmerklich vollzogen. Der Besucher vermochte kaum zu sagen, wo das Naturgegebene aufhörte und das Kunsthandwerk anfing. [...] Auf den heutigen Besucher macht Somerleyton nicht mehr den Eindruck eines morgenländischen Märchenpalasts.“ Ebd., S. 46ff.

³⁵⁶ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 48f. Eine Sebalds Erzähler ähnliche Wahrnehmung konstatiert Torsten Hoffmann für die Figur Julius Payers in Bezug auf die Eislandschaft in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*.

³⁵⁷ „Wie abweisend, habe ich mir gedacht, muß Somerleyton zur Zeit des Großunternehmers und Parlamentsabgeordneten Morton Peto gewesen sein, als vom Keller bis zum Dach, vom Tafelgeschirr bis zu den Aborten alles nagelneu war, bis in die winzigsten Einzelheiten aufeinander abgestimmt und von gnadenlos gutem Geschmack. Und wie schön dünkte das Herrenhaus mich jetzt, da es unmerklich dem Rand der Auflösung sich näherte und dem stillen Ruin.“ Ebd., S. 50.

3.1.2 Gräber und Bestattungsrituale

Angelehnt an Brownes Abhandlung *Hydriotaphia*, wo die Geschichte der Bestattungsrituale rekapituliert wird, thematisieren *Die Ringe des Saturn* ebenfalls eine Reihe von Bestattungsritualen, unter anderem die Urnenbestattung, aber auch die heidnische und die christliche Erdbestattung, deren Ort der Friedhof ist. Sebald verweist auf einen Urnenfund in der Nähe des Wallfahrtsortes Walsingham in Norfolk, über den es heißt, dass es staunenswert sei, „welch lange Zeiten die dünnwandigen Tongefäße unbeschadet erhalten geblieben sind, zwei Fuß unter der Erde, während Pflugscharen und Kriege hinweggingen über sie“³⁵⁸, und Browne, selbst Arzt in Norwich, zu „seinem berühmten, halb archäologischen, halb metaphysischen Traktat über die Praxis der Feuer- und Urnenbestattung“³⁵⁹ veranlasste.

Unter Zuhilfenahme der verschiedensten historischen und naturhistorischen Quellen verbreitet er sich hier über die Anstalten, die wir treffen, wenn einer aus unserer Mitte sich anschickt zu seiner letzten Reise. Beginnend mit einigen Anmerkungen zu den Friedhöfen der Kraniche und Elefanten, zu den Begräbniszellen der Ameisen und der Gewohnheit der Bienen, ihren Toten das Trauergeleit zu geben aus dem Stock, beschreibt er in der Folge die Beisetzungsrituale mehrerer Völker bis hin zu dem Punkt, wo die christliche Religion, die den sündigen Leib als Ganzes bestattet, die Leichenfeuer endgültig ausgehen läßt. Daß aus der in vorchristlicher Zeit so gut wie universalen Praxis nicht, wie oft geschieht, zu schließen ist auf die Unwissenheit der Heiden von dem bevorstehenden jenseitigen Leben, dafür nimmt Browne das wortlose Zeugnis der Tannen, Eiben, Zypressen, Zedern und anderen immergrünen Bäume, aus deren Ästen zum Zeichen der ewigen Hoffnung man zumeist die Totenfeuer entfachte.³⁶⁰

Die Gräber, die Sebalds Erzähler in *Die Ringe des Saturn* aufsucht, haben die Funktion von Markierungspunkten auf seiner Wallfahrt. Wie Browne im letzten Kapitel seiner *Hydriotaphia* über den Urnenfund und die Bedeutung von Gräbern und Grabmälern nachsinnt, die seit vorchristlicher Zeit wie eine Behausung gebaut werden, läßt Sebald seinen Erzähler über Gräber, Beisetzungen und die Verfügung über die Toten, ihr Leben und ihren letzten Willen nachdenken.

³⁵⁸ Ebd., S. 38.

³⁵⁹ Ebd., S. 21.

³⁶⁰ Ebd., S. 37.



Abb. 23: Mausoleum

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 233.

In der Nähe von Woodbridge, im Park von Boulge, befindet sich das Grab des Schriftstellers Edward FitzGerald. In dem verwahrlosten Park sind die Gräber halb in der Erde versunken, überschattet von den immer weiter vordringenden Ahornen. Kein Wunder, denkt man unwillkürlich, daß FitzGerald, der Beisetzungen ebenso wie jede andere Form von Feierlichkeit verabscheute, an diesem dunklen Ort nicht begraben werden wollte und eigens verfügte, man solle seine Asche ausstreuen über den glänzenden Spiegel des Meers. Daß er dennoch hierher, in eine Grabschaft neben dem häßlichen Mausoleum seiner Familie zu liegen kam, ist eine jener bösen Ironien, gegen die man selbst mit seinem letzten Willen nichts vermag.³⁶¹

Bemerkenswert an dem Verhältnis von Text und Bild ist, dass diese Bilder von Grabmälern in *Die Ringe des Saturn* jene Gräber zeigen, die neben denen liegen, von denen im Text erzählt wird. Damit suggeriert Sebald einen abschweifenden Blick, der gerade wegführt von dem, was besprochen wird. Die Abbildung rückt jedoch gerade das ins optische Zentrum, was im Abseits liegt. Mit diesem Kunstgriff unternimmt Sebald eine Korrektur des Blickes, indem er Peripherie und Zentrum vertauscht und das Periphäre dadurch sichtbar macht.

³⁶¹ Ebd., S. 233.



Abb. 24: Grabmonument mit Urne

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 309.

Über dieses Grab auf dem Friedhof von Ditchingham heißt es:

Neben dem Grab Samuel Suttons erhebt sich ein noch eindrucksvolleres, gleichfalls aus schweren Steinplatten gefügtes und von einer Urne gekröntes Monument, an dem mir zunächst vor allem die runden Öffnungen am oberen Rand der Seitenteile aufgefallen sind. Sie erinnern mich irgendwie an die Luftlöcher, die wir früher in die Deckel der Schachteln gemacht haben, in denen wir die von uns gefangenen Maikäfer mit ihrem Blätterfutter eingesperrt hielten. Möglicherweise, dachte ich mir, hat ein empfindsamer Hinterbliebener diese Löcher eigens durch den Stein bohren lassen für den Fall, daß die von ihm Gefangene in ihrem Totenhaus noch einmal Atem schöpfen will. Der Name der Dame [...] war Sarah Camwell, verstorben am 26. Oktober 1799.³⁶²

Sarah Camwell war eine Arztgattin aus der nicht weit entfernten Kleinstadt Bungay und Zeitgenossin einer gewissen Charlotte Ives, deren Liebesdrama sich vier Jahre vor Sarah Camwells Tod abspielte: In den Sommermonaten des Jahres 1795 besucht ein junger französischer Adliger, der nach England geflohen war, die Pfarrersfamilie Ives. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei dem Franzosen um den jungen, bereits erwähnten Vicomte Chateaubriand, der in seinen *Mémoires d'Outre-Tombe* darüber meditiert, wie sein Leben verlaufen wäre, hätte er sich für eine Ehe mit der fünfzehnjährigen Charlotte Ives entschieden. Wortgetreu übernimmt Sebald Chateaubriands Erinnerungen an den Hergang seines überstürzten Aufbruchs aus dem Hause Ives, die nur dadurch die Zeit überlebt haben, dass Chateaubriand sie niederschrieb, nachdem ihn Charlotte nach 27 Jahren in London aufgesucht und sich auf immer von ihm verabschiedet hat:

³⁶² Ebd., S. 308f.

Lange Stunden habe ich mich nach dem schmerzhaften Abschied in meinem Kabinett in der Botschaft eingeschlossen und, unterbrochen immer wieder von vergeblichem Nachsinnen und Räsionieren, unsere unglückliche Geschichte zu Papier gebracht. Unabweisbar blieb dabei in mir die Frage, ob ich Charlotte Ives, schreibenderweise nicht abermals und endgültig verriet und verlor.³⁶³

Chateaubriand ist für die Thematik der Erinnerung für Sebald eine wichtige Referenz. Die Erinnerung ist nicht nur eine Möglichkeit, etwas Verlorenes lebendig zu halten, sie kann negativ gewendet auch eine quälende Last sein, für die man einen Aufbewahrungsort braucht, einen Ort der Entäußerung. Als indirektes Zitat von Chateaubriand heißt es weiter in *Die Ringe des Saturn*:

Wahr ist allerdings auch, daß ich mich meiner Erinnerungen, die so oft und so unversehens mich überwältigen, anders nicht als durch das Schreiben zu erwehren vermag. Blieben sie verschlossen in meinem Gedächtnis, sie würden schwerer und schwerer wiegen im Laufe der Zeit, so daß ich wohl zuletzt zusammenbrechen müßte unter ihrer ständig zunehmenden Last.³⁶⁴

Nicht zuletzt drückt Sebald über Chateaubriand seine Schreibmotivation bezüglich belastender Erinnerungen aus, die sich auch in den Reflexionen und im Schreiben der Figuren bei Raoul Schrott und Ransmayrs Chronisten findet. Die Natur der reflektierenden, melancholischen Erinnerung, die der Erzähler von *Die Ringe des Saturn* in seiner Niederschrift zu Papier bringt, bedenkt auch Chateaubriand in seinen Erinnerungen von jenseits des Grabes: „Monate- und jahrelang liegen die Erinnerungen schlafend in unserem Inneren und wuchern im stillen fort und fort, bis sie von irgendeiner Geringfügigkeit heraufgerufen werden und auf seltsame Weise uns blind machen fürs Leben.“³⁶⁵ Die Blindheit ist jene, die den Melancholiker überfällt, der sich der Welt der toten Dinge zugewandt hat, weil er seine letztgültige Endlichkeit im Tod erkannt hat.³⁶⁶ Sebald stellt mit den Abbildungen der Grabmäler eine Analogie zwischen Grabsteinen als Bestattungssignien und derselben Funktion des Textes als Erinnerungsträger her.

³⁶³ Ebd., S. 302.

³⁶⁴ Ebd., S. 302f.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ In Brownes *Hyriotaphia* heißt es: „But all or most apprehensions rested in opinions of some future being, which, ignorantly or coldly believed, begat those perverted conceptions, ceremonies, sayings, which Christians pity or laugh at. Happy are they which live not in that disadvantage of time, when men could say little for futurity, but from reason: whereby the noblest minds fell often upon doubtful deaths, and melancholy dissolutions. With these hopes, Socrates warmed his doubtful spirits against that cold potion; and Cato, before he durst give the fatal stroke, spent part of the night in reading the *Immortality* of Plato, thereby confirming his wavering hand unto the animosity of that attempt. It is the heaviest stone that melancholy can throw at a man, to tell him he is at the end of his nature; or that there is no further state to come, unto which this seems progressional, and otherwise made in vain.“ Thomas Browne/W. A. Greenhill: *Sir Thomas Browne's Hydriotaphia and The Garden of Cyrus*. New York: Macmillan & Co., 1896 [Faksimileausgabe Kessinger Publishing's Legacy Reprints, USA, o. J.], S. 58f. Vgl. auch Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 39.

3.1.3 Grabstätten in kontaminierten Landschaften

Dem organischen Zerfallsprozess stehen Grabsteine und Grabbeigaben entgegen, deren materielle Langlebigkeit die Erinnerung an die Toten für die Nachwelt bewahrt. *Die Ringe des Saturn* selbst sind als solch eine Insignie des Gedenkens gedacht. In einem Interview dazu sagt Sebald: „Ein Toten- und Trauerbuch, ja. Das Thema Trauer ist eines, das mich schon lange interessiert: Trauer-errituale und die Art, in der die Lebenden mit den Toten umgehen, sind für mich etwas ausgesprochen Aufschlussreiches.“³⁶⁷ Sebalds Erzähler richtet seinen Blick auf das Tote und die Toten sowie die Rituale, die mit dem Tod verbunden sind. *Die Ringe des Saturn* sind ein Trauerbuch, das mit Bezug auf Thomas Brownes *Hydriotaphia* die Geschichte der Bestattungsrituale rekapituliert und gleichzeitig der Opfer gedenkt, die ohne Bestattungsrituale in (Kalk-)Gruben, Armen- und Massengräber geworfen wurden. Die Absicht der *Ringe des Saturn* ist es, in der Schrift ihre Spur zu bewahren.³⁶⁸ Das Verhältnis von Macht und Ohnmacht, dargestellt anhand der auf Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp*³⁶⁹ an Aris Kindt posthum durchgeführten Zergliederung, die gleichzeitig eine durch die Ärzte verübte Gewalt bedeutet, wird im fünften Teil der *Ringe des Saturn* gespiegelt, in der Erzählung von Roger Casements Empathie mit den von den imperialistischen Machthabern ausgebeuteten Opfern.³⁷⁰ Sebalds Blick gilt, wie der Rembrandts und Casements, ebenfalls den Opfern statt den Machthabern.

In *Die Ringe des Saturn* wird eine Sammlung gewaltsamer Todesarten ausgestellt, die sich visuell in den Fotografien finden. Dadurch wird zwischen den Medien ein Verweisnetz geknüpft, das auf Ähnlichkeit beruht. Die Struktur des beschriebenen Ereignisses und der Abbildungen sind dabei das verbindende Element, das jene Katastrophen in sich trägt, die Sebald als ‚lautlos‘ bezeichnet und bei denen man als Außenstehender und Nachgeborener nurmehr die Position des Zuschauers innehat. Anhand eines Folianten zum Ersten Weltkrieg, den der Erzähler im Sailors’ Reading Room in Southwold findet, werden verschiedene Todesarten aufgezeigt und in drei Fotografien reproduziert, die den Tod durch Ertrinken, Erschießen und Erhängen darstellen:

[...] und gezeigt ist jede nur erdenkliche Form des gewaltsamen Todes, vom Absturz eines einzelnen Luftpioniers über der Mündung der Somme bis zum Massensterben in den galizischen Sümpfen. Es sind zu sehen die in Schutt und Asche gelegten Städte, die im Niemandsland zwischen den Schützengräben verfaulenden Leichen, vom Artilleriefuer

³⁶⁷ W. G. Sebald im Gespräch mit Sven Boedeker: „Eine Trauerhaltung lernen“ (1995), abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheurer dünnem Eis“*, S. 115.

³⁶⁸ Siehe Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 116. Zu Sebalds Intention, die Opfer der Anonymität zu entreißen, siehe Anne Fuchs: *Die Schmerzspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Köln: Böhlau, 2004.

³⁶⁹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 24f.

³⁷⁰ J. J. Long sieht in den vielfach und vielseitig dargestellten Gewalt- und Strafmaßnahmen in *Die Ringe des Saturn* Sebalds Aktualisierung vormoderner Machtstrukturen: „Sebald more or less implicitly integrates present disciplinary practices into an archaeology of power/knowledge, and that is true also of the multifarious disciplinary archives discussed here. The pre-modern actualisations of power that are repeatedly evoked in his text provide a foil against which his exploration of modernity and its disciplinary regimes takes place.“ J. J. Long: „Discipline“. In Y. Elsaghe/L. Liechti/O. Lubrich (Hg.): *W. G. Sebald*. Darmstadt: WBG, 2012, S. 75–94, hier S. 76.

niedergemähte Wälder [...] Bilder der Zerstörung, der Verstümmelung, der Schändung, des Hungers, des Feuers, der eisigen Kälte. Die Überschriften sind fast ausnahmslos geprägt von bitterer Ironie [...].³⁷¹

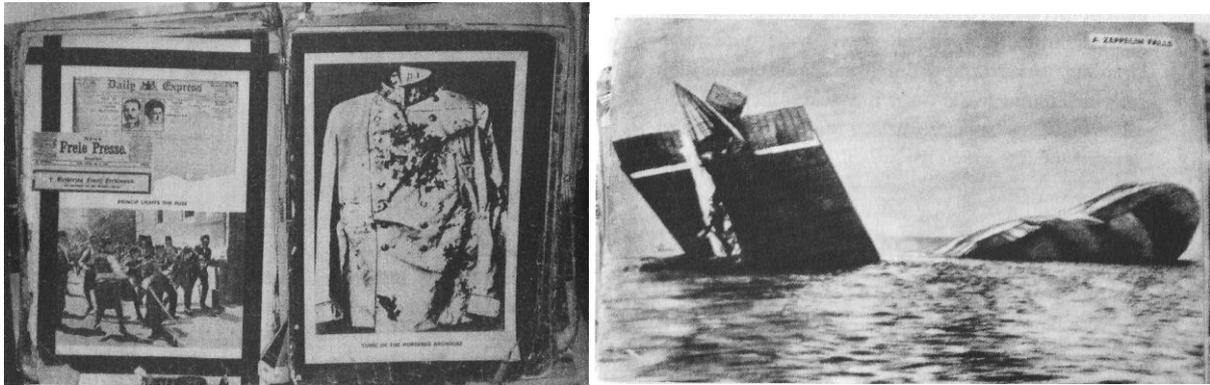


Abb. 25 und Abb. 26: Das Attentat und die Konsequenz des Krieges

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 117f.



Abb. 27: Gewaltsame Todesform – Erhängen

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 120.

Das letzte Bild in Teil IV der *Ringe des Saturn* stammt nicht aus dem Ersten, sondern aus dem Zweiten Weltkrieg, von einer der „von den Kroaten im Einvernehmen mit den Deutschen und

³⁷¹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 116f. Sebalds Erwähnung von Kurt Waldheim an dieser Stelle ist ebenfalls von einer „bitteren Ironie“ (s. o.) geprägt, da er symbolisch für die Möglichkeit der rechten Karrieren nach Ende des Zweiten Weltkriegs steht. Die Ironie, auf die Sebald anspielt besteht darin, dass Waldheim in seinem Amt als UN-Generalsekretär und damit als Repräsentant der Menschheit derjenige war, der eine Grußbotschaft an Außerirdische aufnahm, die an Bord der Voyager II in die Tiefen des Weltalls geschickt wurde. Als junger Offizier schrieb Waldheim Memoranden in Banja Luca für „die dringlichst in die Wege zu leitenden Umsiedlungen“ (S. 122f.) der jüdischen Bevölkerung. Sebald spielt hier auf die Vorwürfe an, denen zufolge Waldheim als NS-Offizier an Kriegsverbrechen beteiligt war. Zu einer aktuellen Aufbereitung der Thematik vgl. Ruth Beckermanns Dokumentarfilm „Waldheims Walzer“ (2018), der sich mit diesen Lücken in Waldheims Biographie beschäftigt.

Österreichern durchgeführten sogenannten Säuberungsaktionen [...]“³⁷² Im Weiteren folgt die Beschreibung von Fotografien, die als Zeugnisse von den Hinrichtungen im Lager Jasenovac gemacht wurden, der Bericht von ähnlichem Vorgehen in den unweit davon gelegenen Ustaschalagern von Prijedor, Stara, Gradiška und Banja Luca sowie der Verweis auf die Akten dieser Aktionen im Archiv von Banja Luca. Die „Aberration des Zivilisatorischen“³⁷³, die in Gewalt und Massenmord monströse Auswüchse angenommen hat, und die „Abschilderung einer im Verlauf des Zivilisationsprozesses immer ungeheurer werdenden Art“³⁷⁴ hat ihre Form im Totenhügel³⁷⁵ gefunden. Als Serie einer motivischen Wiederholung haben die Fotografien von Anhäufungen oder Hügeln eine ähnliche Funktion wie die optischen Nachbilder, die nach Walter Benjamins *Kleiner Geschichte der Photographie* Strukturbeschaffenheiten oder Zellgewebe abspeichern. Eine Reihe von Fotografien in *Die Ringe des Saturn* enthalten diese Kegelform, z. B. der Lichtkegel, der als Schein des Industriezeitalters im ‚Licht-Palast‘ des Großunternehmers und Politikers Morton Peto zu sehen ist, sowie die Abbildung zur „totalen Illumination unserer Städte“³⁷⁶, die auf die von Casement angeprangerten imperialistischen Verbrechen der Kolonialpolitik verweisen und in direktem Bezug zur ‚belgischen Hässlichkeit‘³⁷⁷ stehen, die ihr Monument im kegelförmigen Löwenmonument findet. Der Hügel und das Hügelgrab als Bestattungsform verbinden motivisch Trauerritual mit Zivilisationskritik in *Die Ringe des Saturn*. Anhand dieser Fotografien manifestiert sich auch die von Sebald vertretene These, der Holocaust sei die Konsequenz „eine[r] als traumatisch empfundene[n] Modernisierung“³⁷⁸.

³⁷² Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 119.

³⁷³ Öhlschläger: „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau“, S. 201.

³⁷⁴ W. G. Sebald: „Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps“, zitiert nach Öhlschläger: „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau“, S. 201.

³⁷⁵ Das Motiv der Totenhügel ist bereits in *Nach der Natur* angelegt: „Elf Totenhügel und das [...] Grab des Raedwald von Sutton Hoo./ Merowingsche Münzen, schwedisches/ Rüstzeug, byzantinisches Silber.“ Sebald: *Nach der Natur*, S. 90f. Das Urnenfeld von Walsingham verweist wie die Stelle in *Nach der Natur* auf ein Heer an Kriegern, deren Waffen immer noch im Boden vergraben liegen; ‚ein Arsenal‘ und daneben Anstalten, die sich mit den Krankheiten des Menschen beschäftigen – Geriatrie, Zucht- und Irrenhaus, Anstalt für Schwererziehbare, Strafanstalt. Das ist es, was in der Landschaft von vergangenen Kriegen übrig geblieben ist. „Dahinter das Ende der Welt,/ die fünf kalten Häuser/ des Ortes Shingle Street./ [...] Den Horizont entlang/ ziehen die Frachter/ hinüber in eine andere Zeit,/ gemessen am Ticken/ der Geiger im Kraftwerk/ von Sizewell, wo sie langsam/ den Kern des Metalls zerstören. Raunender/ Wahnsinn auf der Heide/ von Suffolk.“ Ebd., S. 94f.

³⁷⁶ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 76.

³⁷⁷ Über das belgische Hotel, in dem der Erzähler im Dezember 1964 für ein paar Tage logiert, in dem ihm „mehr Bucklige und Irre über den Weg gelaufen sind als sonst in einem ganzen Jahr“, schreibt er: „Deutlich sehe ich noch vor mir eine mit viel Schnitzwerk verzierte massive Kredenz, auf der auf der einen Seite unter einem Glassturz ein Arrangement aus künstlichem Gezweig, bunten Seidenmaschen und winzigen ausgestopften Kolibris stand und auf der andern ein kegelförmiges Gebilde aus porzellanenen Früchten. Der Inbegriff aber der belgischen Häßlichkeit ist für mich seit meinem ersten Besuch in Brüssel das Löwenmonument und die ganze sogenannte historische Gedenkstätte auf dem Schlachtfeld von Waterloo.“ Ebd., S. 149f.

³⁷⁸ „Auch wenn Sebald sich nicht anmaßt, den Holocaust zu erklären, vertritt er eine Variante der weit verbreiteten These, dass der Holocaust eine Art pathologische Reaktion auf eine als traumatisch empfundene Modernisierung war. Seine Ursachen liegen demgemäß im Modernisierungsprozess, der Durchkapitalisierung der Industrie, und in der dafür charakteristischen Zweckrationalität.“ Jonathan J. Long: „Dis-

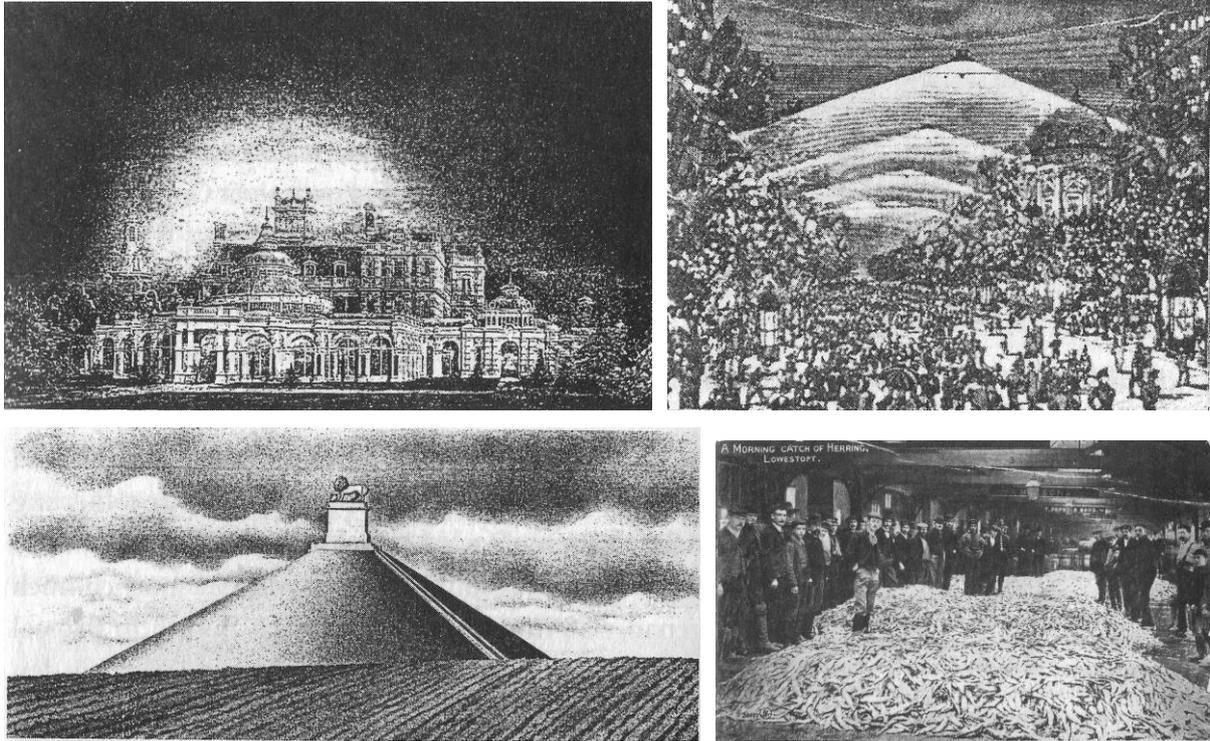


Abb. 28, Abb. 29, Abb. 30 und Abb. 31: **Zivilisationskritik – Aberrationen der Moderne: Industrialisierung, Kolonialismus und Überkonsum**³⁷⁹

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 47, 76, 71 und 150.

Die Degeneration, die in den Buckligen und Irren veranschaulicht wird, ist hier nicht zuletzt das Zeichen einer „Entfremdung, einer Aberration des Menschen vom Maßstab dessen, was seine menschliche Natur ausmachen könnte“³⁸⁰, die in jenen Macht- und Herrschaftsstrukturen entsteht, durch die es zu kulturellen Deformationen kommt. Schließlich bildet Sebald diese Monstrosität doppelseitig ab.

ziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre“. In Niehaus/Öhlschläger (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, S. 219–239, hier S. 220.

³⁷⁹ Zur Begriffsdefinition vgl. Karl Georg Zinn: „Überkonsum und Konsumsättigung als Problem reifer Volkswirtschaften“. In: Rolf Walter (Hg.): *Geschichte des Konsums. Erträge der 20. Arbeitstagung der Gesellschaft für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 23.–26. April 2003 in Greifswald*. Stuttgart: Franz Steiner, 2004, S. 55–75, hier S. 72.

³⁸⁰ Öhlschläger: „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau“, S. 201.



Abb. 32: Landschaften der Massengräber

Quellen: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 78f.

Das massenhafte Verschwinden und Sterben, an das Sebald im Laufe seiner Wanderung durch die Zerstörungsgeschichte erinnert, hat etwas Gespenstisches. An dieser Bildfolge wird das selektive Moment von Gedenkkultur, Vergessen und Verdrängen sichtbar. „Viele Landschaften haben schon lange vor den Nationalsozialisten ihre vermeintliche Unschuld verloren [...]. In der kollektiven Erinnerung wurden diese Regionen zu Kriegslandschaften, über die sich in vielen Fällen bis heute eine düstere Ahnung des Todes zu breiten scheint.“³⁸¹ In einsamen Landschaften, z. B. in den Niederen Beskiden, weitab von Siedlungen findet man Kriegsfriedhöfe aus dem Ersten Weltkrieg. Solche Erinnerungsstätten findet man überall in Europa,

³⁸¹ Martin Pollack: *Kontaminierte Landschaften*. St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 2014, S. 15.

Heldenfriedhöfe, Denkmäler, Säulen, Obelisken, Ossarien. In Städten, auf Dörfern, auf einstigen Schlachtfeldern, neben Landstraßen oder in der freien Natur. Sie formen und prägen die Landschaft, drücken ihr ihren Stempel auf. [...] Nicht zu vergessen die Gedenkstätten für die Verfolgten und Ermordeten, die Juden, Sinti und Roma und alle anderen Opfer der Nationalsozialisten.³⁸²

Pollack spricht von „einer manchmal beinahe morbid anmutenden Erinnerungskultur.“³⁸³ Die Soldatenfriedhöfe, Denkmäler und Gedenkstätten sind aber nicht die kontaminierten Landschaften, die der Autor meint, dies sind vielmehr jene,

wo die Toten irgendwo auf Wiesen und Feldern, in abgelegenen Wäldern [...] verscharrt wurden, namenlos wie an Seuchen zugrunde gegangenes Vieh, um ihnen auf diese Weise jedes Gedenken zu verweigern, sie über den Tod hinaus in die Anonymität zu verbannen. [...] Sie sollen ausgelöscht werden für alle Zeiten.³⁸⁴

Pollack definiert die ‚kontaminierte Landschaft‘ als Orte massenhaften Tötens, dessen Spuren bewusst verwischt wurden, wo Massengräber zugeschüttet und wiederbepflanzt wurden, damit sie sich unsichtbar in die umliegende Landschaft einpassen. Der Autor nennt Treblinka und Belzec, wo insgesamt schätzungsweise 1.300.000 Menschen ermordet wurden. Sebalds doppelte Abbildung der im Wald liegenden Leichen mit der umrahmenden Erzählung über einen Artikel zu Major George Wyndham Le Strange, der am 14. April 1945 bei der Befreiung des Konzentrationslagers Bergen-Belsen dabei war³⁸⁵, verweist unmittelbar auf den Entstehungsort und die sich dahinter verbergende Logistik zur Schaffung solcher kontaminierter Landschaften. Die traumatisierende Wirkung, so suggeriert Sebald mit der Abbildung eines Zeitungsausschnitts über Le Strange und das Schweigegelübde seiner Haushälterin, verfolgten Le Strange bis zu seinem Tod und bis in seine Heimat, einem Gut in der Grafschaft Suffolk.

Die Geographie der ersten Erzählebene, die Grafschaft Suffolk, bildet mit ihrer Topographie und ihren Toponymen das Netz der fiktiven Nodalpunkte, das sich als dritte Dimension in den Geschichtsraum öffnet. Mit der Wanderung seiner fiktiven Figur durch diese reale Geographie, die teilweise durch eine literarisch codierte Landschaft überblendet wird, schafft Sebald einen Zugang zur Geschichte, der durch die Spuren an diesen Orten möglich wird. Ähnlich verhält es sich mit den Lebensgeschichten der Figuren, die der Erzähler auf seinen Reisen recherchiert. Er folgt den Spuren von Freunden und Bekannten, von Zufallsbegegnungen und Zeitzeugen, von historischen Personen, wie Roger Casement und Joseph Conrad, und macht seine Spurensuche zur Erzählung ihrer Geschichten.

³⁸² Ebd., S. 16.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd., S.19.

³⁸⁵ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 77 und 80.

3.1.4 Traumatische Spuren und Trauerarbeit

Sebald geht es neben der Erinnerung und dem Gedenken der Toten auch um die Auswirkung der traumatischen Kriegsereignisse auf die Überlebenden³⁸⁶ und die Nachgeborenen. Damit vollzieht Sebald, wie J. J. Long bemerkt, den Perspektivwechsel von den historischen Ereignissen zu ihrer Wirkung auf die folgenden Generationen:

Sebalds intensive Auseinandersetzung mit der Ermordung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten erfolgt, wie mehrere Kritiker konstatiert haben, nur indirekt. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht die Ereignisse selber, sondern die Überlebenden und Nachgeborenen, die an den Nachwirkungen des Holocaust zu tragen haben. Wie das nicht unmittelbar zugängliche Wissen um die Katastrophe erstens ans Tageslicht gebracht und zweitens vermittelt bzw. erzählerisch gestaltet werden kann, wird häufig zum eigentlichen Gegenstand des Erzählens. Sebalds Texte thematisieren die Rolle der Verdrängung und der Latenz in der Subjektbildung, gleichzeitig reflektieren sie die eigenen Erzählverfahren und gehen der Frage nach der Darstellbarkeit von individuellem wie historischem Trauma nach.³⁸⁷

Sebald nutzt die Möglichkeiten der Fotografie, vor allem das Ausschnitthafte der Momentaufnahme und der Bildgestaltung, um die traumatischen Spuren darzustellen, so dass die verborgenen Räume und Zeiten in den Menschen selbst aus einem untergründigen Lebensarchiv an die Oberfläche gehoben werden. In ihrer Studie zu den Spuren des Traumas in Sebalds und Ransmayrs Texten deutet Dora Osborne das Fragmenthafte in den Texten der beiden Autoren als die Darstellung der Möglichkeit eines Zugriffs auf das Vergangene:

For Benjamin as for Freud, the traumatic impact of modern experience is to be found in the effects of memory. [...] Whilst Freud identifies the non-coincidence of traumatic experience and memory, Benjamin emphasizes the dialectic between consciousness and memory, which, as Sigrid Weigl notes, structures the readability of the traces of the past. Sebald and Ransmayr attempt the work of 'Spurensuche' and 'Spurensicherung', work that is attended by that of reading traces. Their prose suggests a mode of viewing the past in precisely its fragmented, ruined form in order to glimpse its meaning: in other words, the legibility of these traces is both compromised and made possible by the effects of *Entstellung*. Indeed, the (dis)figure of *Entstellung* is critical not only for psychoanalysis in its understanding of the distortion of memory, it is also the key to Benjamin's thought, describing a dialectical image between memory and oblivion, continuity and rupture.³⁸⁸

³⁸⁶ Dies wird am Bericht über die Kinder deutlich, die die Massaker und die Verschickungen in Viehwagons überlebt haben. „Von denen, die sich noch am Leben befanden, hatten viele das Pappdeckeltäfelchen mit den Personalangaben, das sie am Hals trugen, vor Hunger zerkaut und somit in der äußersten Verzweiflung den eignen Namen ausgelöscht. Später wurden sie dann in kroatischen Familien katholisch erzogen [...]. Wie alle anderen haben sie in der Schule das sozialistische Einmaleins gelernt, haben einen Beruf ergriffen [...]. Was für Erinnerungsschatten aber in ihnen herumgeistern bis auf den heutigen Tag, das weiß niemand.“ Ebd., S. 122.

³⁸⁷ Long: „Disziplin und Geständnis“, S. 219.

³⁸⁸ Dora Osborne: *Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr*. London: Legenda, 2013, S. 40.

Sebald bezieht das Wissen im sozialen und kulturellen Gedächtnis des Lesers mit ein, um das Trauma seines Erzählers in *Die Ringe des Saturn* darzustellen und damit zugleich an der traumatischen deutschen Vergangenheit zu arbeiten.³⁸⁹ Noch bevor der Erzähler seine Orientierungslosigkeit erkennt, weiß der Leser, dass Sebald die nahe gelegene Forschungsstation und den Ort Orford in seiner Assoziationskette mit den Konzentrationslagern und den dort verübten Massenmorden während des Zweiten Weltkrieges zur Deckung³⁹⁰ bringt.

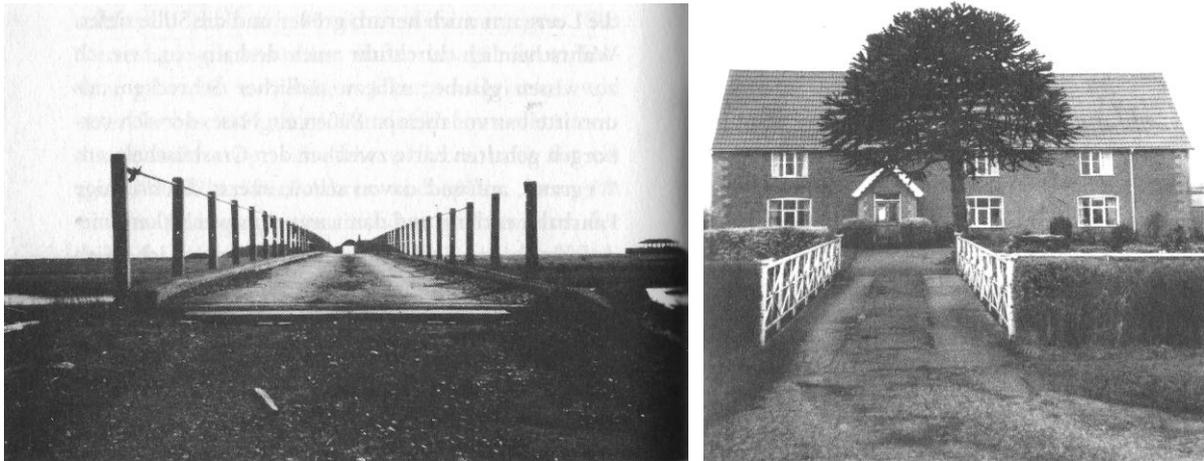


Abb. 33 und Abb. 34: Rampen und Brücken

Quellen: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 280 und 287.

Die im Bild gezeigte Brücke, die bei Tageslicht betrachtet wie eine harmlose Zufahrt aussieht, kann im Dämmerlicht auch als eine Rampe in einem Konzentrationslager gedeutet werden. In *Die Ringe des Saturn* finden sich Bilder ähnlichen graphischen Aufbaus, die beim Durchblättern des Buches einen Déjà-vu-Effekt provozieren, so dass sie den Leser dazu bringen zurückzublättern, um die Bilder zu vergleichen.

Die Bilder zeigen etwas Reales, einen Menschen, einen Baum, ein Haus. Das nennt Sebald ihren ‚realen Nukleus‘. ‚Und um diesen Nukleus herum einen riesigen Hof von Nichts.‘ Der Appell der Bilder besteht darin, diesen leeren Hof mit Hypothesen, Fiktionen, Geschichten anzufüllen. Als epischer Schrittmacher dienen die Fotos nicht der melancholischen Selbstversenkung; durch die rege Arbeit der Entzifferung, die spekulative Ausfüllung der Leere lenken sie die Wahrnehmung nach außen, zu den Objekten, den Menschen, den Geschichten. [...] Mögen nicht wenige Fotos in Sebalds Büchern, beabsichtigt oder nicht, düster verschwommen und schleierhaft anmuten, in jedem Fall enthalten sie ‚Realien‘, um die herum geblickt, gedacht, gesponnen werden kann. Sie sind in

³⁸⁹ Anne Fuchs verweist in ihrer Monographie zur Ethik der Erinnerung durch Sebalds Werk auf seine Ästhetik der Vernetzung, in der er durch ein Nebeneinander von verschiedenen Elementen ebenso wie durch inter- und außertextuelle Bezüge Korrespondenzen schafft, die Erinnerungen aktivieren. Fuchs: *Die Schmerzspuren der Geschichte*.

³⁹⁰ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 277ff.

Sebalds Recherchen, die vom Verschwinden von Erinnerung, vom Untergang des Glücks, vom Exil und Überleben zu Zeiten der Naziherrschaft handeln, keine illustrativen Doppelungen des Unglücks, sondern narrative Lebenszeichen.³⁹¹

Abbildung 33 und die sieben Seiten später abgebildete Zufahrt zum Haus (Abb. 34) entfalten ihre Wirkung durch den Zoomeffekt: Es ist auf die Entfernung kaum zu erkennen, ob die weiße Fläche am Ende der Brücke zur Forschungsstation ein Gebäude ist, während Moat Farm, das „stille, etwas dustere Haus“³⁹², zum Greifen nahe scheint. Bei diesen beiden Abbildungen spielt Sebald mit Umkehrungen: zunächst optisch durch das in dem einen Bild schwarze, in dem anderen Bild weiße Brückengeländer, dann aber auch durch die Dichte des Bildgegenstands, die im Text eine Umkehrung erfährt. Das Gelände der Forschungsstation scheint öde und leer auf dem Foto, während Moat Farm gepflegt und bewohnt wirkt. Sebald dreht die Beschreibung jedoch um, indem er über die Besuche des Erzählers schreibt: „Jedesmal, wenn ich bei meinen Besuchen, vom Fahrweg herkommend, über das Grabenbrückchen auf die Eingangstür zugegangen bin, war nirgends ein Mensch zu sehen“³⁹³, während er das öde Terrain der Forschungsstation mit „Hundertschaften von Technikern“³⁹⁴ bevölkert, die während „der meisten Zeit [s]eines Lebens [...] an der Entwicklung neuer Waffensysteme gearbeitet hatten.“³⁹⁵ Was hier analytisch nebeneinander gestellt wird, mag – vom Autor so intendiert – im Leseprozess gar nicht wahrgenommen werden. Stattdessen erfährt der Leser möglicherweise dieselbe Desorientierung, die der Erzähler durch seine traumatischen, assoziativ reaktivierten Erinnerungen erlebt, als er zunächst durch eine falsche Zuschreibung der Landschaft und eine unstimmgige Deutung des Zwecks der Gebäude nichts ahnend das Gelände durchquert. Sebalds Erzähler nimmt in der Begehung des Geländes der Forschungsstation die Perspektive eines „Fremden von einem anderen Stern“³⁹⁶ ein, der, vergleichbar mit Thomas Browne und seiner Reflexion über Identität und Todesursache der in den Urnen von Walsingham Beigesetzten, die Ruinen einer Zivilisation begutachtet. Was Sebalds Erzähler aus der Entfernung gesehen mit Gräbern und einem „Areal assoziiert [...] dessen Zweck

³⁹¹ Heiner Boehncke: „Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder“. In *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (2003), N. 158, S. 43–62, hier S. 52.

³⁹² Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 286.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd., S. 281.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Mülder-Bach: „Der große Zug des Details“, S. 304f. Die Medien reproduzieren unseren Stern „als einen Punkt in der Galaxis, der in den reduktiven Serien der Reproduktion seinem gänzlichen Verschwinden entgegen geht. Das Problem liegt darin, dass wir, die Bewohner, dieses Verschwinden kaum noch zu erkennen vermögen, weil unser Vermögen der Erkenntnis ‚genau in den Umrissen der zerstörten Flächen‘ verschwindet. [...] Der Blick von ‚da oben‘ ist zum Schema unserer Wahrnehmung ‚hier unten‘ geworden, wir sehen uns selbst als aliens, als Bewohner eines fremden, verschwindenden Sterns. Daher bedarf es der Intervention eines ‚Besuchers‘, der uns tatsächlich von ‚da oben‘ wahrgenommen hat, um uns ‚hier unten‘ sehen zu machen, wohin die Reise geht.“

Gerade Sebalds Hinweis auf die große Sendeanlage auf der Halbinsel, die sich von 1970 bis 2012 in Betrieb befand und die als Station für leistungsstarke Mittelwellensendungen für weite Teile Europas benutzt wurde, unter anderem für den BBC World Service, macht ‚die Sendung‘ als von weit her und von oben (aus der Luft) kommende Information deutlich.

über das Profane hinausging³⁹⁷ (weil er die Bauten für Tempel und Pagoden hält, die einem kultischen Zweck gedient haben mögen), und in der (Halb-)Insel von Orfordness „eine geheimnisvolle Insel der Toten“³⁹⁸ sieht, imaginiert er „die Überreste unserer eigenen, in einer zukünftigen Katastrophe zugrunde gegangenen Zivilisation.“³⁹⁹ Damit stellt er sich die Gegenwart aus einer zukünftigen Perspektive vor, so, wie er jetzt die Ruinen aus einer vergangenen Zeit sieht. Die Überreste, die man auf Orfordness finden kann, stammen von einem Verteidigungsturm aus dem 19. Jahrhundert und von der ehemaligen Militäranlage aus dem 20. Jahrhundert. Die Gebäude, die heute Ruinen sind, wurde während der beiden Weltkriege und während des Kalten Kriegs für geheime Tests des britischen Verteidigungsministeriums genutzt, unter anderem zur (Weiter-)Entwicklung von Kernwaffen.⁴⁰⁰

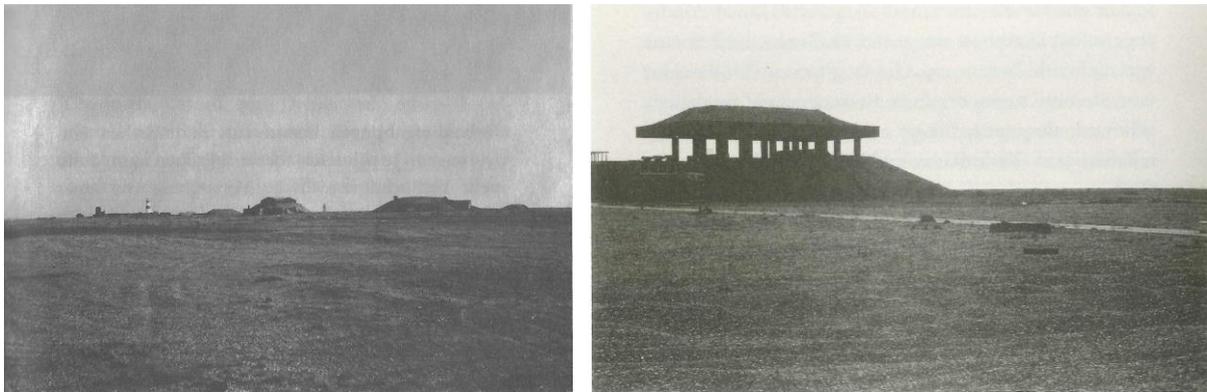


Abb. 35 und Abb. 36: Hügelgräber und Pagoden

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 282f.

Wie ein Fremder wandert der Erzähler zwischen diesen Spuren aus der Vergangenheit. Eine an Science-Fiction grenzende dystopische Szenerie „zwischen den Bergen von Metall- und Maschinenschrott“⁴⁰¹ und der Frage nach der Art der Wesen, die „hier einstmals gelebt und gearbeitet hatten und wozu die primitiven“ – ab dieser Stelle kippt die Science-Fiction in Holocaust-Assoziation⁴⁰² um – „Anlagen im Inneren der Bunker, die Eisenschienen unter den Decken, die Haken an den zum Teil noch gekachelten Wänden, die tellergroßen Brausen, die Rampen und

³⁹⁷ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 281f.

³⁹⁸ Ebd., S. 282.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Mit der Projektion in die Zukunft und der Rückschau in die Vergangenheit übernimmt Sebald einen Gedanken von Walter Benjamin: „Benjamin regards everything he chooses to recall in his past as prophetic of the future, because the work of memory (reading oneself backward, he called it) collapses time. [...] For the character born under the sign of Saturn, time is the medium of constraint, inadequacy, repetition, mere fulfilment. In time, one is what one is: what one has always been. In space, one can be another person. Benjamin’s poor sense of direction and inability to read a street map become his love of travel and his mastery of the art of straying. Time does not give one much leeway: it thrusts us forward from behind, blows us through the narrow funnel of the present into the future. But space is broad, teeming with possibilities, positions, intersections, passages, detours [...]“ Sontag: *Under the Sign of Saturn*, S. 115ff.

⁴⁰¹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 282f.

⁴⁰² Assoziationen geben Thomas Brownes *Hydriotaphia* ihre Struktur; Sebald verwendet das gleiche Verfahren der assoziativen Verkettung von Themen, um *Die Ringe des Saturn* zu strukturieren.

Sickergruben gedient haben mochten.⁴⁰³ Diese Sequenz des traumatisch verriegelten Wissens im Unbewussten des Erzählers wird jäh von einem Zeitsprung unterbrochen, indem er sich zoomartig wieder von dem Schrecken distanziert und von seiner Orientierungslosigkeit bezüglich dieser inneren Landschaft berichtet, als wolle er die ins Bewusstsein herausgetretenen Bilder bannen, indem er den Blick auf die tatsächliche Landschaft um ihn herum richtet. Es folgt die Beschreibung und die Orientierung in der Landschaft bei Orfordness, die dem Blick des Erzählers folgt, der jedoch fast unbemerkt von der Seite der Lebenden auf die Seite der Toten geglitten ist wie eine Seele auf ihrer letzten Reise. An der Anlegestelle wechselt er ins Reich der Toten und sieht zu seiner Linken ein schwarzes Barackenlager, lässt seinen Blick noch einmal auf die andere Seite des Flusses, auf die Seite der Lebenden schweifen, „das feste Land“⁴⁰⁴. Er warte auf den Fährmann, für den man früher, wie die Urnenfunde von Walsingham bezeugen, den Toten eine Münze mitgab. Noch hört er das Sirren, das von den Radiomasten ausgeht, und sieht „[d]ie Dächer und Türme von Orford, zum Greifen nah [...]“. Dort, dachte ich, war ich einmal zu Hause [...].⁴⁰⁵ Wie so oft in *Die Ringe des Saturn* dämmert es, wenn der Erzähler am Ende einer Etappe seiner Wanderung in sein Hotel zurückkehrt. Hier evoziert das Dunkelwerden den Aufbruch der Seele zu ihrer letzten Reise und ihren Abschied von der Heimat, der am Ende des Buches im Kontext eines Bestattungsrituals beschrieben wird. „Life is a pure flame“⁴⁰⁶, schreibt Browne, und die Seele sieht in dem „immer blendender werdenden Gegenlicht“⁴⁰⁷ „hier und da zwischen den dunkler werdenden Farben die Flügel der längst verschwundenen Mühlen mit schweren Schlägen im Wind“⁴⁰⁸ sich drehen. Diese verschwundenen Windmühlen kann der Erzähler in seinem liminalen Zustand sehen, da er in die vergangene Welt einzutreten vermag. Sie werden bildgegenständlich und semantisch an einer ganz anderen Stelle im Buch mit dem Gelände auf Orford verbunden. Der Erzähler sieht diese Mühlen während einer früheren Etappe seiner Reise in einer anderen Topographie (am Lauf des Yare-Flusses):

Nichts ist hier zu sehen, als ab und zu ein einsames Flurwächterhaus, als Gras und wogendes Schilf, ein paar niedergesunkene Weidenbäume und zerfallene, wie Mahnmale einer vergangenen Zivilisation sich ausnehmende Ziegelkegel, die Überreste der ungezählten Windpumpen und Windmühlen, deren große weiße Segel sich gedreht haben über den Marschwiesen von Halvergate und überall hinter der Küste, bis sie, in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg, eine um die andere stillgelegt wurden.⁴⁰⁹

Orford hatte aber tatsächlich eine Windmühle, die bereits 1913, also vor dem Ersten Weltkrieg, abgerissen wurde.⁴¹⁰ Das im Zitat erwähnte Flurwächterhaus fügt sich in die Assoziationen zur Grenzüberschreitung vom Diesseits ins Jenseits, die der Erzähler in der Landschaft um Orford

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 283.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Browne: *Hydriotaphia and the Garden of Cyrus*, S. 69.

⁴⁰⁷ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 283.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 42.

⁴¹⁰ <http://www.archive-images.co.uk>, zuletzt aufgerufen am 30.7.2015.

erfährt, wenn man in Betracht zieht, dass Sebald das Flurwächterhaus in Handkes *Lehre der Sainte Victoire*, von dem die Straße zum Friedhof führt, als einen „Vorposten der Ewigkeit“⁴¹¹ in einer „halb jenseitigen Gegend“⁴¹² bezeichnet hat, die einem „über das Profane erhabenen Niemandsland zwischen Leben und Tod angemessen“⁴¹³ ist.



Abb. 37: Windmühlen oder Mahnmale aus einer anderen Zeit

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 42.

Raum und Zeit als Chronologie in einer linearen Vorwärtsrichtung werden in Sebalds Erzählen aufgebrochen und öffnen den Zugang zu einem Unbewussten, in dem sich Räume und Zeiten, die historisch in bestimmten Raum-Zeit-Gefügen festgeschrieben sind, durchkreuzen und miteinander in Verbindung treten, was in der oben abgebildeten Fotografie am Schnittpunkt der im unteren linken Bildvordergrund der auf zwei verschiedene Fluchtpunkte zulaufenden Perspektiven bildlich dargestellt ist. Die Geographie Suffolks ist für die englische Wallfahrt des Erzählers Denkfigur und Stationsweg in einem. Jede Erzählepisode ist mit den Orten verbunden, die der Erzähler auf seiner Wanderung besucht, sie weisen aber gleichzeitig über ihre Geographie hinaus und treten durch das Unbewusste des Erzählers mit anderen Zeiten und Räumen in Kommunikation. Das Erzählen wiederum bildet eine neue Verkettung der Ereignisse, die in sich ebenso stimmig ist wie der Kontext, aus dem sie herausgelöst wurden. Die Verbindungen sind erst durch das Licht sichtbar, das der Erzähler auf sie wirft.

Sebald schließt die *Ringe des Saturn* mit dem Verweis auf das bevorstehende Osterfest 1995 und damit implizit mit dem Auferstehungsglauben, mit dem auch Browne seine *Hydriotaphia* been-

⁴¹¹ W. G Sebald: „Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“, S. 184.

⁴¹² Ebd., S. 185.

⁴¹³ Ebd., S. 184.

det.⁴¹⁴ In den letzten Zeilen seines Buches nennt Sebald auch Brownes *Pseudodoxia Epidemica* als Quelle für ein weit verbreitetes Bestattungsritual, bei dem die Spiegel verhängt werden, „damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde [...]“. ⁴¹⁵ Aufgrund der Doppelung im Spiegel war es ein weit verbreiteter Aberglaube, dass die Seele durch ihr Spiegelbild in dieser Welt gefangen gesetzt werde oder ein weiterer Todesfall eintreten könne. An anderer Stelle tritt die Thematik der Verdopplung in *Die Ringe des Saturn* im Kontext von Borges' Kurzgeschichte *Tön, Uqbar, Orbis Tertius* auf, wo es um die Unheimlichkeit gegenüber einer möglicherweise sich durch Spiegel manifestierenden parallelen Welt geht. Sebald mag das Bestattungsritual der verhängten Spiegel als Bannung der Wiederholung auf die Todesfälle beziehen, die die Krise von Sebalds Erzähler auslösen und ihn zur Wallfahrt veranlassen ⁴¹⁶ aber auch auf „unsere beinahe nur aus Kalamitäten bestehende Geschichte“ ⁴¹⁷, deren Wiederholung der Erzähler vielleicht bannen möchte, gleichzeitig wissend, dass es unmöglich ist.

Die Ringe des Saturn sind ein Versuch, das deutsche Trauma des Zweiten Weltkrieges und des Holocausts sichtbar zu machen und jener „Abwendung der inneren Anteilnahme für das eigene Verhalten im Dritten Reich“ ⁴¹⁸ mit seinem Text entgegenzuwirken und dadurch den damals vermie-

⁴¹⁴ Grabsteine als Monumente der Erinnerung sind, so Browne, alle dem Vergessen anheimgegeben, Zeugnisse der Eitelkeit, da nur der Glaube unsterblich macht. Mit einem Zitat Lucans, das ausdrückt, dass es keine Rolle spielt, wo und wie man bestattet wird, schließt Browne seine *Hydriotaphia*: „To subsist in lasting monuments, to live in their productions, to exist in their names, and predicament of chimæras, was large satisfaction unto old expectations, and made one part of their Elysiums. But all this is nothing in the metaphysics of true belief. To live indeed, is to be again ourselves, which being not only an hope but an evidence in noble believers; 'tis all one to lye in St. Innocents' church-yard, as in the sands of Egypt: Ready to be any thing, in the ecstasy of being ever, and as content with six foot as the moles of Adrianus.

Tabesne cadavera solvat,

An rogos haud refert – Lucan.“

Browne: *Hydriotaphia and the Garden of Cyrus*, S. 71.

⁴¹⁵ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 350. Bei Panofsky und Saxl heißt es über die Seelenreise: „Allein [...] an einer Stelle hat die späte Antike für die Polarität des Kronosbegriffs eine so klare und einprägsame Formel gefunden, daß sie der abendländischen Welt nie wieder aus dem Gedächtnis entschwinden konnte: in der späthellenistischen Lehre von der ‚Himmelsreise der Seelen‘, in jener Theorie, laut welcher die menschliche Seele vor ihrem irdischen Dasein in einer höheren ‚Sphäre‘ existierte und bei ihrer Inkarnation, durch die Planetenhimmel hindurch zur Erde hinabsteigend, von jedem Wandelstern bestimmte Gaben erhält, die sie beim Wiederaufstieg in denselben Himmel wieder von sich abstreift.“ Panofsky/Saxl: *Dürers ‚Melencolia I‘*, S. 11f. Zur Bedeutung der Seele als transzendenter Doppelgänger des Körpers vgl. Sigmund Freud: *Das Unheimliche – Aufsätze zur Literatur*. Hg. v. Klaus Wagenbach. Frankfurt a. M.: Fischer, 1963, S. 63: „Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine ‚energische Dementierung der Macht des Todes‘ (O. Rank) und wahrscheinlich war die ‚unsterbliche Seele‘ der erste Doppelgänger des Leibes.“

⁴¹⁶ „Heute, wo ich meine Notizen anfangs ins reine [sic] zu schreiben, mehr als ein Jahr nach der Entlassung aus dem Spital, kommt mir zwangsläufig der Gedanke, daß damals, als ich vom achten Stockwerk aus hinabschaute auf die in der Dämmerung versinkende Stadt, Michael Parkinson noch am Leben gewesen ist [...].“ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 14. Einem Zoom vergleichbar gelangt der Text mit seinen Zeitstapelungen in die Erzählgegenwart – die Reinschrift liegt in der Erzählchronologie im fortgeschrittenen Jahr 1994 –, wo der Erzähler von mehreren Todesfällen in seinem persönlichen Umfeld berichtet.

⁴¹⁷ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 350.

⁴¹⁸ W. G. Sebald im Gespräch mit Andrea Köhler: „Katastrophe mit Zuschauer“ (1997), abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 154–164, hier S. 160.

denen „Ausbruch einer Melancholie“⁴¹⁹ zuzulassen. Mit der englischen Wallfahrt in aufgelassenen Gegenden und Randzonen, wo sich Erinnerungen freisetzende Spuren finden, wo die ‚Ungleichzeitigkeit der Zeit‘ herrscht, in ‚Überresten‘ und ‚Darniederliegendem‘, dort, wo es noch ein ‚Gefälle‘⁴²⁰ und Orientierungspunkte gibt⁴²¹, leistet Sebald mit seinem Erzähler als benjaminschem Engel der Geschichte Trauerarbeit. Auf seiner Wanderung zu Friedhöfen und Gräbern gedenkt er der Toten der Geschichte, auch wenn ihre Namen und Gräber unbekannt sind.

Die späthellenistische Idee der Seelenreise und die Verbindung von Saturn und Melancholie erlaubt es Sebald einerseits, über Transzendenz zu sprechen, ohne auf religiöse Glaubensfragen einzugehen, andererseits kann die Melancholie als Figuration die Ambivalenz der Gefühle nach einem Verlust fassen. Als Figuration, also als Form, in der das Erzählte eine bestimmte Gestalt entwickeln kann, bietet die Melancholie Sebalds Saturn-Text jene Figur, in der die Trauer über die katastrophische Geschichte Gestalt annehmen kann. In *Die Ringe des Saturn* werden zwei Konzepte verbunden, die nach Sigmund Freud mit dem Objektverlust einhergehen: Trauer und Melancholie. Über den Unterschied von Trauer und Melancholie heißt es bei Freud:

Die Melancholie hat aber [...] etwas mehr zum Inhalt als die normale Trauer. Das Verhältnis zum Objekt ist bei ihr kein einfaches, es wird durch den Ambivalenzkonflikt kompliziert. Die Ambivalenz ist entweder konstitutionell, d. h., sie hängt jeder Liebesbeziehung dieses Ichs an, oder sie geht gerade aus den Erlebnissen hervor, welche die Drohung des Objektverlusts mit sich bringen. Die Melancholie kann darum in ihren Veranlassungen weit über die Trauer hinausgehen, welche in der Regel nur durch den Realverlust, den Tod des Subjekts, ausgelöst wird.⁴²²

Bei der Trauer, im Gegensatz zur Melancholie, findet eine Verarbeitung des Verlustes statt, indem die Vorgänge vom Vorbewussten ins Bewusstsein gelangen können. In der Trauerarbeit bewältigt der Trauernde den Verlust, indem er die Realität ohne das verlorene Objekt akzeptiert. In der Melancholie drückt sich dem verlorenen Objekt gegenüber Ambivalenz aus, da kein Libidoabzug stattfindet, sondern Einverleibung.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ W. G. Sebald äußert sich in einem Interview mit Sigrid Löffler zu den Randzonen in Deutschland, deren Fehlen einem Gedächtnisverlust gleichkommt: „Als Besucher fällt mir auf, daß in Deutschland die Randzonen, die ja eine Ungleichzeitigkeit der Zeit garantieren würden, eliminiert worden sind. Es gibt keine Industriebrachen wie in England, nichts Darniederliegendes, keine Überreste von früher. Das Land hat kein Gefälle mehr. Das Ergebnis ist deprimierend. Alle deutschen Städte sind gleich, man kann sich nach nichts orientieren. Oldenburg, Braunschweig, Paderborn – alles gleich. Trostlos. Die Vergangenheit wird dauernd eliminiert.“ Sigrid Löffler „Wildes Denken“. Gespräch mit W. G. Sebald.“ In Franz Loquai (Hg.): *W. G. Sebald*. Eggingen: Edition Isele, 1997, S. 135–137, hier S. 136.

⁴²¹ Die Ruderalflächen und Randzonen, in denen Sebalds Erzähler sich in *Die Ringe des Saturn* bewegt, sind längst, wie Helmut Lethen mit Rückgriff auf Burkhard Schäfers Studie *Unberühmter Ort. Die Ruderalfläche im Magischen Realismus und in der Trümmerliteratur* verdeutlicht, ein literarischer Topos: „Burkhard Schäfer hat den Topos der überwachsenen Schuttfläche im Magischen Realismus entdeckt. Von Oskar Loerke bis Wolfgang Hilbig, von Elisabeth Langgässer bis Rolf Dieter Brinkmann, von Wilhelm Lehmann bis W. G. Sebald, der Topos erstreckt sich flächendeckend über das 20. Jahrhundert.“ Lethen: „Sebalds Raster“, S. 27.

⁴²² Sigmund Freud: „Trauer und Melancholie“. In ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer, 102003, S. 173–189, hier S. 187.

Die konstitutive Ambivalenz gehört an und für sich dem Verdrängten an, die traumatischen Erlebnisse mit dem Objekt mögen anders Verdrängte aktiviert haben. So bleibt alles an diesen Ambivalenzkämpfen dem Bewußtsein entzogen, bis nicht der für die Melancholie charakteristische Ausgang eingetreten ist. Er besteht [...] darin, daß die bedrohte Libidobesetzung endlich das Objekt verläßt, aber nur, um sich auf die Stelle des Ichs, von der sie ausgegangen war, zurückzuziehen. Die Liebe hat sich so durch die Flucht ins Ich der Aufhebung entzogen. Nach der Regression der Libido kann der Vorgang bewußt werden und repräsentiert sich dem Bewußtsein als ein Konflikt zwischen einem Teil des Ichs und der kritischen Instanz.⁴²³

Nach Freud spielen sich die Lösungsversuche für Trauer und Melancholie im Unbewussten ab, im „Reich der sachlichen Erinnerungsspuren.“⁴²⁴ Die Fußreise des Erzählers und sein Besuch an Gräbern stellen die Trauerarbeit nach einem Verlust dar, während die Melancholie in *Die Ringe des Saturn* Figurendisposition und Textfiguration ist. Anhand seiner melancholischen Figuren arbeitet Sebald die Geschichte der Melancholie durch, indem er ihrem Charakter die Ambivalenz des Saturnischen beimischt.

Mit der Melancholie in *Die Ringe des Saturn* tritt Sebald auch der Verleugnungsarbeit entgegen, die als Schutzmechanismus Trauer und Melancholie nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs unterbunden hat.

Wir haben uns das Verschwinden ehemals höchst erregender Vorgänge aus der Erinnerung als ein Ergebnis eines gleichsam reflektorisch ausgelösten Selbstschutzmechanismus vorzustellen. Mit dieser Abwendung der inneren Anteilnahme für das eigene Verhalten im Dritten Reich wurde ein in ungezählten Fällen kaum zu bewältigender Verlust des Selbstwertes und damit der Ausbruch einer Melancholie vermieden. Die Auswirkung dieser außergewöhnlichen psychischen Anstrengung des Selbstschutzes, die keineswegs aufgehört hat, ist der heute herrschende psychische Immobilismus angesichts brennender Probleme unserer Gesellschaft. Wegen der Fortdauer dieser autistischen Haltung ist es einer großen Zahl, wenn nicht der Mehrheit der Bewohner unseres Staates nicht gelungen, sich in unserer demokratischen Gesellschaft mit mehr als ihrem Wirtschaftssystem zu identifizieren.⁴²⁵

Nach Sebald bedarf es deshalb des Blicks von außen, eines Nachgeborenen, der sich wie in *Die Ringe des Saturn* aus der Höhe eines Ballonreisenden⁴²⁶ oder eines Betrachters vom achten Stock⁴²⁷ über die Zerstörung beugt, denn „die Berichte einzelner Augenzeugen sind [...] nur von bedingtem Wert und bedürfen der Ergänzung durch das, was sich erschließt unter einem synoptischen, künstlichen Blick.“⁴²⁸ Als Nachgeborener des Zweiten Weltkrieges, der die Wucht der Zerstörung

⁴²³ Ebd. S. 186f.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Vgl. Alexander Mitscherlich/Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper, 2014, S. 38.

⁴²⁶ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 28.

⁴²⁷ Ebd., S. 12.

⁴²⁸ W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, S. 33. Zum „synoptischen, künstlichen Blick“ als Formprinzip und zum „signifikanten Detail“ als „Sigle

nicht selbst erlebt hat, d. h. zur Zeit des Geschehens nicht in dessen ‚Epizentrum‘ war – wie vergleichsweise Alexander Kluge –, beschäftigt sich Sebald mit den ‚Oberflächenwellen‘, dem also, was der Holocaust und der Krieg an inneren Trümmern als traumatische Spuren dieser Zerstörung zurückgelassen hat. Eine Analyse dazu legt W. G. Sebald in seinen Züricher Vorlesungen vor, die unter dem Titel *Luftkrieg und Literatur* veröffentlicht wurden. Darin verurteilt er „die Unfähigkeit einer ganzen Generation deutscher Autoren, das, was sie gesehen hatten, aufzuzeichnen und einzubringen in unser Gedächtnis.“⁴²⁹ Zwar werde die Zerstörung in „stereotypen Wendungen“⁴³⁰ beschrieben, aber „es haftet doch den Berichten derer, die mit dem blanken Leben davongekommen sind, in aller Regel etwas Diskontinuierliches an, eine eigenartige erratische Qualität, die so unvereinbar ist mit einer normalen Erinnerungsinstanz, daß sie leicht den Anschein von Erfindung und Kolportage erweckt.“⁴³¹ Die Erinnerung kann die durch das Miterleben gezogene Grenze nicht in eine adäquate Sprache transzendieren: „Der innerhalb weniger Stunden sich vollziehende Feuertod einer ganzen Stadt [...] mußte zwangsläufig zu einer Überladung und Lähmung der Denk- und Gefühlskapazität derjenigen führen, denen es gelang, sich zu retten.“⁴³² Die formelhaften Phrasen, in denen die Augenzeugen berichten, zeigen nur jene Grenzen auf, die denen gezogen wurden, die vom tatsächlichen Ausmaß der Zerstörung berichten könnten.⁴³³

Sebalds synoptischer Blick kreist um einen bestimmten Zeitraum, der sein Schreiben mit seiner Biographie verbindet: Wiederholt tauchen die 1940er Jahre, vor allem aber Sebalds Geburtsjahr 1944 in seinen Texten auf. Bis zu seinem Unfalltod im Jahr 2001 wird Sebald seine Heimat, die ihm nach wie vor unheimlich ist,⁴³⁴ fortan als Besucher aufsuchen, er wird aber die späten Kriegsjahre und die Nachkriegszeit bis 1950 als seine „Zeitheimat“⁴³⁵ empfinden. Seine „Herkunft“ aus dieser Zeit präfiguriert sein Erzählwerk, wenn Sebald in seinen literarischen Texten wiederholt

der Authentizität“, als Träger des „effet de réel“ und „als Mittel der Verlangsamung und Dehnung“ gegen die „gewaltsamen Vernichtung von Raum und Zeit“ bei Alexander Kluge und W. G. Sebald vgl. Mülder-Bach: „Der große Zug des Details“, S. 283ff.

⁴²⁹ Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, S. 7.

⁴³⁰ Ebd., S. 32.

⁴³¹ Ebd., S. 31f. Vgl. auch: „Problematisch ist die Tatsache, daß – infolge der Derealisierung der Naziperiode – auch später keine adäquate Trauerarbeit um die *Mitmenschen* erfolgte, die durch unsere Taten in Massen getötet wurden.“ Mitscherlich/Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*, S. 35, Hervorhebung im Original.

⁴³² Ebd., S. 32f.

⁴³³ Vgl. hierzu Mülder-Bach: „Der große Zug des Details“, S. 282: „Aus dieser Position des Zeugen ging nach Sebald jedoch keine literarische Zeugenschaft hervor, die die Zerstörung in das kulturelle Gedächtnis eingebracht hätte.“

⁴³⁴ Im Gespräch mit Carolin Angier sagt Sebald über seinen Bezug zu Deutschland: „Natürlich leide ich immer noch an Heimweh. Ich nehme den Zug in München, und der wendet sich Richtung Süden, bei Kempten, da habe ich das Gefühl ... Und dann, sobald ich den Bahnhof verlasse, will ich wieder zurück. Ich kann den Anblick nicht ertragen. Es hat sich nicht viel geändert. Sie haben immer noch einige ziemlich seltsame Angewohnheiten.“ Carole Angier: „Wer ist W. G. Sebald? Ein Besuch beim Autor der ‚Ausgewanderten‘“. In Loquai (Hg.): *W. G. Sebald*, S. 43–50, hier S. 46.

⁴³⁵ „Ich hatte immer den Eindruck und habe den Eindruck in zunehmendem Maße, daß ich aus dieser Zeit stamme. Wenn man von einer Zeitheimat sprechen könnte, dann sind es für mich die Jahre zwischen 1944 und 1950, die mich am meisten interessieren.“ W. G. Sebald im Gespräch mit Volker Hage (2000): „Hitlers pyromanische Phantasien“, abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 177.

die letzten Kriegsjahre, das Jahr 1944 oder 1945 in den Schlusskapiteln nennt oder wenn mit der dort beschriebenen Zerstörung und den dunklen Abgründen, die sich vor den Erzählern auftun, der Bezug zur eigenen Vergangenheit hergestellt wird. Für den Nachgeborenen ist die Vergangenheit in ihrer Unverständlichkeit so ein tiefer dunkler Abgrund. Seine ‚Zeit Heimat‘ ist der in seinen Texten behandelte Zeitraum, gemessen an dem die Orientierungsstrategien seiner Erzähler und Figuren sich bewähren oder – wie in *Die Ausgewanderten* – zum Scheitern führen.

Es sind diese ganzen Kriegsjahre, die Vorkriegsjahre und die Nachkriegsjahre, die eine ungeheure Faszination nicht nur auf mich ausüben, sondern sicher auch auf viele Leute, die in dieser Zeit geboren wurden, weil man irgendwie das Gefühl nicht los wird, daß man aus diesem Territorium, aus dieser Zeitphase heraus stammt. Daß, bevor man zu denken begann, die Prägung des eigenen Lebens sich in dieser Zeit vollzog und daß man deshalb, wenn man etwas über die Bedingungen des Allgemeinlebens erfahren will, sich mit dieser Zeit nach wie vor beschäftigen muß.⁴³⁶

Wie Sebald bereits in *Nach der Natur* anmerkt⁴³⁷, ist er in seiner Kindheit ohne einen Begriff der Zerstörung, die im Umkreis herrschte, aufgewachsen, da Wertach im Allgäu von Kriegsschäden unversehrt blieb. Die Auseinandersetzung mit der Unfassbarkeit dessen, was hinter der landschaftlichen Idylle lag, beschäftigt Sebald auch als Schriftsteller, der eine Art Schuld des Verschonten empfindet:

Diese Gleichzeitigkeit der Zeit, die aber – was den Inhalt dessen betrifft, was damals geschah – so vollkommen ungleichzeitig war, ist etwas, was mich bis auf den heutigen Tag extrem beunruhigt, und über das man, glaube ich, auch wenn man mal angefangen hat, darüber nachzudenken, nie ganz hinwegkommt. Ich empfinde es, vom jetzigen Zeitpunkt aus gesehen, als eine Ungerechtigkeit, sozusagen, daß ich damals in diesem windstillen Tal aufwachsen durfte; und weiß also nicht so recht, womit ich das verdient habe, sozusagen.⁴³⁸

Die Unheimlichkeit der Heimat, mit der Sebald sich essayistisch in Zusammenhang mit österreichischen Schriftstellern und ihrem komplizierten Verhältnis zu ihrer Heimat⁴³⁹ beschäftigt hat, wird auch für ihn und sein literarisches Schreiben zum Thema. Die Diskrepanz zwischen der Idylle seines Heimatortes und der Zerstörung Münchens, deren er bei einem Besuch mit seinem Vater ansichtig wird, kombiniert mit dessen Schweigen zu den Umständen dieser Katastrophe, lassen den jungen Sebald zunächst glauben, dass die Zerstörung der Städte eine „naturgeschichtliche Gegebenheit“⁴⁴⁰ sei. In der Schule, wo unter anderem mit einem Film – „auf die Schnelle

⁴³⁶ W. G. Sebald im Gespräch mit Andrea Köhler: „Katastrophe mit Zuschauer“ (1997), abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 154–164, hier S. 160.

⁴³⁷ Sebald: *Nach der Natur*, S. 76.

⁴³⁸ W. G. Sebald im Gespräch mit Walther Krause: „Die Sensation der Musik“ (1996), abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 126–153, hier S. 138. Vgl. hierzu auch W. G. Sebald im Gespräch mit Volker Hage (2000): „Hitlers pyromanische Phantasien“, abgedruckt in ebd., S. 176–195, hier S. 178.

⁴³⁹ Siehe W. G. Sebalds Essayband *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 32004.

⁴⁴⁰ Angier: „Wer ist W. G. Sebald?“, S. 44. Vgl. hierzu auch W. G. Sebald im Gespräch mit Volker Hage (2000): „Hitlers pyromanische Phantasien“, abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 177: „Wir

und ohne Erklärungen⁴⁴¹ – die Fakten über das Dritte Reich und den Genozid an den Juden unterrichtet werden müssen, bestätigt sich seine Ahnung, dass auch seine Heimat ein unheimliches ‚Geheimnis‘ hat.⁴⁴² Die Melancholie ist in *Die Ringe des Saturn* figurativer Träger des Textes, in ihrem gravitatischen sprachlichen Ausdruck stellt sie darüber hinaus eine Strategie der Vergangenheitsbewältigung dar, indem sie dem Melancholiker in tiefem Nachsinnen und im nachträglichem ‚Übersehen‘ des Geschehenen erlaubt, die Spuren der Zerstörung zu erkennen und zu deuten. In seiner sprachlichen Ostentation lehnt sich Sebald an Benjamins Ausführungen zur Melancholie und an seine Theorie der Trauer an⁴⁴³, um in seinem Text den Trauerflor des Nachgeborenen auf die vergangenen Kalamitäten seiner verlassenen Heimat zu weben.

3.2 Die Quest von Raoul Schrotts Figuren

Die Reisen der Figuren in *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* dienen vornehmlich der Erkundung der eigenen Biographie, d. h., sie sind Orientierungsreisen ins Ich, die durch eine Krise ausgelöst werden und zu einer persönlichen Quest, also einer Selbstsuche, führen. Teilweise sind diese Quests mit geographischen Reisen der Figuren parallel geschaltet, manche dieser Suchen sind jedoch unabhängig von der Dauer oder dem Zeitpunkt einer Reise. Bei Ludwig Höhnels Nachreise auf den Spuren des Pytheas von Massalia, die ihn an Europas Westküste führt, ist die Geographie, die er für sich entdecken will, eine Folie für seine Reise ins eigene Ich. Auf seiner Reise muss er feststellen, dass ihm auf der Route seines Vorgängers nur die Endlichkeit seines Lebens

gingen vom Hauptbahnhof zum Marienplatz, und ich entsinne mich, daß diese ganze Strecke am Stachus vorbei durch Trümmergebirge führte und daß diese Schuttberge sehr hoch waren, jedenfalls aus der Perspektive eines kleinen Kindes – und daß weder mein Vater noch sonst jemand ein Wort darüber verloren hat. So habe ich das für eine naturgeschichtliche Gegebenheit größerer Städte gehalten.“

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² „Ich könnte jetzt ohne weiteres sagen, daß ich mich sogar schon als Junge unbehaglich gefühlt habe in diesem Land. Aber als ich in der Schule war, habe ich nicht darüber nachgedacht [...]. Erst als ich zum ersten Mal von zuhause weg war, änderte sich alles. Als ich an die Universität in Freiburg ging, um deutsche Literatur zu lesen. Aus den Lehrern dort konnte ich nichts herauskriegen. Das war völlig unmöglich, weil sie alle zu der Generation gehörten. Alle hatten sie ihren Doktor in den dreißiger und vierziger Jahren gemacht. Und natürlich waren sie alle Demokraten. Bloß, daß später herauskam, daß sie alle auf die eine oder andere Weise glühende Anhänger des Regimes gewesen waren ... Es war etwas vollkommen Unaufrichtiges in der ganzen Organisation der Geisteswissenschaften an den Universitäten damals, und das mochte ich damals überhaupt nicht. Als ich meinen Abschluß gemacht hatte, fiel mir ein, daß es solche Dinge gab wie ‚language assistantships‘ an ausländischen Universitäten. Also habe ich mich blind für verschiedene Stellen in England beworben und dann meinen Job in Manchester bekommen.“ Ebd., S. 44f.

⁴⁴³ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, S. 119ff. „Die Theorie der Trauer, wie sie als Pendant zu der von der Tragödie absehbar sich zeigte, ist demnach nur in der Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut, zu entrollen. [...] während im Bereiche der Affektivität nicht selten Anziehung mit der Entfremdung in dem Verhältnis einer Intention zum Gegenstand alterniert, ist Trauer zur besondern Steigerung, kontinuierlichen Vertiefung ihrer Intention befähigt. Tiefsinn eignet vor allem dem Traurigen. Auf der Straße zum Gegenstände – nein: auf der Bahn im Gegenstände selbst – progrediert diese Intention so langsam und feierlich wie die Aufzüge der Machthaber sich bewegen. Der leidenschaftliche Anteil am Prunke der Haupt- und Staatsaktionen [...] entsprang [...] jener Neigung, mit welcher Tiefsinn sich zur Gravität gezogen fühlt. In ihr erkennt er seinen eigenen Rhythmus wieder. Die Verwandtschaft von Trauer und Ostentation, wie sie so großartig von den Sprachbildungen des Barock belegt wird, hat hierin eine ihrer Wurzeln [...].“

klar wird und der geographische Rand Europas zu einer Metapher für das Ende des eigenen Lebens geworden ist. In *Tristan da Cunha* sind die geographischen Orte Verbindungspunkte zwischen der weiblichen Erzählerin und den drei männlichen Erzählerstimmen – einem Pfarrer, einem Funker und einem Briefmarkensammler. So verbindet Brasilien Noomi Morholt und Dodgson, den Pfarrer, der in Brasilien seine Epiphanie erlebte. Für die Erzählerin ist Brasilien der Ort, wo sie Rui kennenlernt, mit dem sie aus der Antarktis korrespondiert. Christian Reval, der Funker, stammt wie Morholt aus Südafrika. Er geht dort mit seiner Isolde an Bord des Schiffes, das sie beide auf die Insel Tristan da Cunha bringt. Morholt lebt in Südafrika eine komplizierte Partnerschaft mit Martin, dem Vater ihres Kindes, den sie verlässt bevor sie in die Arktis geht, um zu sich selbst zu kommen. Thomson, der Briefmarkensammler, ist Besessen von der Insel Tristan da Cunha, auf der Morholt auf ihrem Weg in die Antarktis einen Tag verbringt. Die Insel und die Antarktis sind in ihrer geographischen Unzugänglichkeit und ihrem metaphorischen Gehalt deckungsgleich. Beide versinnbildlichen die Isolation des Denkens des Einzelnen, die nur durch Kommunikation durchbrochen werden kann. Die Bedeutung von Begegnung und Verbindung wird evident in dem E-Mail-Austausch zwischen Noomi und Rui, aber auch im Lesen der Texte anderer.⁴⁴⁴ Sowohl in *Finis Terrae* als auch in *Tristan da Cunha* sind es die Schriftstücke der Figuren, die wiederum andere Figuren lesen und zur Kommunikation mit einem Leser weiterreichen. Die Niederschrift der Gedanken sind die Spuren ihrer jeweiligen Quest.

Im Zentrum der Romane steht die Krisenbewältigung der Figuren, da sich alle mit negativen Ereignissen in ihrem Leben auseinandersetzen müssen. *Finis Terrae* handelt – mit Rückgriff auf den ersten historischen Entdecker Europas, Pytheas von Massalia, und in Rückblenden zu den historischen Entdeckerfiguren des 19. Jahrhunderts – von der Biographie des totkranken Archäologen Ludwig Höhnel, von seiner Reise am Rande des westlichen Europa, aber auch am Rande seines eigenen Lebens. Im Zentrum von *Tristan da Cunha* steht die Polarforscherin Noomi Morholt, die aus wissenschaftlichen, vor allem aber aus privaten Gründen ein Jahr in der Antarktis verbringt. Der Leser erfährt erst im letzten Teil des Romans, dass Noomis Entbindung eine Totgeburt war. Leben, Zeugung und Zeugenschaft sind in beiden Romanen eine wiederkehrende, krisenbehaftete Thematik, die ihre negative Entsprechung in der Unheimlichkeit der Todesfälle erfährt, die in den beiden Texten als unergründlich, da unaufklärbar, dargestellt werden: Körper verschwinden⁴⁴⁵ und Todesursachen bleiben im Obskuren oder Unaussprechlichen verborgen.⁴⁴⁶ In diesem

⁴⁴⁴ Noomi Morholt hält in ihrem zweiten Journal fest: „Tristan da Cunha. Als wäre wirklich alles nur sechs Grade voneinander entfernt, jeder um sechs Ecken mit jedem anderen verbunden [...]. Als wäre alles miteinander verbunden, ohne jede Zufälligkeit, eine Frage von Mittelpunkt nur, den Knoten eines sich weit knüpfenden Netzes, ob ich nun im Internet nach weniger als einem Dutzend Clicks das gefunden habe, was ich suche, oder dem Umstand, dass wir auf der Fahrt ins Königin-Maud-Land Tristan anliefen und ich im Sommer zuvor auf Fernando de Noronha war, wo er [Rui, Anm. A. K.] sechs Schritte von mir im Sand lag.“ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 344.

⁴⁴⁵ Dies ist der Fall bei Ludwig Höhnel, der aus dem Hotel verschwindet, und den Entdeckern, die mit seinem Großvater die Inseln im Rudolf-See erforschten (vgl. *Finis Terrae*, Heft vier). Leonhard Herrmann liest das Verschwinden Höhnels als einen Selbstmord: „Ultima Thule [wird] zur Projektionsfläche für eigene Wünsche und Vorstellungen. Dem neuzeitlichen Mythos von Thule als einer Insel der Toten folgend, begeht der Forscher schließlich in Land’s End in Cornwall Selbstmord – und damit an jener Stelle,

Spannungsverhältnis existenzieller Fragen wird auf der Figurenebene das persönliche Erleben von Schuld und Versagen verarbeitet. So sind alle fiktiven Autoren der Texte in *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* mit der Niederschrift ihrer Lebensgeschichte beschäftigt, in deren Zentrum das Versagen und Scheitern als zentrales Motiv steht. Formalästhetisch durchkreuzen und überschneiden sich die beiden Bedeutungsfelder von Zeugung und Zeugenschaft: Die Thematik von Fortpflanzung und Weitergabe⁴⁴⁷ wird von der Unheimlichkeit und der fehlenden Aufklärung von Tod, Zerstörung und Verschwinden durchzogen.

3.2.1 Ungeschriebene Geständnisse in *Finis Terrae*

Höhnels Quest verläuft entlang zweier Routen: Heft eins und zwei beschreiben geographische Reisen. Das erste Heft besteht aus Pytheas' Entdeckerreise entlang der Atlantikküste nach Norden.⁴⁴⁸ Das zweite Heft stellt Höhnels Nachreise dar, während der er über die Ereignisse seines Afrikaaufenthaltes mit Schiaparelli in seinen Briefen an diesen reflektiert und von seiner Liebesbeziehung zu Sofia berichtet. In Heft drei folgt Höhnel den Spuren seiner eigenen Erinnerung an seine Kindheit in Afrika, die ihn zu seinem inneren Konfliktfeld führt, das sich zwischen seiner homoerotischen Beziehung zu Schiaparelli und seiner bisexuellen Beziehung zu Sofia aufspannt. Die geographische Entdeckungsthematik wird hier mit der Entdeckung der Libido enggeführt. Dies ist eine der Thematiken von *Finis Terrae*, die sich in *Tristan da Cunha* fortsetzt, und so die beiden Romane verbindet. Sexuelle Scham- und Schuldgefühle werden mit der Weltentdeckung als Grenzüberschreitung und später mit der imperialen Kolonialschuld verbunden, die wiederum mit den historischen Entdeckern korreliert. Die Spurensuche in der eigenen Familiengeschichte wird in *Finis Terrae* in Heft vier fortgesetzt, wo es um die Afrikareise des Großvaters geht, und um die Forschungsunternehmungen am Turkana-See im 20. Jahrhundert.

Erzählerischer Ausgangspunkt der Engführung von Libido und geographischer Entdeckung ist die Enzyklopädie, der Brockhaus, mit dem sich der heranwachsende Ludwig Höhnel beschäftigt, und in dem er sowohl auf Pytheas von Massalia stößt als auch auf die Anatomie der Frau. Die erotischen Gefühle Frauen gegenüber sind aber immer zwiegespalten zwischen triebhafter Lust und Abneigung oder Ekel. Ursache dieses Gefühls ist die Angst des Kindes, beim Betrachten der Bildtafel über die Anatomie des weiblichen Körpers vom Vater erwischt zu werden. Aber auch

die im alten Weltbild als letzter Ort der bekannten Welt galt.“ Leonhard Herrman: *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017, S. 324.

⁴⁴⁶ In *Tristan da Cunha* ist dies der Fall bei einer Wanderung Christian Revals mit seiner Frau über die Insel, bei der sie wegen einer schweren Verletzung Revals dem sie überraschenden Sturm nicht entkommen können. Sie werden tot aufgefunden. In *Finis Terrae* geht es um den Tod des Inselbewohners Josh, bei dem der Priester Dodgson eine Rolle spielt, und den Tod des afrikanischen Mädchens im Zusammenhang mit Höhnel und Schiaparelli.

⁴⁴⁷ In *Finis Terrae* ablesbar an der Generationenfolge in der Familiengeschichte der Höhnels und der Weitergabe des Nachlasses.

⁴⁴⁸ Mit Bezug auf Barry Cunliffes Rekonstruktion der Route des Pytheas aus historischen Quellen (Plinius, Strabo) verweist Michael North darauf, dass Pytheas nicht wie in Schrotts Fiktion von Marseille aus gesegelt, sondern bis zur Mündung der Garonne gewandert ist, von wo er sich auf Schiffen der Küstenbewohner nach Norden hat bringen lassen. North: *Zwischen Hafen und Horizont*.

die Abneigung gegenüber dem Körper der Mutter spricht für eine homosexuelle Orientierung. Die kindliche Angst vor der Bestrafung durch den Vater führt dazu, dass der Junge seine Übertretung rückgängig und ungeschehen machen will, indem er den Band mit der durch seine Unachtsamkeit beschädigten Lexikonseite nicht mehr anschaut. Der natürliche Wissensdrang und die lustvolle Neugier werden durch die Unterdrückung der Gefühle ins Negative gekehrt.⁴⁴⁹ Der Ekel, der sich anfänglich auf den Körper der Mutter bezieht, findet eine Parallele im Verhalten des Vaters, der sie regelmäßig mit den einheimischen Hausangestellten betrügt. Zunächst bezieht sich die Schuld nur auf die Abscheu des Jungen gegenüber der Mutter, die ihn davon abhält, sich von ihr trösten zu lassen, sie potenziert sich jedoch nach ihrem Selbstmord.

Höhnels Sexualität ist von einer Ambivalenz gegenüber den Geschlechtern geprägt: Trotz seiner durch berufliche Konkurrenz geprägten Beziehung zu seinem Archäologenkollegen Schiaparelli hat er eine homoerotische Beziehung zu diesem, wobei beide, auch zusammen, sexuelle Begegnungen mit Frauen haben, die jedoch nur dazu dienen, das körperliche Begehren zu befriedigen. Immer wieder befindet sich Höhnel gegenüber Schiaparelli in der Position des betrügenden und dann reuigen Geliebten, wenn er sich ein ums andere Mal mit dessen Schwester Sofia trifft, zu der Schiaparelli selbst eine inzestuöse Beziehung unterhält, aus der ein Kind hervorgeht. In *Finis Terrae* führt die Figur des Dritten in der Dreieckskonstellation von Höhnel, Ghjuvan und Sofia zur Grenzübertretung. Die Übertretung selbst ist dabei noch ein schambehaftetes Geheimnis. In *Tristan da Cunha* dagegen ist die Dreieckskonstellation das Element, das als Grundform alle Beziehungen prägt. Die Störung der Zweisamkeit durch den Dritten ist dort programmatisch. Die kindliche Einsamkeit, die Schrott in den *Totenheften* beschreibt, erfährt der junge Ludwig auch in *Finis Terrae* auf der Farm in Afrika, wohin seine Familie aus Wien umsiedelt, und wo er seine Pubertät und das Erwachen seiner sexuellen Neugier erlebt. Die Selbsterkenntnis, die Höhnel durch seine Homosexualität erfährt, ist einerseits ein zunächst betäubender Schock, andererseits aber das Heraustreten aus der Unwissenheit, da er das Erkennen seiner homosexuellen Neigung als eine Erkenntnis seiner Sterblichkeit erfährt.

In *Finis Terrae* rankt sich die Thematik der Schuld um die Geschehnisse in Afrika, an denen sowohl Ludwig Höhnel während seiner Ausgrabungen beteiligt ist als auch, Jahre zuvor, sein Großvater, der an der Expedition des ungarischen Grafen Teleki zum Rudolf- und Stephanie-See teilnimmt. Die zeitgenössische Erklärung der wilhelminischen Kolonisatoren für die an der einheimischen Bevölkerung verübten Gewalttaten war der sogenannte Tropenkoller⁴⁵⁰, auf den in *Finis Terrae* als eine immer noch gültige Erklärung für solche Gewalttaten hingewiesen wird. Dabei wird die Natur, das Klima, die Landschaft als Auslöser für Reizbarkeit, Aggression und sexuelle Grenzüberschreitung verantwortlich gemacht: Höhnels Großvater macht sich durch sein Nicht-

⁴⁴⁹ Vgl. Schrott: *Finis Terrae*, S. 111ff.

⁴⁵⁰ Zum Diskurs des Tropenkollers bzw. der Tropenneurasthenie vgl. Stephan Besser: *Pathographie der Tropen: Literatur, Medizin und Kolonialismus um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. In *Die Ringe des Saturn* findet sich die postkoloniale Perspektive in den Ausführungen des Erzählers zu Roger Casement, bei der Sebalds Erzähler auf die gleichen strukturellen Mechanismen der Mittäterschaft, z. B. die Beförderung der Kritiker, aufmerksam macht.

eingreifen und die Vertuschung der Ereignisse während der Expedition Telekis an den Verbrechen mitschuldig.⁴⁵¹ Der Enkel wiederum wird während seiner Ausgrabungen am gleichen See, der heute Turkana-See heißt, selbst schuldig; die Erklärung für die Ursache der Reizbarkeit ist die gleiche wie während des Kolonialismus – das Syndrom der Tropenneurasthenie.

Vielleicht war es wirklich nur die Landschaft hier, das einförmige Relief der Ebenen und Hügel [...] die unsere Stimmung immer gereizter werden ließ, bis wir nur mehr auf einen Anlaß warteten [...]. Als nähme ein namenloser Instinkt von uns Besitz, damals schon und nun wieder; Atavismus ist wohl das richtige Wort dafür, gerade weil ich an meinen Großvater denke. Was unsere Askari, die Arbeiter über uns dachten, weiß ich nicht. Natürlich redeten sie hinter unserem Rücken [...] was konnte auf diesem engen Raum schon ein Geheimnis bleiben; zumindest muß einer von ihnen etwas bemerkt, davon erfahren haben, was wir beide – was wir beide getan hatten; so etwas verbreitet sich ja schnell. Zuerst glaubte ich noch, es verheimlichen zu können, auch vor mir selbst, es war wie ein Rausch, der einen überwältigte und selbst die Erinnerung daran auslöschte [...].⁴⁵²

Die Gewalt und das Verbrechen, auf das hier angespielt wird, finden sich im Text als Andeutungen über sexuelle Exzesse mit einheimischen Mädchen, aber auch in der tragischen Verwicklung im Konflikt mit den El Molo⁴⁵³, von denen einige nachts von den fliehenden Archäologen angefahren werden. Es fallen Schüsse und Schiaparelli wird verletzt. Erst später erfahren Höhnel und der Leser, dass er als Folge dieser Schussverletzung querschnittsgelähmt ist. Im Kontext dieser Ereignisse berichtet Höhnel in seinen Aufzeichnungen immer wieder von seinen Schuldgefühlen. Er beschreibt den Versuch, ein Geständnis über ein Verbrechen abzulegen, das er und Schiaparelli begangen haben, das jedoch unscharf gezeichnet im Text verschlossen bleibt. Höhnel hält in seinen Notizen fest:

⁴⁵¹ „Es war Teleki gewesen, Graf Samuel Teleki von Szék [...], der es sich eines Tages in den Kopf gesetzt hatte, ein Entdecker des Innersten eines dunklen Weltteils zu werden, wie Burton und Speke, Stanley oder Livingstone, [...] und ein gewisser Exotismus war ja damals in Mode, und so ging er diese Expedition in großem Stil an [...]. Von sechshundert Trägern, die man an der Küste angeworben hatte, erreichten trotz der Präzision der Geräte nur weniger als die Hälfte den See [...]. Das aber stand nicht im Expeditionsbericht, den mein Großvater verfaßte, einer Expedition, die Teleki nur als Vorwand diente, um seinen Saldismen frönen zu können [...].“ Schrott: *Finis Terrae*, S. 180f.

Zur Untersuchung der Begegnung mit dem Fremden bezogen auf die Körperlichkeit im kolonialen Kontext vgl. Richard Kerridge: „Ecologies of Desire: Travel Writing and Nature Writing as Travelogue“. In Steve Clark (Hg.): *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*. London/New York: Zed Books, 1999, S. 164–182. Kerridge bezieht sich bei seiner Analyse auf Lacan und vor allem auf Julia Kristevas *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Im Kontext der deutschen Exotismus-Literatur setzt sich Robert Müller literarisch mit dem Tropenkoller auseinander. Sein Roman *Tropen* sowie seine Novelle *Das Inselmädchen* brechen den romantischen Entdecker- und Südsee-Exotismus: In *Tropen* durch die rätselhaften Todesfälle, die aus einem elliptisch erzählten Konfliktgeschehen zwischen Einheimischen und Europäern am Kulminationspunkt der Reise auftreten, deren Faktizität aber immer wieder durch den möglicherweise fantasieierenden oder halluzinierenden unzuverlässigen Erzähler unterlaufen wird. Ähnlich scheitert Raoul de Donckhard in *Das Inselmädchen*, der als Offizier die Eingeborenenunruhen auf der Insel unter Kontrolle bekommen soll.

⁴⁵² Schrott: *Finis Terrae*, S. 181ff.

⁴⁵³ Die El Molo sind ein kleiner Volksstamm in Kenia, der am südöstlichen Ufer des Turkana-Sees lebt.

Das Schreiben macht mir zusehends Mühe, auch körperliche. Der einzige Grund, daran festzuhalten, ist die Hoffnung, beim Wiederlesen auf etwas zu stoßen, das in der Niederschrift nicht zur Sprache findet, sich aber doch in den Wörtern festkrallt, wie die Krankheit sich in meinem Blut.⁴⁵⁴

Er hofft, sein Geständnis würde sich sozusagen ‚zwischen den Zeilen‘ ablegen lassen. Die Sprache scheint sich ihm zu verwehren, er ist ihren Regeln ausgeliefert und vermag sich, da er sie nicht manipulieren kann, keine Gewissenserleichterung zu verschaffen. An späterer Stelle, als er die amourösen Verstrickungen mit Schiaparelli und dessen Schwester Sofia beschreibt, sieht er sich den vorgezeichneten Bahnen der Worte und der Schuld, die er empfindet, hilflos ausgesetzt: „Die Worte nehmen ihren eigenen Lauf, sie halten sich an vorgezeichnete Bahnen, auch gegen meinen Willen; was ich dennoch nicht zu beschreiben vermag, ist das Gefühl von Schuld.“⁴⁵⁵ Die Unfähigkeit, die Schuld zu beschreiben, drückt sich in seiner allgemeinen Hilflosigkeit beim Schreiben aus, was damit zusammenhängen mag, dass das Bewusstsein von der eigenen Sterblichkeit keine andere Perspektive mehr erlaubt, da Höhnel darüber sagt: „Der Tod ist ein Ende. [...] Da ist kein Schauen mehr, und die Dinge beginnen zu verharren und erstarren zur Maske; es liegt kein Leben mehr in ihnen [...].“⁴⁵⁶ Der todkranke Höhnel vergleicht das Sterben mit einem „endlose[n] Fallen über den Rand der Welt“⁴⁵⁷, für dessen Beschreibung selbst die Sprache brüchig wie Holz wird.⁴⁵⁸ Höhnel stellt fest, dass seine Gedanken abschweifen und er sie nur mit Mühe an ihren Ausgangspunkt zurückbringen kann. Die Unaussprechlichkeit seiner Schuld muss er ebenso annehmen wie seinen Tod, ohne dass ihm die Sprache und das Schreiben zu einer Erleichterung seines Gewissens verhelfen könnten. An anderer Stelle bemerkt Höhnel, dass es ihm jedoch Erleichterung verschafft, dass Schiaparelli als Eingeweihter und Mittäter seine Briefe lesen wird. Es erfolgt zwar kein Geständnis, Schuld und Schuldgefühle werden aber (mit-)geteilt. Als Leser kann man nur vermuten, was geschehen ist: Höhnel lässt sich auf dem Weg zur Ausgrabungsstätte mit einem Einheimischen auf einen Handel ein, Waren gegen sexuelle Dienste zu tauschen, vermutlich von dessen Frau und Tochter. Bei einer Gelegenheit, bei der Schiaparelli ihn begleitet, kommt es zu einer Grenzüberschreitung, die mit dem Sündenfall gleichgesetzt wird:

⁴⁵⁴ Schrott: *Finis Terrae*, S. 132.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 192.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 146.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 145.

⁴⁵⁸ „Ich kann nicht mehr sagen, wann, an welchem Tag genau es mich erreichte: Ich gestand mir meinen Tod nicht ein, er drängte sich auf und war dann nicht mehr wegzudenken. Wie er sich fassen ließ, war bestenfalls in seiner Gewißheit – der Gewißheit von Sprichwörtern und Gemeinplätzen [...]. Und es lag Erleichterung darin, zumindest im ersten Augenblick, diese vorgefertigten Stücke von Sprache, diese Bruchstücke von Sätzen zur Hand zu haben. [...] Aber sie paßten nicht mehr für meinen Tod, der zu lange dauern würde [...]. Mein Tod nahm eine Zeit in Anspruch. [...] Er nahm nicht, er fraß nicht; er nagte nur, unmerklich, bis das Holz der Sprache morsch wurde und diese Worte auch noch als letztes zerfielen.“ Ebd., S. 145f.

Es war etwas Ungeheuerliches geschehen, das von uns Besitz ergriffen hatte, jenseits einer Grenze, die erst sichtbar wurde, nachdem sie überschritten worden war; diesseits ihrer gab es nichts mehr, auch dieses Mädchen nicht [...].⁴⁵⁹

Ludwig Höhnel versteht seinen Trieb⁴⁶⁰, der ihn in seinen sexuellen Praktiken Grenzen überschreiten lässt, als seine ihm vorgegebene Bahn, die ihn, trotz ihres Determinismus, in Loyalitäts- und Gewissenskonflikte stürzt, die er durch das Schreiben aufzulösen versucht. Gerade darin scheitert er jedoch, denn jedes Mal, wenn es darum geht, die Geheimnisse der Gewalt aufzudecken, versagt ihm die Sprache. So heißt es für den Leser in dem vom fiktiven Herausgeber Raoul Schrott edierten Text über die Gewalt gegenüber dem afrikanischen Mädchen: „[...] ein stumpfes und stummes sich Wehren. Aber ging diese Rohheit wirklich so weit, daß [*eine Zeile nicht mehr entzifferbar*], Sündenfall; was für ein Wort.“⁴⁶¹ Am Ende des Absatzes verweist der fiktive Herausgeber auf das Fehlen des Textes, der gewaltsam entfernt wurde:

[...] aber was ich wirklich suchte, war ein Bruder, nein, auch das trifft es nicht, was ich suchte, war keine Freundschaft, im Grunde suchte ich Vertrauen und ein Einverständnis mit den Dingen, von dem ich hoffte, es würde sich einstellen wie von selbst. Doch das denke ich auch über den Tod, und Schiaparelli, nein, er war [*die untere Hälfte der Seite ist abgerissen*].⁴⁶²

Das Abbrechen des Textes, ebenso wie die Unmöglichkeit, die geschehenen Dinge zur Sprache zu bringen, entlarven Höhnel als orientierungslos. Das Geständnis als entgrenzende Befreiung ist ihm nicht möglich, so dass er nur bis zu einem gewissen Grad Zeugnis ablegen kann. Das schuldhafteste Kerngeschehen bleibt im Unausgesprochenen eingeschlossen – für Höhnel nicht erzählbar und für den Leser nicht lesbar.

Soziale Kälte und örtliche Unstetigkeit während seiner Kindheit, die jedes Gefühl von Heimat und Verwurzelung unterbunden haben, sowie Ludwig Höhnels Überzeugung, dass der Mensch triebgesteuert ist, machen ihn in Höhnels Weltbild zur Marionette im Welttheater, das Raoul Schrott in *Tristan da Cunha* schließlich ausbuchstabiert.

Ich war nie lange genug an einem Ort, als daß ich mehr als einen oberflächlichen Bezug zu ihm hätte gewinnen können, oder zu Menschen. Sie wechselten, die Landschaften, die Städte; was sie allein vertraut machte, was ihre Fremdheit und Weite erträglich werden

⁴⁵⁹ Ebd., S. 190f.

⁴⁶⁰ Dominik Hagmann liest den Rückzug Höhnels auf den Trieb in Lacans Terminologie von *désir* (Begehren) und *besoin* (Bedürfnis). Hagmann: „Raoul Schrotts *Finis Terrae*“, S. 82ff. Raoul Schrott spielt auch an anderer Stelle mit den Nuancen von ‚Sehnsucht‘: In *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen* unterscheidet Schrott zwischen den einzelnen Begriffen zwischenmenschlicher Nähe und Distanz: „Und ich zerbreche mir nach wie vor den Kopf, warum, über so viel Distanz, damals und jetzt, ich mich dir so nahe fühle. Natürlich fielen mir Gründe ein, die alles weniger unausweichlich und unvorhergesehen erscheinen lassen würden, als ich es hier vorgebe, doch dennoch. Zumindest habe ich inzwischen das richtige Wort dafür gefunden, für diesmal wenigstens. Von den englischen Stichwörtern *desire*, *lust*, *yearning* und *longing* trifft letzteres zu [...].“ Raoul Schrott/Arnold Mario Dall’O: *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2006, S. 33.

⁴⁶¹ Schrott: *Finis Terrae*, S. 191, Kursivsetzung im Original.

⁴⁶² Ebd., Kursivsetzung im Original.

ließ, war das Bewußtsein, daß ich sie auf Karten und Pläne reduzieren konnte, auf Grundrisse und Koordinaten, in denen sich die Orte einfügten. Ich reduzierte ihre Topographie auf ihre Ordinaten, wie ich auch die Menschen, die ich traf, auf ihre Triebe und Regungen reduzierte; das half mir gewissermaßen, mich zurechtzufinden. Vielleicht habe ich deshalb für Menschen kaum je Liebe empfunden. Ich meine das nicht zynisch; sie interessierten mich einfach nicht. Sie bargen kein Geheimnis. Von Kindheit an erschienen sie mir wie Akteure eines geregelten Spiels, so spröde und steif, wie ich mich selbst sah. [...] mich hat, auch was die Gefühle angeht, nur ihre Physik interessiert. Ihre großartige Gleichgültigkeit, ihre Indifferenz, die zwischen Natur und Mensch nicht unterschied. Das berührte mich. Sie erschien mir wie das Innerste meiner selbst; eine Matrix, eine Materie, aus der das Wesen der Dinge im Kern gemacht schien. In ihrem unablässigen Drang, ihrer Suche, stellt sie, wie die Geographie auf ihre Weise, die immer gleiche Frage nach dem Wo und dem Woher und war dabei doch nur ein anderer Ausdruck für das Triebhafte im Menschen. Das, was sie sezierte, war Anatomie: die Geographie des menschlichen Körpers. Und die Archäologie tat ebenfalls nichts anderes, als das Unterirdische zu kartographieren. Ich glaube, das war es, was mich letztlich veranlasste, aus der Marineakademie auszutreten und das Studium der Archäologie aufzunehmen, ein Versuch, den Anfängen zu begegnen, ihrer habhaft zu werden.⁴⁶³

Die Essenz von *Finis Terra*, geprägt durch die Weltanschauung Ludwig Höhnels, zeichnet die Kontingenz nach, der der Mensch als natürliches Wesen unterworfen ist: Endpunkt seiner kreatürlichen Existenz ist, wie der alles Lebendigen, sein Tod, dem er sich nicht entziehen kann. Suchte die Figur Höhnel noch „eine Vertrautheit und ein Einverständnis mit den Dingen“⁴⁶⁴, scheinen die Personen in Schrotts Inselroman vollkommen zu Figurenschablonen geworden zu sein, die in sich ähnelnden Konstellationen aufgestellt sind, in denen sie ihre jeweiligen Rollen spielen.

3.2.2 Die Quest in *Tristan da Cunha* als Reise in der Schrift

Ludwig Höhnels Quest stellen sich die Sprache und das Schreiben als nicht adäquate Orientierungsmittel beim Ausdruck seiner Geständnisversuche entgegen, da die Sprache ihm keinen Zwischenraum zwischen Ausgesprochenem und Unausgesprochenem erlaubt, wo er seine Schuldgefühle zum Ausdruck bringen könnte. In *Tristan da Cunha* hingegen stellt die Schrift und damit der Ausdruck der Gefühlswelt der Schreibenden einen möglichen Umweg zur Orientierung dar.

3.2.2.1 Antarktis

Noomi Morholts geographische Reise besteht aus einer einwöchigen Überfahrt auf der Republic of South Africa in die Antarktis. Nach der Beschreibung des Packeises und seiner Tierwelt wird von der Ankunft in der Pingvin Bukta berichtet, wo als Einziges die Bugnase das „vollkommene Bild bricht.“⁴⁶⁵ Mit Hilfe von Kränen und Raupen bahnen sich die Ankömmlinge von der Schelfkante aus ihren Weg zur Forschungsstation – eine Ankunft, die routinemäßig die gleiche für jedes neu eintreffende Forscherteam ist, bei der „rund um die Uhr gearbeitet wird, um Container und

⁴⁶³ Schrott: *Finis Terrae*, S. 172f.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 191.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 11.

Kisten an Land zu bringen.“⁴⁶⁶ Die Beschreibung des Anblicks der Antarktis aus dem Hub-schrauber wird über die geographische Form des Kontinents mit Tristan da Cunha gleichgesetzt, beides Inseln des Rückzugs und Räume des Schreibens für die Figuren. Noomi Morholt notiert in ihr Journal: „Wir steigen hoch, und da ist all die Erwartung des ersten Blicks auf den Kreis, den die Griechen den antarktischen nannten [...]. Dann sind wir über der Kante, und da ist: Nichts; ein Weiß wie das meines Schreibheftes hier [...].“⁴⁶⁷ Im Weiß fällt die Geographie der Insel mit dem Ort der Schrift zusammen, und die gesamte Reise ans Ende der Welt erweist sich als persönliche Quest, die für ihre Durchführung kaum mehr als Buchstaben auf dem Papier benötigt. An einer anderen Stelle vergleicht Noomi den Umriss der Antarktis mit der Form des Gehirns, was die Selbstsuche als kognitiven Prozess verdeutlicht.

Ich ertappe mich oft dabei, daß ich auf die Karte starre, die über meinem Schreibtisch hängt. Antarktika in Weiß und Blau, die einzelnen Stationen rot eingezeichnet; Westantarktika mit ihrer Landzunge das Stammhirn und wir hier in der Furche zwischen Scheitel- und Hinterhauptlappen; der Sehhügel der geographische Pol, über dem die Amerikaner einen Dom errichtet haben. Als wäre alles nur im Kopf.⁴⁶⁸

Noomi Morholts Reise in die Antarktis ist vor allem eine Suche nach der eigenen Mitte, die ihr Symbol in der Insel findet. Die Reise zu einem geographisch abgelegenen Ort und der Aufenthalt dort stellen die Grundvoraussetzung für die Orientierung der Forscherin dar. Die Geographie bedeutet einen Zugang zu einer Gefühlswelt, durch die sie Orientierung und Heilung erfahren kann. Erst in der Kälte und Dunkelheit der Antarktis wird ihr das Gefühl der Ganzheit wieder zugänglich, das sie als junges Mädchen bei der eintönigen Aussaat auf einem Gerstenfeld in Afrika erfahren hat, und das ihr das Gefühl des Urvertrauens gegeben hat, das Ludwig Höhnel vermisst.⁴⁶⁹ In der Antarktis nun, wo sie – in der Mitte des Lebens – an die Endlichkeit ihrer Reproduktionsfähigkeit erinnert wird, versucht sie, diesen Zustand der inneren Harmonie wiederherzustellen, indem sie sich auch von den übrigen Forschern auf der Station, die alle Männer sind, isoliert. Noomis Antarktisaufenthalt dient der Selbstsuche und Selbsterkenntnis. Zwar findet sie aufgrund der Enge der Station und der Kollegen nicht das Gefühl völliger Abgeschlossenheit, nach einigen Wochen aber „[e]in Gefühl der Vollständigkeit“⁴⁷⁰, das aus der Überwindung einer Selbstdefinition über Geschlechtlichen hervorgeht und darin liegt,

nicht mehr alleine Frau [zu] sein, sich nur ständig widerspiegelt sehen zu müssen, sondern ich selbst zu sein. Genügen in mir zu finden. Stille. Und die Einsamkeit lange genug

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 12.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 322.

⁴⁶⁹ „Seit Tagesanbruch fuhr ich nur rund und rund um dieses Feld, in enger werdenden Kehren, den Blick auf die Furchen gerichtet, nur daran denkend, das Korn zu säen, und ich wie besessen von diesem Gedanken; es lag alle Freiheit darin, mein ganzer Körper hatte Anteil daran, war durch nichts abgelenkt, einer Ruhe nahe [...]. Die Einsamkeit, die ich dann spürte, war heiter und gelassen, das Bewußtsein in der Welt zu sein, etwas, das sie von innen heraus erfaßte.“ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 326.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 325.

zu erfahren, sie auszuleben. Nach niemandem zu suchen, mich nach niemandem zu sehen. An keinen zu erinnern. Nur dazusein.⁴⁷¹

Während sie das Bedürfnis der Männer allgemein und das ihrer Kollegen im Forscherteam nach Inbesitznahme eines bestimmten geographischen Punktes als „lachhaft“⁴⁷² bezeichnet, ist der geomagnetische Pol, der die Mitte des Polarlichttrings ist, für sie der Orientierungspunkt:

Dieser letztlich durch die Sonnenflecken und die See immer wieder versetzte Sammelpunkt: das ist mein Pol, in mehr als einem Sinn: die Allegorie einer anderen Art von Anziehung, die angenommene Mitte unterschiedlicher magnetischer Kräfte, denen ich ausgesetzt bin.⁴⁷³

Noomi Morholts Spurenlese in den Bibliotheksbüchern der Insel hilft ihr durch das Lesen der Lebensgeständnisse von Dodgson, Reval und Thomson, ihre eigenen Erfahrungen, die sie in die Antarktis führten, zu verarbeiten. Die Tagebücher und Briefe dieser drei Männer sind nicht nur Lebensschilderungen, sondern, durch den Schreibakt, auch Bearbeitungen von Konflikten und Brüchen im Leben der Schreibenden. Bei allen drei geht es um die Unerfüllbarkeit von Verlangen und Begierde und um unerfüllte Liebe.

Wie ähnlich sie sich alle sind; Reval, Dodgson, Thomson. Wahlverwandtschaften. Gelänge es mir [Noomi, Anm. A. K], mich außerhalb meiner selbst zu stellen, könnte ich auch meine Seiten mit ihnen vergleichen. Nicht so sehr, um die eigene Vergangenheit zu bewältigen, sondern um auf Distanz zur eigenen Selbstverständlichkeit zu gehen [...]. Mit Fanus, James, Conrad, Frank und den anderen verbindet mich die Realität einer Alltäglichkeit, in der für mich nichts Gestalt gewinnt. Wenn ich aber in den Handschriften dieser drei Hefte lese und dann an mich beim Schreiben denke, ist es, als bildeten wir die vier Eckpunkte eines Quadrats. Und Rui in der Mitte, ohne daß ich es wahrhaben will; besser, statt seiner diese Insel. Dabei ist aber keiner eine Insel, wie's heißt, ganz für sich selbst, jeder Teil eines Kontinents, selbst dieses dunklen hier. Der Tod in uns allen; und alles Schreiben, um ihn uns einzugestehen. Als wären all diese Hefte von einem Autor und aus einem Buch [...]. Die Geschichte der Insel, die einmal wirklich war, bis sie zu einem Kapitel wurde, aus dem jeder von ihnen ganze Absätze übernommen, sie manchmal ein wenig verändert hat, um sich selbst darin einzuschreiben.⁴⁷⁴

In der Zeile „Als wären all diese Hefte von einem Autor und aus einem Buch [...]“ findet sich das Motto von John Donne wieder, das *Tristan da Cunha* vorangestellt ist.⁴⁷⁵ Auch die Sentenz, dass niemand eine Insel ist, geht auf Donne zurück und nimmt, wie oben erwähnt, neben der Isolation als Voraussetzung zur Orientierung und Selbstfindung, die Bedeutung von Kommunikation und Zwischenmenschlichkeit vorweg. Um „[h]erauszufinden, ob ich auch anders denken kann, als ich denke, anders wahrnehmen, als ich sehe, weil man ohne diese Distanz überhaupt nicht über sich hinaus sehen und nachdenken kann“⁴⁷⁶, benötigt Noomi zunächst Abstand. Jeder

⁴⁷¹ Ebd., S. 326.

⁴⁷² Ebd., S. 329.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 684f.

⁴⁷⁵ Vgl. hier Kap. 1.2.2.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 684.

Erzähler in *Tristan da Cunha* schreibt in seiner Isolation aus einer anderen Perspektive über die Insel und erzählt dadurch einen anderen Teil ihrer Geschichte. Der Umweg, über eine Insel zu schreiben, statt nur über sich selbst, ist ein Orientierungsversuch der Figuren. Für Dodgson, Reval und Thomson ist das Schreiben ein Selbstzweck. Indem sie ihre Biographie in die Inselgeschichte einschreiben, finden sie eine Form für ihre Sehnsucht. Für Noomi reicht das Schreiben in ihre Tagebücher nicht aus, sie folgt den Spuren der Männer zu ihrer Sehnsuchtsinsel, um in ihrem Schreiben herauszufinden, dass sie eine Utopie ist, eine männliche Fantasie. Für die männlichen Figuren, Reval, Dodgson und Thomson stellt die Ausformulierung ihrer Sehnsucht in ihren Schriften, insofern eine Orientierungsstrategie dar, als die Niederschrift eine gewisse Inbesitznahme des Begehrten bedeutet und der Ausdruck der Sehnsucht ein Surrogat für das Ersehnte ist. Die Verschriftlichung ist aber gleichzeitig ein Zeugnis des Scheiterns der Figuren in der Liebe und ihrer Suche nach Selbstvervollkommnung.

Für Rui ist Noomi, wie die anderen Marahs für die männlichen Figuren in den Binnenerzählungen (vgl. oben S. 50), Objekt der unerfüllbaren Sehnsucht. Noomis Verhalten ihm gegenüber gleicht den Eigenschaften der Insel: Sie ist kühl, abweisend und abwesend. In ihrem letzten Journal bezeichnet sie das Verlangen zwischen Männern und Frauen als ein Desiderat – ein Begriff, in dem Emotion (Liebe) und Raum (Insel) ineinanderfallen: „*All das Verlangen in mir, das herbeigewünscht Feblende. Das Desiderat meiner Liebe: de sider-, sidus: von den Sternen. Die Sehnsucht, die Raum greift.*“⁴⁷⁷ In dem Verlangen verbirgt sich auch die Suche nach der Liebe, die zur Selbsterfüllung führt, wenn Noomi feststellt: „Ich als Liebende wurde mit einem Mal zu der Person, die ich mich nie getraut hatte zu sein.“⁴⁷⁸ Noomi, die sich in den E-Mails an Rui auch als Marah ausgibt, ist auf mehrfache Weise mit den verschiedenen Themen des Romans verbunden: Durch die Namensgebung Noomi, Maria, Marah⁴⁷⁹ steht sie als die begehrte Frau einerseits für alle Frauenfiguren in *Tristan da Cunha*. Der Name Marah schafft aber auch eine Verbindung zur Geographie, da Marah ein Ort ist. Rui schreibt Noomi über den Ursprung des Namens Marah:

⁴⁷⁷ Ebd., S. 688, Kursivsetzung im Original.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 685.

⁴⁷⁹ In ihrer E-Mail-Adresse gibt sie Rui ihren vollständigen Namen: „noomimariamorholt@“, Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 331. Die Namensdoppelung Noomi/Marah geht auf das Alte Testament zurück: Noomi, die Frau von Elimelech, Mutter von Machlon und Kiljon und Schwiegermutter von Ruth, möchte – nach dem Tod ihres Mannes und ihrer Söhne – bei der Rückkehr aus dem Gebiet der Moab ins Land Juda nicht mehr Noomi, sondern Mara (die Bittere, Betrübte) genannt werden, weil Gott ihr so viel Leid aufgebürdet hat (Ruth, 1–4). Ihre Schwiegertochter Ruth will sie begleiten. Mit Noomis Hilfe gelingt es Ruth bei der Gerstenernte auf dem Feld des Boas, der ein Verwandter Elimelechs ist, zu arbeiten und schließlich von ihm geheiratet zu werden und ihm einen Sohn, Obed, den Großvater Davids, zu gebären. Die Frage der Fortpflanzung und Genealogie, die mit dieser biblischen Allegorie aufgerufen wird, spielt so auch in *Tristan da Cunha* eine wesentliche Rolle. Die Referenz zur Bibelgeschichte in der Figur Noomi wir auch daran ersichtlich, dass sie in Afrika Gerste aussät.

[...] die Geschichte einer Frau auf einem Gerstenfeld, die nicht mehr Noomi genannt werden wollte, sondern Marah, wie jener Ort in der Wüste, an dem Moses nur bitteres Wasser fand, bis ihm der Herr ein Holz zeigte, das es wieder süß machte.⁴⁸⁰

Da Noomi einer abweisenden Insel ähnlich ist und um das Spiel mit der Überschreitung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterstreichen, lässt der Autor Raoul Schrott sein Alter Ego, Rui, der Figur Noomi am Ende des Romans klarmachen, dass sie nicht mit der Welt außerhalb der erzählten Textwelt, die im Roman durch die E-Mail-Korrespondenz zwischen Noomi und Rui dargestellt wird, kompatibel ist. Rui bricht die stockenden, sehnsuchtsmotivierten Briefwechsel mit einer weit entfernten Frau in der Antarktis ab, weil er auf einem Schriftstellertreffen eine Frau kennengelernt hat, die Noomi ähnlich sieht, im Gegensatz zu ihr aber ‚greifbar‘ ist. Sie ist nicht einsilbig, ambivalent und mit sich selbst beschäftigt, kein Jahr in der Kälte und Dunkelheit der Antarktis, um die Aurora Australis zu erforschen und sich selbst auszuloten, indem sie das Ende ihrer Liebe zu Martin und die Totgeburt ihres gemeinsamen Kindes verarbeitet. Allein dem fiktionalen Autor Rui, der als Spiegelautor *Tristan da Cunha* schreibt und dadurch darauf verweist, dass Utopien Fiktionen sind, gelingt es, von der Insel des Utopischen zu entkommen, indem er sich der realen Welt zuwendet.

Noomi wählt auf dem Weg zu ihrer Selbstfindung auch den Umweg über die Insel Tristan da Cunha, die einzige Anlegestelle auf ihrem Weg in die Antarktis. Das Lesen der Literatur über Tristan da Cunha wird zu Noomis Orientierungsmittel, allerdings unterscheidet sich ihre Perspektive wesentlich von jener der männlichen Erzählerstimmen. Das Ziel und die Erfüllung ihrer Selbstsuche liegt nicht darin, etwas in ihren Besitz zu bringen oder etwas zu erobern, wie es die Männer mit den Frauen oder der Geographie anstreben, sondern ihren Standpunkt, ihre Mitte, zu finden, deren *Ort* in ihrer Autonomie liegt, die sich durch die auf sie wirkenden Kräfte definiert. Noomis Selbstfindungsprozess ist von vornherein begrenzt und endet in der Einsicht, dass niemand eine Insel ist, sie erkennt also, dass die Isolation und die Selbstsuche kein Zustand von Dauer sind, sondern dass man immer Teil einer Kommunikation mit anderen sein muss, und dass man gerade dadurch keine Insel ist. In ihrer geographischen Abgeschlossenheit wird die Inselgemeinschaft von Tristan da Cunha zum Symbol für die Verbundenheit aller Menschen.

3.2.2.2 *Tristan und Isolde* als Leitthema der Liebeskonstellation

Christian Reval ist Funker und Kartograph auf Tristan da Cunha: Er vermisst und kartographiert die Insel, verliebt sich auf einem Schiff, das zur Insel fährt, in eine Frau namens Marah, die er zu ihrem zukünftigen Ehemann auf Tristan da Cunha begleiten soll – er Tristan, sie Isolde. Dass das mittelalterliche Epos *Tristan und Isolde* die Vorlage für Revals Geschichte liefert, ist schon an den Namen der Figuren ersichtlich: Im Namen des zukünftigen Ehemannes Marcus ist die Figur des König Marke angelegt. Wie dieser ist Marcus beträchtlich älter als seine zukünftige Frau. Im Na-

⁴⁸⁰ Ebd., S. 332.

men Christian klingt Tristan mit.⁴⁸¹ Christian soll die Braut auf dem Weg zur Insel in seine Obhut nehmen, was sich in Schrotts Version des Epenstoffes folgendermaßen anhört:

Dann brach der Weltkrieg aus, man zog mich meines Studiums wegen nicht gleich ein, verkürzte aber, weil man meine Arbeit für kriegswichtig hielt, die Dauer. Dann, Anfang dieses Jahres, kamen gleich zwei Briefe. Der eine stammte von Chris, der inzwischen den Rang eines Captains bekleidete, mich nach Simonstown anforderte, um mir dort zu eröffnen, daß die Marine auf Tristan da Cunha eine Radio- und Meteorologie-Station einzurichten plane. Das Vorhaben sei streng geheim; ob ich mich als Freiwilliger melden wolle? [...] Kurz darauf erreichte mich über die Adresse meiner Mutter ein Brief von Marcus [...]. Darin erklärte er mir umständlich, daß er die Schwester von seines Bruders Frau zu heiraten gedenke. Er nannte ihren Namen, schrieb, daß sie aus Irland kommen werde, und bat mich – weil er mich in England glaubte – ich möge mich bis zu ihrer Einschiffung in Southampton um sie kümmern. Beigefügt waren ein paar Zeilen meiner Mutter, die sich ihrer an meiner Statt angenommen hatte und mir nun Namen und Ankunftsdatum des Schiffes mitteilte, mit dem Marah in Kapstadt einlaufen würde. Ich erwähnte es Chris gegenüber, der meinte, wir könnten ihr die Passage gewähren, eine Geste des guten Willens, die uns den Einstand auf der Insel erleichtern mochte.⁴⁸²

Auf der Überfahrt von Kapstadt nach Tristan da Cunha verliebt sich Christian in Marah, heiratet aber schließlich wie Tristan eine andere Frau, Maria. Hinter Schrotts Tristan-und-Isolde-Geschichte verbirgt sich der Erzähl- und Reisetypus der sog. Spielmannsdichtung, deren Ziel die Brautwerbung des Helden für seinen Herrscher war. Neben Aventiuren und Questen gehört diese Art der Reiseerzählung zur höfischen und heldischen Erzählliteratur des Mittelalters. Im zuletzt abgedruckten Teil der Aufzeichnungen Christian Revals, betitelt mit „Aufzeichnungen Erster Teil“, die in umgekehrter Chronologie den Anfang seiner Geschichte auf der Insel erzählen, stellt sich der Zusammenhang zum Tristan-und-Isolde-Thema in geraffter Form dar. Die Liebesziehung von Christian und Maria, die wie Isolde Weisshand blond ist, hat dieselbe Prägung wie die in Gottfried von Straßburgs Version des Epos. Obwohl Christian Maria nur heiratet, um sich in irgendeiner Form an Marah zu rächen, die inzwischen mit Marcus lebt, versucht er wie Tristan glücklich zu sein:

Ich überhäufe sie mit Geschenken, tue all das, was ich noch nie für eine Frau getan habe, Maria nennt mich ihren Liebhaber, aber ich weiß, ich spiele ihn bloß. Mir wird klar, dass ich mehr als Marah die Liebe vermisste, die sie in mir wachrufen konnte. [...] sie glaubten ein glückliches Paar vor sich zu sehen, ich kenne diesen Neid, es geht etwas Strahlendes von uns aus, und weiß zugleich, daß jetzt niemand von Maria weiter entfernt sein könnte. Trotzdem ist eine Lust darin, eine Lust, die ich suche, weil ich weiß, daß meine Sehnsucht nur so unerfüllbar bleibt. Ich halte ihre Hand, unsere Knie pressen sich unter dem Tisch aneinander, und ich weiß, das bin nicht ich. Aber ich bin entschlossen, glücklich zu sein, und mit einem Mal kommt mir der Gedanke, daß meine Liebe zu Marah nicht voll-

⁴⁸¹ Vgl. hierzu auch Tilman Spreckelsen: „Willst du meine Briefmarkensammlung sehen, Marah? Der gehörnte Philatelist: Raoul Schrott schiffte sich mit *Tristan und Isolde* in den Südatlantik ein und findet eine Utopie“. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.10.2003, Nr. 232, S. L20, sowie Viola Voss: „Aber wir waren zu spät für den Himmel.“ Die Verarbeitung des Tristan-Stoffes im Roman *Tristan da Cunha* von Raoul Schrott.“ In *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 35 (2005), H. 140, S. 150–172.

⁴⁸² Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 633f.

kommen sein kann, weil ich mich sonst nicht hätte in Maria verlieben können, und bin erleichtert, will nur an diesem Gedanken festhalten; ich will sie wollen, die Liebe.⁴⁸³

Auch die die Inselgeschichten lesende Erzählerin, Noomi Morholt, ist durch ihren Nachnamen mit dem Tristan-Stoff verbunden: Der Riese, gegen den Tristan kämpft und den er besiegt, heißt Morold. In der Verwendung des Namens Marah für alle weiblichen Figuren, die eine verlorene Liebe darstellen, zieht Raoul Schrott in *Tristan da Cunha* eine Parallele zu den drei Isolde-Figuren des Epos und koppelt den Tristan-Stoff an die Geschichte der Inbesitznahme einer Insel, die gleichbedeutend ist mit der Inbesitznahme der Frau. Die Rollenverteilung im Liebesdrama sowie die historischen Rituale der Landnahme bleiben auch im 20. Jahrhundert die gleichen. Das Verhältnis zwischen Begehren und Verlangen der männlichen Figuren und der Unzugänglichkeit der Frau spiegelt sich wiederum in der Unzugänglichkeit des Inselarchipels:

Wir – Chris, unser Führer, ein Navigationsoffizier, zwei Matrosen und ich als Unterzeichnende – nahmen die Insel [es handelt sich hier um die südöstlich von Tristan da Cunha gelegene Nachbarinsel Gough, Anm. A. K.] offiziell für die englische Krone in Besitz, indem wir einen Fahnenmast errichteten, Flagge hissten und den Regierungserlaß hinterlegten. Das Wetter in diesem März 1938 war erbärmlich, von einer genaueren Erkundung der Insel mussten wir Abstand nehmen. [...] Unsere Mission hatten wir jedoch damit erfüllt und verhindert, daß ein Magnat der Walindustrie namens Lars Christensen die Fischgründe rund um Gough zum norwegischen Hoheitsgebiet erklärte.⁴⁸⁴

Christian Revals Reise ist also die Fahrt eines Tristan zur Insel der Sehnsucht, die Reval sich jedoch nie aneignen kann, obwohl er familiäre Wurzeln auf der Insel hat. Die einmal verlassene Inselgesellschaft erlaubt ihm keine Rückkehr in ihre Gemeinschaft, so dass er bis zu einem gewissen Grad immer ein Fremder bleibt.

3.2.2.3 Down-where-the-Minister-Landed-his-Things

Das alltägliche Leben auf der Insel erzählt die Figur Edwin Heron Dodgson, der erste Priester auf Tristan da Cunha, in seinem Briefmonolog mit seinem Bruder, dessen Antwortbriefe ausbleiben. Dodgsons Briefe wirken wie eine Anrede an die Stille, er erhält keine Antwort beim Ringen mit sich selbst, mit den Fragen der Schuld und der Sühne. In den unbeantworteten Briefen Dodgsons an den Bruder spiegelt sich nicht zuletzt das Gespräch des Priesters mit Gott, dessen Antwort aus Schweigen besteht. In Dodgsons Verhältnis zu Gott ist Nietzsches Philosophie zu erkennen, vor allem in den Gedanken zur Theodizee aus *Die fröhliche Wissenschaft*. In den Ausführungen des Priesters finden sich auch Referenzen zu Darwins Evolutionstheorie. Diese Themen verweisen wiederum auf Schrotts Poetik, die sich mit der Abwesenheit Gottes und der indifferenten Natur als der dem Menschen übergeordneten Instanz auseinandersetzt.

In der Figurenkonzeption von Dodgson und Ludwig Höhnel und in ihrem Umgang mit ihren Schuldgefühlen, wird ersichtlich, dass sich die Romane *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* komple-

⁴⁸³ Ebd., S. 310f.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 633.

mentär zueinander verhalten: Während es Höhnel die Sprache verschlägt, wenn es um das Eingeständnis von Schuld geht, folgt Dodgson Nietzsches Präferenz einer dem Leben zugewandten Religion. Er bereut den Bruch des Zölibats nicht, sondern versucht die Erschöpfung der rationalen, technischen Welt an großen Symbolen von den Menschen auf Tristan da Cunha fernzuhalten, indem er seine prophetenähnliche Erkenntnis, Gott habe sich vom Menschen abgewandt, ihnen nicht mitteilt. Von Anfang an hat er zu ihnen ein gespanntes Verhältnis, da er mit seinen religiösen Prioritäten dem durch die raue Witterung der Insel gegebenen Handlungsdruck der Siedler bei seiner Ankunft mit Unverständnis begegnet. Bereits seine Ankunft markiert für Dodgson sein Scheitern auf der Insel. Sein Schiff erreicht die Küste, erleidet aber nach einem plötzlich sich zusammenbrauenden Sturm Schiffbruch auf dem Hardy Rocks genannten Riff. Statt die Schiffsladung zu retten, drängt Dodgson die Inselbewohner dazu, mit ihm die begonnene Messe zu Ende zu feiern, wodurch er seinen Einstand erschwert, da ihm der Gouverneur der Insel zu verstehen gibt,

daß ich [Dodgson, Anm. A. K.] an dem Schiffbruch nicht unschuldig sei. Wer anders habe es zu verantworten, daß man einen schönen Vormittag hatte verstreichen lassen, ohne die Ladung ausgeschifft zu haben, all die Güter, die man auf der Insel so dringend benötige; es sei mehr als unvernünftig gewesen darauf zu beharren, an einem Sonntag die Arbeit ruhen zu lassen. Feiertage gebe es viele, ein Schiff dagegen nur selten, und Gott hilft den Seinen bloß, wenn sie sich selber helfen.⁴⁸⁵

Down-where-the-Minister-Landed-his-Things wird zum Ortsnamen auf der unzugänglichen Ostseite der Insel. Hier soll man das Hab und Gut des Priesters an Land geschafft haben, weil die Siedler vorgaben, man könne an der Nordseite, wo die Siedlung liegt, nicht ankern.⁴⁸⁶

Dodgsons Sehnsucht, die er auf die Insel Tristan da Cunha überträgt, wurzelt in einem Ereignis, das in Brasilien stattgefunden hat: Der Priester wird nach Monte Santo geschickt, das sowohl geographisch durch den steilen Berg Tristan da Cunha ähnelt, als auch durch die dort lebenden Menschen. Auf dieser Reise begleitet ihn der vierzehnjährige Euclides da Cunha⁴⁸⁷, in dem Dodgson sich selbst erkennt und mit dem er auf dieser Reise archaische Momente erlebt:

[...] da Cunha hielt gut Schritt, seine Gegenwart gab mir mehr, als ich mir damals eingestand. Wenn unsere Blicke sich begegneten [...] wußte ich, daß auch ihn diese brache Gegend im gleichen Maß wie mich beeindruckte, diese namenlose Landschaft, in der uns schien, als wären wir die ersten Menschen, die einzigen, die sie je betreten hätten. Wir fühlten uns wie auf den Spuren der ersten portugiesischen Konquistadoren; nein: als

⁴⁸⁵ Ebd., S. 66.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 291.

⁴⁸⁷ Der historische Euclides da Cunha (1866–1909) war ein brasilianischer Journalist, dessen bekanntestes Werk, *Krieg im Sertão*, über den Konflikt zwischen der Regierung und der Ortschaft Canudos berichtet, die sich gegen die von der Regierung eingeführten (Steuer-)Gesetze auflehnte. Literarischen Widerhall fand da Cunhas Buch im Werk von Jorge Luis Borges und Mario Vargas Llosa.

nähmen wir mit jedem unserer Schritte von etwas Besitz, das noch nie zuvor sich hatte von Menschen in Besitz nehmen lassen.⁴⁸⁸

Die Reise mit dem jungen da Cunha präfiguriert Dodgsons Aufenthalt auf der Insel Tristan da Cunha in zwei Aspekten: Zunächst ist die Insel für Dodgson durch die Namensgleichheit mit Euclides da Cunha positiv konnotiert, was sich später jedoch ins Gegenteil verkehrt, da Dodgson zu dem Schluss kommt, dass er auf Tristan da Cunha das Schlimmste ertragen muss.⁴⁸⁹ Ein zweiter Aspekt, der Dodgsons anfangs für Tristan da Cunha einnimmt und eine Verbindung zur Reise nach Monte Santo schafft, ist die Begegnung mit einem „selbsternannten Propheten“⁴⁹⁰ auf dem Gipfel des Kalvarienberges. Dodgson wurde von der Kirche geschickt, um den dort lebenden Menschen seltsame Phänomene rational zu erklären, statt sie dem Aberglauben zu überlassen. Der Prophet allerdings hatte dem einfachen Volk die unerklärlichen Phänomene bereits als den kommenden Weltuntergang am Jahrhundertende gedeutet. Dodgson vergleicht sich am Schluß seines Selbstgesprächs in seinen Briefen mit diesem Scharlatan von Monte Santo.⁴⁹¹ Der Grund für Dodgsons Vergleich ist die „spirituelle Agonie“⁴⁹², die ihn befallen hat. Diese spirituelle Krise gründet darin, dass er Gott für eine Erfindung des Menschen hält und die Religion für einen historischen Moralkodex, eine ‚Eucharistie der Worte‘, eine Schaustellerei, an die er selbst nicht mehr glaubt, mit der er aber seinen Lebensunterhalt verdient. Die Agonie wurzelt im rationalen Zweifel an Gott und in den negativen Epiphaneerlebnissen Dodgsons, bei denen er der Leere und des Abgrundes hinter den Dingen in Gestalt einer gnomenhaften Erscheinung, einer „diabolischen Präsenz“⁴⁹³ ansichtig wird, die ihm eine „schreckliche Lebensangst“⁴⁹⁴ einflößt und der gegenüber er sich nur mit der Heiligen Schrift und der Anrufung Gottes erwehren kann. In seinem Agnostizismus empfindet Dodgson die Welt als von Gott verlassen; in seinen Augen hat Gott seine Schöpfung sich selbst überlassen. Dodgson erkennt darin aber auch eine Apologie für seine Sünden, die er als Voraussetzung der Menschwerdung versteht. Für den modernen Menschen wird nach Dodgson die Abwesenheit oder der Tod Gottes zur Ursache der menschlichen Sünde und der Tod zur Wesenhaftigkeit der Natur, in der das Leben wächst, aber nie zur Vollendung findet.⁴⁹⁵ Die spirituelle Krise des Priesters drückt sich in einer textuellen Ambivalenz aus, in der der Text immer wieder zurücknimmt, was kurz davor noch für oder gegen die Existenz Gottes behauptet wurde.

⁴⁸⁸ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 76.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 651.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 84.

⁴⁹¹ „[...] und jetzt weiß ich, daß ich ihnen zu jenem Prediger geworden bin, den ich in Monte Santo sah, eine leichenhafte Erscheinung in einem Überwurf, schwarz wie ein Totenhemd, die Haare strähnig und verfilzt, bärtig und ungewaschen seit dem Tag mit Joshua auf dem Berg [...] und weiß, daß auch dieser Prediger das Dunkle des Heiligen gesehen hat, das Gottlose“. Ebd., S. 674.

⁴⁹² Ebd., S. 669.

⁴⁹³ Ebd., S. 666.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 671.

Die Ferne Gottes wird als eine fehlende Mitte wahrgenommen, die Dodgson im Tod als das Dunkel einer Mitte durch die Schuld erfährt, die er durch Joshuas Todessturz von der Felsklippe auf sich geladen hat, und die er als die Gravitation Gottes versteht. Die Buße ist das Leben im Bewusstsein dieser Schuld, durch die er erst zu sich selbst finden kann. Für Dodgson ist die Insel jener Ort, an dem er sich durch seine Sünden selbst erkennt, da dort seine Sehnsucht nach Gott und nach Geborgenheit auf Abwesenheit und Leere trifft:

[...] im Süden das Licht, Licht antwortet auf Licht in dieser stillen Mitte der Welt, die Sonne wie Schiefer, Sein Ort, den Er verließ, dessen Abwesenheit wir nun aus jedem Stein lesen, jedem Riß, jeder Spalte und Scharte zu entziffern suchen [...] und nur das Licht, das Er uns ließ, sein Halo, der Himmel ein dunkler Ring darum: es ist dieser Schatten, den wir werfen. Und alle Seele nur die Sehnsucht nach Ihm, die ungestillt wächst, bis ihr der Körper zu eng wird [...].⁴⁹⁶

Die fleischliche Sünde, die der Priester begeht, als er sich mit (seiner) Marah auf ein Verhältnis einlässt, ist eine „unerfüllte Begierde nach etwas Ungreifbarem, das sich mir immer wieder entzieht, in jedem Gottesdienst, jedem Zusammensein mit den Menschen hier: Marah. Daß sie die erste Frau ist, die ich je berührte, mag eine Erklärung sein.“⁴⁹⁷

Raoul Schrott hält den Trieb der Aneignung und der Vereinnahmung für etwas elementar Menschliches. Er äußert sich in den Gesten der Liebe ebenso wie in der Sprache, die versucht, der Dinge mit Worten habhaft zu werden, oder in der Religion, in der das Gebet ein Deuten über den Abgrund ist, aber auch in dem Bedürfnis, die Welt durch geographische Entdeckungen einzunehmen.⁴⁹⁸ Edward Heron Dodgson gelingt es nicht, sich Tristan da Cunha anzueignen. Stattdessen scheitert er mit seinem Kirchenbauprojekt – die Kirche bleibt eine Ruine, ohne Fenster und Dach⁴⁹⁹, bei starkem Regen wird sie zum Unterstand für die Rinder –, er scheitert in seiner Liebe zu Marah, die nicht mehr lebbar ist, nachdem sein Rivale Joshua tot ist, und er scheitert mit seinem Glauben, der ihm keine Orientierungshilfe ist. Stattdessen sind es seine Taten, die ihn sich selbst als Sünder und Büßer erkennen lassen, dessen Sehnsucht nach seinem immer abwesenden Gott durch nichts gestillt werden kann.

3.2.2.4 Briefmarken von der Insel

In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als Dodgson auf der Insel lebt, gibt es auf Tristan da Cunha noch keine Briefmarken, die Briefe werden unfrankiert einem Schiffskapitän mitgegeben, der sie dann in eine Postsäule wirft. Den Grund dafür nennt Hagen, ein Inselbewohner: „[...] weil wir ja nie wissen, wohin die Schiffe segeln; bliebe nur, selber Postwertzeichen auszugeben, doch die wären wohl nur für Sammler etwas wert.“⁵⁰⁰ Einer dieser Sammler ist Mark Thom-

⁴⁹⁶ Ebd., S. 663.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 261.

⁴⁹⁸ Raoul Schrott im Gespräch mit Dieter Lehner in einer Sendung im Bayerischen Rundfunk. Sendung Bayern Alpha vom 13.3.2006, 20.15 Uhr, www.bronline.de/download/pdf/alpha/s/schrott.pdf.

⁴⁹⁹ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 645.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 253.

son, der die erst seit 1952 ausgegebenen Marken von Tristan da Cunha sammelt. Die Beschäftigung mit den Briefmarken und dem Postwesen bedeutet, hier auch metaphorisch, eine Auseinandersetzung mit und eine Überwindung von Distanzen. Briefmarken sind eine Transportwährung, aber über ihre eigentliche Funktion als Gegenwert für eine Transportleistung hinaus ist die Briefmarke, wie sie Mark Thomson mit Blick auf die Geschichte Tristan da Cunhas versteht, in zweiter Ordnung ein Miniaturbild der Inselwelt. In dem kleinen rechteckigen Rahmen schickt die Insel ein Bild ihrer selbst in die Welt hinaus.

Auf 26 Bögen schreibt Thomson anhand seiner Sammlung von Tristan-da-Cunha-Briefmarken, die Szenen der Insel und der Inselgeschichte darstellen, die Geschichte der Insel von ihrer Entdeckung 1506 bis zum Jahr 1989. Vor allem der mikroskopische Blick interessiert ihn, „als würde sich im Kleinen alles Wesentliche verdichten zu einem einzigen Punkt, an dem der Urgrund alles Seienden beschlossen liegt [...]“⁵⁰¹ Thomson ist der Auffassung, dass „Vollkommenheit [...] stets aufs Detail versessen [ist]“⁵⁰²; damit aber etwas dem Leben ähnelt und vollständig wird, muss ein genauer Maßstab eingehalten werden. Thomson ist sich darüber im Klaren, dass er keine historiographische Inselgeschichte schreibt, sondern eine Fiktion:

Eine historische Zeit wird jedoch von keiner Miniatur widergespiegelt, ganz im Gegenteil; in der Reinheit ihrer eigenen Gegenwart wird alles unveränderlich und unveränderbar. Je kleiner der Maßstab dabei, desto mehr umgeht sie jede Alltäglichkeit, wirft ihr höchstens Seitenblicke zu und wendet sich schließlich ab, um sie ganz hinter sich zu lassen: so wie auch jede Utopie ihre Geschichtslosigkeit vor der Welt zu wahren hat.⁵⁰³

Die Geschichte der Insel wird sein großes Thema, nachdem er zunächst wahllos sammelt und sich wie Dodgson mit Brasilien beschäftigt. Die Inselgeschichte anhand von einzelnen Szenen zu erzählen, erklärt er damit, dass „Geschichte [...] nicht kontinuierlich [ist], nein, sie besteht aus einer Unmenge unversöhnlicher Details, bunter Mosaiksteine, die sich nicht zu einem Bild zusammensetzen lassen, sondern zu vielen möglichen, niemals jedoch vollendbaren Mosaiken [...]“⁵⁰⁴ Wegen seiner Verlustangst beginnt Thomson bereits in seiner Kindheit, die ihm kostbar erscheinenden, weil für ihn eine gute Zeit bewahrenden Dinge zu sammeln.

Zu Beginn seines ersten Bogens nennt er sein Vorhaben, eine Inselgeschichte schreiben zu wollen, und setzt gleich mit der den Roman durchziehenden Liebesthematik ein. Er beschreibt, wie er seine Frau Marah, die ihm schließlich nicht in seine Einsamkeit folgt⁵⁰⁵, mit seinen detailverliebten Exponaten auf der Internationalen Postverzeichnis-Ausstellung in Gravesend, in der Nähe von London, zu beeindrucken versucht. Dies gelingt ihm nicht, stattdessen verliert er sie an einen anderen Sammler namens Jacob van Houten, der bei seinem Vortrag auf der Messe flüchtig

⁵⁰¹ Ebd., S. 378.

⁵⁰² Ebd., S. 202.

⁵⁰³ Ebd., S. 205.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 92.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 377.

über die Insel Tristan da Cunha spricht und das Interesse Thomsons auf sich lenkt. Mit der Insel verbinden sich für Thomson, wie für den Maler Augustus Earle, Geschichte und Liebe:

Über seinem Bett hingen die Kohlezeichnungen der Paradiesvögel, die er⁵⁰⁶ in Brasilien angefertigt hatte, und die Aquarelle der unterschiedlichen Ansichten von Tristan da Cunha; es sind immer die einzelnen Facetten, die zu einem Ganzen zusammengefügt werden wollen, es ist immer eine Insel, die die Mitte eines Jahres, eines Jahrhunderts ist.⁵⁰⁷

Thomson versteht seine Briefmarken als Teilstücke der Inselgeschichte, die er mit den Miniaturen immer wieder in eine neue Reihenfolge bringen kann. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit ist ihm lieber als mit der ihm immer unglaubwürdiger werdenden Gegenwart. Wie der Autor des Romans selbst, schlüpft diese Figur in die Rolle historischer Akteure, setzt sich eine Maske auf und versetzt sich so in eine Vergangenheit, „die ihren Sündenfall noch vor sich hat“⁵⁰⁸, d. h. aller Zeitlichkeit enthoben ist, da der Sündenfall den Fall in die Zeit bedeutet. Thomson zieht damit seine selbstgebaute Utopie der Realität vor, so dass die Briefmarkensammlung zum Fluchort aus seiner Krisensituation wird, die er selbst durch die andauernde Beschäftigung mit seiner Sammlung verursacht hat. Gleichzeitig versucht er über den Schmerz der Trennung von Marah hinwegzukommen. Für Thomson sind die Briefmarken negativ markierte Orientierungspunkte, da sie ihn immer wieder auf das Ereignis seines Verlusts zurückverweisen:

Ich sitze mit der Lupe vor diesen Tableaus, prüfe sie und setze Zeile um Zeile hinzu, wie Prospero auf seiner Insel vor seinen Büchern, so, als würde mich meine Miranda bitten, durch meine Kunst die Aufrubr des Meeres wieder zu besänftigen; und ich kann es nicht. Ich ziehe einen Kreidekreis und zeichne das Pentagramm meiner Sehnsucht darin ein, dann stelle ich die Figuren [...] im Reigen darum auf, händige ihnen die Kostüme aus [...]. Es sind emblematische Situationen meiner selbst, die sie darzustellen suchen, und ich schreibe das Libretto für diese allegorische Operette [...]. Wenn die Narren weise werden, ist das Schauspiel zu Ende. Aber jeder Maskenball beginnt stets in Gravesend.⁵⁰⁹

Die Briefmarkensammlung, „ein Maßstab, [...] mit dem die Welt faßbar erscheint“⁵¹⁰, bildet einen Bannkreis um Thomson, den er nicht zu überwinden vermag. Dieser Maßstab besitzt aber nur Gültigkeit für Thomson selbst, nicht für seine Frau Marah und seine Tochter Martha, deren Vernachlässigung über die Briefmarken ihm jetzt Schuldgefühle bereitet. Sie stellt für ihn jedoch die einzige Möglichkeit dar, „in der Welt zu sein, ihre Leere mit meiner Sehnsucht auszufüllen.“⁵¹¹ Seine Sehnsucht ist größer als seine Liebe, die er ihr in gewissem Sinne opfert. Die Hinwendung zu toten Dingen, die ihn zum Melancholiker machen, sind Ausdruck seiner Orientierungslosigkeit, weil er

⁵⁰⁶ Thomson berichtet von Augustus Earle, zu dessen 150. Todestag eine Sonderbriefmarke herausgegeben werden sollte, die jedoch zunächst aufgrund des falschen Sterbedatums ein Fehldruck war. Earle hatte 1825 gezwungenermaßen einige Monate auf Tristan da Cunha verbracht, weil sein Schiff, das wegen eines Sturmes vor der Insel ankern musste, ohne ihn in See stach. In seiner 1832 erschienen „Narrative“ berichtet er von den Ereignissen auf Tristan da Cunha, was ihn zum ‚Ersten Chronisten‘ der Insel macht.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 354. Kursivsetzung im Original.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 268.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 269. Kursivsetzung im Original.

⁵¹⁰ Ebd., S. 379.

⁵¹¹ Ebd. Kursivsetzung im Original.

– wie auch Ludwig Höhnel in *Finis Terrae* – nur Dinge verstehen kann, die „das Emblematische des Todes [...] verkörpern“⁵¹².

Wie Dodgson versteht Thomson sein Schreiben in religiösem Sinn als eine Buße für seine Fehler und Sünden. Bei Thomson ist dies mit Dantes *Divina Commedia* als literarischem Referenztext verbunden. In dem mit „Der Läuterungsberg“ betitelten Kapitel, das die Ereignisse auf der Insel von 1825 bis 1851 beschreibt, wird das Geschehen verschiedenen (Höllens-)Kreisen zugeordnet.⁵¹³ Dantes Dichtung selbst setzt mit der Krise des lyrischen Ich als einem Bewusstsein über seine Desorientierung ein, die er metaphorisch als Verirrung in einen dunklen Wald versinnbildlicht.⁵¹⁴ Seiner allegorische Wanderung, die ihn aus dem Stand der Unwissenheit und der Unsittlichkeit der Welt⁵¹⁵ läutern und zur Erkenntnis und Vereinigung mit Gott führen soll, führt ihn in die Hölle und zum Läuterungsberg des Jenseits. Als Dichter, der die ‚letzte‘ Grenze überschreitet, indem er das Jenseits betritt, wird Dante, geleitet und begleitet von Vergil, selbst zum Suchenden nach Erkenntnis und gleichzeitig zum Navigator in den Geschehnissen seiner Zeit.⁵¹⁶

Besonders bei Dodgson wird die Sehnsucht nach Gott als einer übergeordneten, Ordnung stiftende Instanz thematisiert, die Mircea Eliade als eine grundlegend anthropologische Sehnsucht nach dem Heiligen und dem Mythos des *homo religiosus* versteht. Nach Eliade ist die Welt nur scheinbar säkularisiert, während der Mythos immer noch „die verbürgte sichere universale Orientierung in einer konkreten, chaotischen, historischen Zeit“⁵¹⁷ bietet. Diese mythischen Strukturen sollen die Grundlage für die Orientierung bei Dodgson und Thomson bilden, während Reval und Morholt mit Vermessung und Wissenschaft die Paradigmen der Aufklärung zum Fundament ihrer Orientierung machen.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Ebd., S. 383ff.

⁵¹⁴ „Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura,/ché la diritta via era smarrita./; Wohl in der Mitte unsres Lebensweges/geriet ich tief in einen dunklen Wald,/ so daß vom graden Pfade ich verirrte.“ Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Inferno*. Testo della Società Dantesca Italiana, note a cura di Claudio Scarpati. Milano: Fabri Editori, 1995, S. 27. Deutsche Übersetzung von Ida und Walther von Wartburg, *Die Göttliche Komödie*. Zürich: Manesse, 21963, S. 47. Die folgenden Ausführungen zu Dantes *Commedia* sind den Kommentaren und Vor- wie Nachworten von Walther von Wartburg entnommen, die der deutschen Übersetzung beige stellt sind.

⁵¹⁵ In der Annotation der italienischen Ausgabe heißt es: „selva oscura: è il simbolo dello stato di ignoranza e di corruzione dell'umanità“. Ebd.

⁵¹⁶ Im Nachwort zum anschließenden 33. Gesang des *Purgatorio* heißt es:

„Die Rückkehr ins irdische Paradies, die Prüfungen und Visionen, die ihm hier zuteil werden, schließen den Läuterungsberg ab und öffnen ihm zugleich den Weg hinauf in die Himmel. Die weltgeschichtlichen Visionen zeigen Dante nochmals den ganzen Irr- und Leidensweg, den die Menschheit hat gehen müssen auf Grund der Ursünde. [...] Er legt die objektivste und demütigste Beichte ab, die seit Augustins *Konfessionen* in die Weltliteratur eingegangen ist. Er tut dies wiederum in dem doppelten Sinn, in dem er die ganze Wanderung macht: als das Individuum Dante aus Florenz, aber auch als Vertreter der ganzen Menschheit. So ruft er die Menschen zur wahren Buße auf, indem er sich selber demütigt. Am menschlichsten erleben wir Dante vielleicht in der Innigkeit des ständig sich vertiefenden Verhältnisses zu Vergil.“ Ebd., S. 819f.

⁵¹⁷ Claudius Sittin: „Einleitung“ zu Mircea Eliade: „Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen (1957)“. In *Texte zur modernen Mythentheorie*. Hg. v. Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003, S. 75–77, hier S. 76.

Das Orientierungsfeld von Raoul Schrotts Figuren entspricht dem, was er die ‚menschlichen Perspektiven‘ nennt, die sich auf das Bedürfnis nach Sinnkonstruktion gründen und damit den Rahmen der Orientierung bilden. Alle Figuren scheitern jedoch an der gleichen Grenze, die ihnen durch eine Indifferenz, repräsentiert durch eine metaphysische Absenz oder die ‚indifferente Natur‘, ebenso wie durch die kreatürlichen Fakten von Geburt und Tod, gesetzt ist. Selbst das kontingente Ereignis von Noomi Morholts Totgeburt wird durch die Hinterfragung ihrer Liebe zum Vater des Kindes in einen Kausalzusammenhang von Ursache und Wirkung gestellt. Der Prometheusmythos als paradigmatischer Urmythos aller Selbstbehauptungsmythen, seien sie religiös oder rational aufgeklärt, spiegelt sich in allen Orientierungsversuchen dieser Figuren, deren körperliche, als leibhafte und als Teil der (indifferenten) Natur gemachte Erfahrung der Krise die Existenz dieser Grenze bewusst macht. Ihre Versuche die Krisen im Schreibakt zu überwinden verdeutlicht ihnen die Grenzen ihrer Orientierungsmöglichkeiten.

3.3 Driften zum Nordpol in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*

Die Drift ist eine von einer Strömung erzeugte Fortbewegung, die den Driftenden der Richtung dieser Strömung unterwirft. Sie ist die Art ‚Reise‘, die die Form der Bewegung in Ransmayrs Roman sowohl geographisch als auch metaphorisch bestimmt. In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* geht es um die tatsächliche Drift der historischen *Admiral Tegetthoff*, die auf einer Eisscholle festfriert, auf dieser durch das Nordpolarmeer driftet und dabei eher zufällig auf den östlich von Spitzbergen liegenden, heute zu Russland gehörenden Archipel stößt, den sie Kaiser-Franz-Josef-Land tauft. Josef Mazzini wiederum driftet in sein Abenteuer und der Chronist in seinen Arrangements durch das Material, das er für seine Abenteuergeschichte verwendet. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* erzählen somit von drei parallelen Driften, der geographisch-historischen, der fiktionalen und einer metafiktionalen Drift.

Über den Kurs der *Tegetthoff* heißt es:

Um vom Kurs eines Eismeerschiffes ein brauchbares Bild zu erhalten, ist die Vorstellung der auf eine weiße Wand projizierten Flugbahn einer Küchenfliege von Nutzen: Denn das Umfahren von Eisbergen, das Umkehren vor geschlossenen Packeisfronten, das Aufsitzen auf Schollen und knirschende Durchbrechen, und schließlich die Passagen wirrer Eiskanäle gleichen insgesamt eher einem verschlungenen, auseinandergezerrten Fadenknäuel als einer ruhig dahinziehenden Linie.⁵¹⁸

⁵¹⁸ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 81.

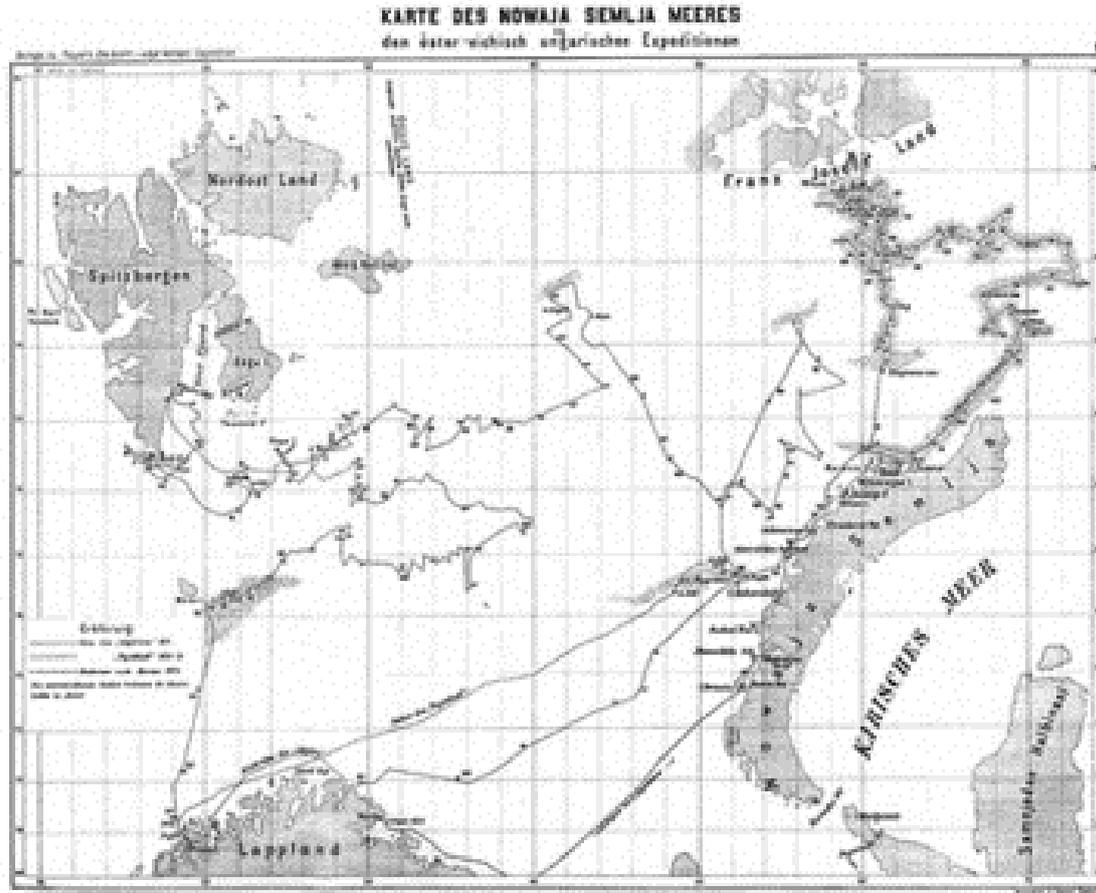


Abb. 38: „Flugbahn einer Küchenfliege“

Quelle: Payer: *Die Österreichisch-Ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874*, S. 697.

In Ransmayrs Roman findet sich keine Karte von der Route der *Tegetthoff* oder jener Mazzinis. Bei dem Vergleich der Fahrt der *Tegetthoff* mit der Flugbahn einer Küchenfliege mag er vielleicht obige Karte aus Julius Payers Expeditionsbericht vor Augen gehabt haben. In welcher Geographie Mazzini reist, ist nicht kartographierbar, auch wenn sein Driften zwischen Gegenwart und Vergangenheit dem auf der Karte dargestellten Zickzackkurs gleichen könnte. Durch die Überblendungen von imaginierten und realen Bildern ist er in seiner eigenen Polregion unterwegs. Mazzinis Reise ist analog zu historischen Expeditionen und ihren typischen Dispositiven gestaltet: Er bereitet sich auf seine Reise mit Korrespondenzen⁵¹⁹ und der Beschaffung von Ausrüstung vor.⁵²⁰ Im Gegensatz aber zu dem, was Payer für die Reise in die Arktis als Voraussetzung hält, nämlich geistige und körperliche Kräfte, Geduld und Idealismus für sein Ziel, ohne die der Reisende

⁵¹⁹ „Dem letzten Sommer Mazzinis und seiner Abreise war eine monatelange Korrespondenz vorausgegangen, die seinen Vorstellungen von den Kulissen der Eismeerfahrt Weyprechts und Payers nach und nach undeutliche Bilder der arktischen Gegenwart entgegengesetzt hatte. Der Briefwechsel mit dem Gouverneur von Spitzbergen, mit den Vertretern des Norwegischen Polarinstituts und den Geschäftsstellen der Store Norske Spitzbergen Kulkompani hatte unverbindlich, fast spielerisch begonnen [...]“ Ebd., S. 65.

⁵²⁰ Vgl. hierzu Despoix: *Die Welt vermessen*.

„sonst irrt [...], geistigem Zwiespalt verfallen [wird], durch innere und äußere Leere“⁵²¹, schlittert Mazzini in dieses Abenteuer. Es beginnt spielerisch und ist zunächst nicht mehr als die Fantasie von Landschaften und Abenteuern.

Der Chronist erzählt vom wirklichen Abenteuer, dem der österreichisch-ungarischen Nordpol-expedition in den Jahren 1872–1874, für das er die historischen Tagebuchstimmen der *Tegetthoff*-Besatzung nutzt. Das historische Material dient zum einen der literarischen Herstellung der polaren Wirklichkeit für Entdecker und der Rekapitulation der Geschichte der Polarfahrt, zum anderen ist es Teil der Orientierungsstrategie des Chronisten, der, im Zuge seiner Rekonstruktion von Mazzinis Abenteuer und zum Verständnis seiner Entscheidung eine Nachreise zu unternehmen, die Stimmen der historischen Entdecker zu seiner eigenen Orientierung im Erzählen vom polaren Abenteuer heranzieht. Darüber hinaus behauptet er, die Tagebücher und Aufzeichnungen Mazzinis als Basis für seinen eigenen Textes zu nutzen, bei genauerer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass Mazzini gar keine eigene Stimme vergleichbar denen der historischen Tagebuchschreiber besitzt, seine Erlebnisse sind als Paraphrasen⁵²² des Chronisten erkennbar und damit als pure Fiktion markiert.⁵²³ Dem Chronisten geht es allerdings nicht um eine Reise auf den tatsächlichen Spuren der *Tegetthoff*-Expedition zum Franz-Josef-Land, das als Sperrgebiet unzugänglich ist, sondern um die Annäherung an eine Utopie, die der Chronist textuell in Besitz zu nehmen versucht.⁵²⁴ Eine Annäherung an die historische Drift ist dem Chronisten durch die Fiktion seiner Figur Mazzini möglich, die eine Reise in diese Gegend unternimmt und dabei durch Überblendungen immer wieder zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her driftet, eine narrative Strategie, die die historische Reise und die fiktive Nachreise zur Deckung bringen soll.

Ransmayrs ‚Anti-Held‘ erfährt die eigentlichen Schrecken der Kälte und Dunkelheit, nämlich die des Todes. Henk Harbers identifiziert das Verschwinden, das bei vielen Figuren Ransmayrs mit

⁵²¹ Christoph Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 62.

⁵²² Vgl. z. B. Mazzinis Bordtagebuch, Kapitel 13: „Was geschehen soll, geschehe – Ein Bordtagebuch“, ebd., S. 164ff.

⁵²³ Nina Peter geht, mit Bezug auf Paul Riceurs Definition von Historiographie als einer dokumentengestützten Rekonstruktion der Vergangenheit, von einer Gleichsetzung von historischer und fiktiver Ebene in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* aus: „Ransmayrs Roman praktiziert damit eine irritierende Gleichbehandlung von historisch belegbaren und fiktiven Ereignissen. Die reale historische Expedition und der fiktive Reisende stehen im Text gleichberechtigt nebeneinander. Indem beide Handlungsebenen im Gestus der historischen Spurensuche unter Einbeziehung fiktiver und außertextuell existierender Quellen berichtet werden, wird das historische Geschehen im Roman ununterscheidbar von der konstruierten fiktiven Handlung. Beide sind für den Erzähler innerhalb des Romankontextes gleichermaßen ‚real‘ und gleichermaßen unzugänglich [...].“ Nina Peter: „Möglichkeiten einer Geschichte.“ Erzählte Kontingenz in Christoph Ransmayrs ‚Die Schrecken des Eises und der Finsternis‘ (1984)“ In *Studia Austriaca XXI* (2013), S. 95–116, hier S. 101f.

⁵²⁴ „Auch das Kap Fligely heißt immer noch so, und den Inseln, den Sunden und Buchten sind ihre ersten Namen geblieben – Insel Wiener Neustadt, Insel Klagenfurt, Kap Grillparzer [...]. Das ist mein Land, sage ich. Aber die Zeichen auf meinen Karten bedeuten Sperrgebiet, bedeuten darf nicht betreten werden, nicht bereist, nicht überflogen. Ein verbotenes Land, es ist wüst und unzugänglich wie je, unzugänglich auch in milden Sommern, in denen das Eis gut verteilt liegt.“ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 274f.

dem Tod gleichzusetzen ist, als typisch für Ransmayrs Romane.⁵²⁵ Die Besatzung der *Tegetthoff* hingegen verbringt zwar zwei Jahre im Eis, sie erlebt die Halbjahre der Polarnacht und die Qual des Fußmarsches nach dem Verlassen des Schiffes, aber diese „Wochen und Monate [...] sind] nur ein Gleichnis für die Zeit, die ihnen schließlich als Zusammenfassung aller Entbehrungen und Enttäuschungen ihrer arktischen Jahre erscheint“⁵²⁶. Die Besatzungen solcher Expeditionen haben diese Strapazen wohlwissend in Kauf genommen, während Mazzini erst über die Realität der Polarwelt aufgeklärt werden muss. Die Geschichte der *Tegetthoff*-Expeditionsmitglieder ist diejenige der Heldenmythen: Sie zogen aus, erlebten ein Abenteuer und kehrten heim, um davon zu berichten. Ernest Shackleton soll mit folgender Zeitungsannonce für die Heuer an seiner Endurance-Expedition (1914–1917) geworben haben: „Men wanted for hazardous journey. Low wages, bitter cold, long hours of complete darkness. Safe return doubtful. Honour and recognition in event of success.“⁵²⁷ Obwohl die Annonce ein Mythos sein soll⁵²⁸, ist sie Teil von Shackletons Biographie geworden und diese Darstellung der gefährlichen Polarreise Teil der Literatur. Ransmayrs Weyprecht wirbt mit ähnlicher Diktion um Männer für seine Nordpolexpedition:

Weyprecht beschrieb eine ferne Welt, in der eine kalte Sommersonne den Seefahrer monatelang umkreise, ohne jemals unterzugehen; im Herbst aber beginne es zu dunkeln, und schließlich senke sich, wiederum für Monate, die Finsternis der Polarnacht über jene Gegenden, und eine namenlose Kälte. Weyprecht sprach von der großen Verlassenheit eines Schiffes, das, festgefroren im Packeis, durch ein unerforschtes Meer treibe [...]. Das Ächzen und Kreischen der zu Eis erstarrten Dünung des Nördlichen Polarmeers könne in dem Reisenden, der in jene Gegenden vordringe, manchmal die verborgensten Ängste nach oben drängen, und dennoch müsse er oft jahrelang in dieser Welt verbleiben, eingeschlossen zwischen Mauern aus Packeis und ohne einen anderen Trost als die eigene Kraft.⁵²⁹

Das Eingeschlossensein in einer eisigen Ferne steht für die innere Isolation des von Campbell beschriebenen mythischen Helden, der seinen Mut zusammengenommen hat, um sich der Her-

⁵²⁵ Harbers interpretiert das Verschwinden nicht als „Charakteristikum österreichischer Literatur [...], als] Untergangs- und Todesstimmung“ oder eine Wiederauflage „morbider Fin de Siècle-Literatur“, sondern beschreibt es als typisches Merkmal der deutschen Literatur der 1980er Jahre, die von einer „starken Untergangsstimmung“ und einem „apokalyptischen Denken“ geprägt war. Als Gründe für diese pessimistische Stimmung nennt er die atomare Aufrüstung, ein zunehmend ökologisches Bewusstsein sowie politische Gründe. Henk Harbers: „Die Erfindung der Wirklichkeit. Eine Einführung in die Romanwelt von Christoph Ransmayr.“ In Anke Bosse/Leopold Declodt (Hg.): *Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Amsterdam: Rodopi 2004, S. 283–306, hier S. 283f. Vgl. auch Monica Fröhlich: *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*. Würzburg: Ergon-Verlag, 2001. Die Autorin untersucht das Verschwinden als Form der Selbstfindung.

⁵²⁶ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 249.

⁵²⁷ Carl Hopkins Elmore: *Quit You Like Men*, Charles Scribner's Sons. New York: Charles Scribner's Sons, 1944, S. 53.

⁵²⁸ Collin Schulz: „Shackleton Probably Never Took Out an Ad Seeking Men for a Hazardous Journey“, 10.9.2013, <http://www.smithsonianmag.com/smart-news/shackleton-probably-never-took-out-an-ad-seeking-men-for-a-hazardous-journey-5552379/>, zuletzt aufgerufen am 15.6.2018.

⁵²⁹ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 12. Im Prinzip fasst der literarisierte Weyprecht in seiner Rede bereits das ganze Abenteuer dieser Expedition vorwegnehmend zusammen: das Einfrieren, die Drift, die Landschaft und die Einsamkeit der Eingefrorenen.

ausforderung zu stellen. Weyprecht zielt mit seiner Ansprache auf die Abenteuerlust der zuhörenden Seeleute und ihren Ehrgeiz, nicht zu denen gehören zu wollen, die „ruhig zu Hause bleib[en] und sich am warmen Ofen den angenehmen Kitzel fremder, in der Einbildung vielleicht übertriebener Leiden verschaff[en].“⁵³⁰ Mit dieser Werbung um Teilnahme an der Expedition ist dem Anfang von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* der traditionelle Ruf des Helden eingeschrieben. Die Erzählungen von Expeditionen und Weltentdeckung folgen typischen Dispositiven, in die die traditionelle Heldenreise eingebettet ist, und die auch den Aufbau in Ransmayrs Buch bestimmt: die Bekanntmachung und Rekrutierung der Mannschaft für die Expedition, deren Zusammensetzung vorgestellt wird, „mit Arbeitsteilung und Charakterprofil, [...] der Kapitän, pater familias und Gesetzgeber zugleich [...]. Da ist die Ausfahrt, die zugleich ins Offene reicht und mit Kursbestimmung, mit der Verzeichnung von Längen- und Breitengraden und mit diarischer Protokollierung die Verortung und Vermessung von Raum und Zeit betreibt.“⁵³¹

Die narrative Struktur der *Tegetthoff*-Expedition entspricht also dem bei Campbell beschriebenen Aufbau des Heldenmythos und damit dem Aufbau eines Großnarrativs mit Anfang, Mitte und Ende. Das Unternehmen Mazzinis und sein Verschwinden im Eis dagegen sind vor dem Hintergrund der gescheiterten Weltentdeckungsexpeditionen viel realer und wahrscheinlicher als der Ausgang der historischen Payer-Weyprecht-Expedition. Die schließlich geglückte, einem epischen Nostos vergleichbare Heimkehr der österreichisch-ungarischen-Expedition und der Bericht über die Entdeckung des Franz-Josef-Landes als Mitte des Abenteuers haben viel mehr Heldenpotenzial als der Anti-Held Mazzini. Der Heldenmythos ist damit auf Mazzini nicht anwendbar und dadurch für eine Figur am Ende des 20. Jahrhunderts abgeschafft. Selbstredend hat mit der Nacherzählung der Payer-Weyprecht-Expedition der Mythos in der Literatur an der Wende zum Millennium überlebt und ist alles andere als ‚aus der Welt geschafft‘.

3.3.1 Die mentale Drift einer Nachreise

Mazzinis Krise und seine Motivation zu reisen rühren daher, dass er die Wirklichkeit seiner Zeit verschmäht und sich auf die Spurensuche nach dem Erleben in einer anderen Zeit macht.⁵³² Er stammt aus kleinen Verhältnissen, in die er sich nicht einpassen will und aus denen er in die Großstadt flüchtet. Selbst in Wien bleibt er ein Außenseiter, der sich nicht in die bildungsbürgerlichen Kreise einfügen kann. Nur in seiner Fantasie scheint er sich zu Hause zu fühlen:

Mazzini übernahm für die Speditionsfirma weiterhin Fernfahrten zur Aushilfe, versorgte das antizipationsbedürftige Bürgertum nach wie vor mit Statuetten und schrieb Geschich-

⁵³⁰ Ebd., S. 13.

⁵³¹ Reiner Niehoff: „polwärts/blau. Konrad Bayers *Der Kopf des Vitus Bering und die Berichte von den Reisen ins Eis*.“ In Bernd Blascke/Rainer Falk/Dirck Linck u. a. (Hg.): *Umwege. Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*. Bielefeld: Aisthesis, 2008, S. 249–273, hier S. 255.

⁵³² „Es war, als ob jener Sog, der schon Mazzinis frühere Phantasiegestalten in den höchsten Norden verweht hatte, nun auch ihn selbst erfaßt hätte und fortzog. Mazzini rannte einer verjährtren Wirklichkeit nach. Für diesen Lauf waren alle Archive zu eng, zu klein. Mazzini reiste ins Eismeer. Mazzini zelebrierte die Chronik der Payer-Weyprecht-Expedition vor den Kulissen der Wirklichkeit [...].“ Ebd., S. 24.

ten, deren Schauplätze auf der Karte ungefähr zu finden waren. Er ließ Fischkutter in weit entfernten Gewässern versinken, ließ im asiatischen Abseits Steppenbrände aufbrechen oder berichtete als Augenzeuge von Flüchtlingskarawanen und Kämpfen im Irgendwo. Die Grenze zwischen Tatsachen und Erfindung verlief dabei stets unsichtbar.⁵³³

Mazzinis negative Haltung zum Bürgertum bezieht sich nicht nur auf dessen Sammellust an Antiquitäten, sondern schließt den abenteuerhungrigen Leser mit ein, der lediglich lesender Konsument des Abenteuers ist. Mazzinis Reise in die Arktis soll der Unterhaltung, mit der sich das Bürgertum zufriedengibt, entgegengesetzt sein. Er bricht durch seine eigenwillige Reise gerade aus den Schranken aus, in denen sich das gemütliche bürgerliche Leben abspielt. Statt, wie der Akademikerkreis um Anna Koreth, nur über die Ferne und Fremde zu reden, zieht er wie schon viele Helden der Epen und Erzählungen aus, um sie und sich in ihr zu finden. Er ist ein Utopist, der keine Systemschranken um sich erträgt und sich in seinem Menschsein nicht innerhalb der Kultur begreift, deren das Bürgertum ein Produkt ist, sondern als Mensch, der sich in der Wildheit der kulturell unberührten Natur bewähren muss.

Josef Mazzini gehört zu einem Figurentyp, der wie auch andere nacheifernde zeitgenössische Entdeckerfiguren von ihrer Sehnsucht nach wahren Abenteuer angetrieben wird. Ähnliche Figuren finden sich z.B. in Christof Hamanns Entdecker-Urgroßvater Fritz Binder in *Usambara*, der an einem Wettlauf auf den Kibo teilnimmt, in einer Gegend, wo auch sein Urgroßvater (möglicherweise) gewesen sein soll. Wie Fritz Binder geht es Mazzini nicht nur um das Erleben eines Abenteuers, sondern auch um die eigene Identität, den Anschluss und die Einschreibung in eine Familiengenealogie und um die Einreihung unter die historischen Entdecker.⁵³⁴ Durch seine Mutter, eine geborene Scarpa, erfährt Josef Mazzini die Faszination für Entdecker und Nordpolfahrer. Sowohl biographisch durch seinen Großonkel ist Mazzini mit der Entdeckergeschichte verbunden als auch durch die Schwärmereien seiner Mutter für die Entdecker ihrer Kinderzeit, deren Heldenstatus sie allen Widersprüchen zum Trotz verteidigt.⁵³⁵ Der Absturz Nobiles ist für

⁵³³ Ebd., S. 21f.

⁵³⁴ In Hamanns Roman *Usambara* wird das Weiterreichen der Geschichte über Generationen hinweg als ‚Stille Post‘ bezeichnet, bei der es zu Verfälschungen und Beschönigungen kommt. Mit Verweis auf die ‚false memory debate‘ in den USA deutet Stephanie Catani Fritz Binders Geschichte des Urgroßvaters Hagebucher als eine jener falschen Erinnerungen, die auf Fiktion beruht, aber durch ständige Wiederholung als authentische Erinnerung gewertet wird. Die Beschreibung und Auswertung eines einfachen Experiments, bei dem Probanden eine Wörterliste aus einem bestimmten Wortfeld vorgelesen wird, zeigt, dass allein durch Assoziation Überbegriffe genannt wurden, die sich jedoch nicht auf der vorgelesenen Liste befanden. Vgl. hierzu J. Don Read: „From a passing thought to a false memory in 2 minutes: Confusing real and illusory events“. In *Psychonomic Bulletin & Review* 3 (1996), H. 1, S. 105–111, sowie Stephanie Catani: „Metafiktionale Geschichte(n). Zum unzuverlässigen Erzählen historischer Stoffe in der Gegenwartsliteratur“. In Hamann/Honold (Hg.): *Ins Fremde schreiben*, S. 143–168.

⁵³⁵ „Der Schüler Mazzini wurde mit *Helden* vertraut. So auch mit dem Schicksal des schönen Generals Umberto Nobile aus dem Avellino, dem die Miniaturmalerin [Lucia, Mazzinis Mutter, Anm. A. K.] gewiß manche Träume gewidmet hatte. Nobile hatte im Mai 1926 gemeinsam mit Roald Amundsen, dem Eroberer des Südpols, dem amerikanischen Millionär Lincoln Ellsworth und zwölf anderen Fliegern den Nordpol im Flugschiff von Spitzbergen aus überflogen und war unverseht und angetan mit einer golddurchwirkten Paradeuniform in Alaska gelandet. Und zwei Jahre später war Lucia, ein weißgekleidetes, fähnchenschwenkendes Mädchen, dabeigewesen!, als man Nobile in Mailand zu einem zweiten Polflug verab-

Mazzini prägend, er stellt für ihn ein traumatisches Erlebnis dar, das ihm Alpträume bereitet und ihn die Endlichkeit seiner Existenz erfahren lässt.

Und auch wenn damals der Absturz der *Italia* schon weit zurücklag, die Toten schon lange tot, die überlebenden Helden beinahe vergessen waren und der Zweite Weltkrieg inzwischen alle Abenteuer der Arktis und sonstwo als lächerliche Hasardspiele weggeschwemmt hatte – so war es doch das erste Unglück, das Mazzini in seinem Leben betroffen machte und in schlimm träumen ließ. Denn in den Erzählungen vom Untergang der *Italia*-Expedition begann Mazzini zum ersten Mal zu begreifen, daß es so etwas tatsächlich gab: tot sein. Und das erschreckte ihn. Was war das für ein Meer, auf dem sich Helden in Lumpengestalten, Kapitäne in Menschenfresser und Luftschiffe in eisige Fetzen verwandelten?⁵³⁶

Die polare Landschaft wird nicht nur eine Schreckenslandschaft für ihn, sondern auch eine weiße Fläche der Fantasie, in die sich seine eigenen Geschichten einschreiben lassen:

Je größer für Mazzini damals die Vorstellung zu werden schien, seine Hirngespinnste tatsächlich in der Wirklichkeit wiederzufinden, desto häufiger verlegte er die Kulissen seiner Erzählung in unbewohnte, kahle Landschaften und nördliche Einöden. [...] So trieb Mazzini die Gestalten seiner Phantasie immer weiter in den Norden hinauf, dorthin schließlich, wo nicht einmal Eskimos lebten – ins Packeis der Hocharktis. Der Erfinder schien damit den Anschluß an die eisstarrten Bilder seiner Kindheit gefunden zu haben; erst später sollte sich zeigen, daß es auch ein Anschluß ans Ende war.⁵³⁷

Mazzinis Aufweichung der Grenze zwischen Fakt und Fiktion bleibt so lange ein Spiel, wie er es in seiner Fantasie und den Archiven spielt. Erst mit seinem Entschluss, tatsächlich in die Arktis zu reisen, zeigt sich der Verlust seiner Orientierung, da er kaum noch zwischen Wirklichkeit und nostalgischer Heldenfantasie zu unterscheiden vermag. Sein Drama am Ende der Welt lässt sich als Psychogramm einer Identitätskrise, einer Selbstsuche lesen, die von Vorstellungen aus seiner Kindheit geprägt ist⁵³⁸, da Mazzini versucht, den Helden seiner Kindheit zu folgen, und sich damit zu einem jener „Idioten“⁵³⁹ macht, für die sein Vater die Nordpolfahrer hielt.⁵⁴⁰ Da Mazzini

schiedet hatte. [...] Aber aus diesem Abenteuer war Lucias Held so verwandelt zurückgekehrt, ein Schiffbrüchiger, daß die Miniaturmalerin ihn später nur mit Mühe und gegen die öffentliche Meinung in seiner alten Herrlichkeit bewahren konnte. Es war das Unglück, von dem Josef Mazzini im Tapeziererhaus zu hören bekam.“ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 17, Kursivsetzung im Original.

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Ebd., S. 22f.

⁵³⁸ Der Chronist kommentiert: „Ich nehme an, daß Mazzini damals begonnen hat (war er zwölf, war er jünger?), seine ersten ungefähren Vorstellungen von der Arktis zum Bild einer kalten, gleißenden Welt der Ungeheuerlichkeiten zusammenzufügen; einer Welt, in deren beängstigender Leere einfach alles möglich war und von der man im Tapeziererhaus nur heimlich und ein bißchen altmodisch zu träumen wagte. Es war kein schönes Bild. Aber es war so mächtig, daß Mazzini es aus seiner Kindheit in die Jahre hinein mitnahm.“ Ebd., S. 18.

⁵³⁹ Mazzinis Vater, der „Tapezierer[,] hörte die Geschichten nicht gern, die seine Frau dem Erben erzählte. Er schimpfte Lucias Helden Idioten, Nobile gelegentlich einen Faschisten und ließ aber doch zu, daß eine postkartengroße Fotografie, die den General vor dem Ankermast seines Luftschiffes im spitzbergischen Ny Ålesund zeigte, über Jahre an die Schiebetür zur Werkstatt geheftet blieb. Als man das Bild endlich abnahm, blieb, wie ein Fenster in eine andere Welt, ein helles Rechteck an der Tür zurück, und Josef Mazzini war längst in Wien. Er hatte den schließlich aussichtslosen Streit, der in der Familie um

ein unerfahrener Nordpolreisender ist, ist sein Vorhaben durch seine Naivität und Träumerei und durch die Wahl seiner Ausrüstung⁵⁴¹ zum Scheitern verurteilt. Er reist in einer eigenen Welt, in der die Geographie seiner Wirklichkeit und die Vorstellungen von der Vergangenheit ineinander übergehen. Dass er an einer Wahrnehmungsstörung der Realität leidet, die sich narrativ als Stilmittel in der Überblendung der beiden Abenteuerreisen (Entdeckungsfahrt der *Tegetthoff* – Nachreise Mazzinis) äußert, wird immer wieder deutlich. Auf seinem Linienflug von Wien nach Oslo versetzt er sich mittels seiner Vorstellungskraft mehr als hundert Jahre zurück und stellt sich die Reise der Österreicher nach Norden vor:

Wenn er auf die Rückenlehne des Vordersitzes starrt, sieht er den Tiroler Alexander Klotz in der Tracht des Passeiertales am Fenster eines Zugabteils. Durch das leere Blau des Himmels treibt die Rauchfahne einer Bahnfahrt nach Bremerhaven, treibt der Rauch aus dem Schlot der *Tegetthoff*.⁵⁴²

Mazzinis Abdriften in die Vergangenheit wird immer wieder durch die gegenwärtige Technologie oder Architektur ‚korrigiert‘, so dass ein authentisches Erlebnis der Entdeckungsfahrt vergleichbar dem der *Tegetthoff*-Besatzung nur in seiner Vorstellung stattfinden kann. Als er die Felswände des Fragernes um Tromsø betrachtet und sich in seiner Fantasie ausmalt, dass Payer dort oben den Luftdruck misst, während Weyprecht in der Stadt bei den Löscharbeiten eines Brandes hilft, wird er wieder aus seinen Träumereien gerissen: „Und dann hat der Drachenflieger eine Schleife vollendet, gleitet ins Blickfeld zurück und zieht die Gegenwart hinter sich her.“⁵⁴³ Eine ähnliche Überblendung erlebt Mazzini, als er den Ankermast von Ny Ålesund sieht, „ein[] Obelisk[] aus Metallverstreben, an dem Amundsen und Nobile ihre Luftschiffe *Norge* und *Italia* hatten vertäuen lassen und der in den arktischen Himmel ragte wie je [...]“⁵⁴⁴ Diese Überblendung dient der narrativen Absicht, von der wenig heldenhaften Geschichte General Nobiles zu erzählen, der „jenen Ehrenkodex, der den Ablauf von Untergängen regelt“⁵⁴⁵, bricht, indem er zulässt, dass sich die Gruppe seiner Schiffbrüchigen teilt und er sich, sobald Hilfe kommt, als Erster retten lässt. Wie bei der Payer-Weyprecht-Expedition spielt die Öffentlichkeit für den Heldenruhm der Entdecker eine wesentliche Rolle: Während die heimkehrenden Österreicher gefeiert werden, ist Umberto Nobiles Fiasko „das häßliche Ende einer der Größe Italiens geweihten Fahrt.“⁵⁴⁶

seine Zukunft geführt wurde, mit seinem Abschied von Triest hinter sich gelassen und ließ sich auch im Verlauf von immer selteneren Besuchen nicht mehr dazu bewegen, den geordneten Platz eines Erben wieder einzunehmen.“ Ebd., S. 18f.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 18f. und 22.

⁵⁴¹ Auch das Führen von Schlittenhunden, die er erst beherrschen lernen muss, verdeutlichen seine Selbstüberschätzung.

⁵⁴² Ebd., S. 71.

⁵⁴³ Ebd., S. 96.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 167.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 168.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 169. Wie in Raoul Schrotts *Tristan da Cunha* von Mark Thomson mit Blick auf die Insel und ihre Fischgründe erzählt wird, geht es bei den territorialen Bemächtigungsvorhaben der verschiedenen Nationen neben wirtschaftlichen Aspekten vor allem auch um das Nationalprestige im Wettlauf um die Aneignung ferner und fremder Gebiete.

Dass die Überblendungen Teil der narrativen Strategie sind, deren Ziel, neben der Darstellung von Mazzinis psychischer Disposition, die Korrektur des nostalgischen Blicks auf eine imperialistische Vergangenheit ist, wird daran deutlich, dass es nicht um die Darstellung von Erinnerungen an Erzähltes oder Gelesenes geht, sondern um eine bestimmte Art des Nacherlebens. Dieses Nacherleben wird durch eine affektbedingte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit anhand eines Objektes aus jener Zeit evoziert, das in der Gegenwart noch präsent ist. Damit geht die Intention des Textes einher, gegenwärtig Orientierung im Umgang mit nationalistisch hinterlegten Paradigmen der Aneignung und Vereinnahmung zu bieten, indem sie diese als zum Scheitern verurteilt bestimmt. Ransmayr arbeitet mit dieser Strategie direkt an der Umorientierung im Hinblick auf die Wahrnehmung von Geschichte hin, womit der die im Rahmen der Erinnerungsdiskurse in den 1990er Jahre geführte Debatte vorwegnimmt.

Wie in Sebalds *Die Ringe des Saturn* sind es auch bei Ransmayr die Dinge aus einer vergangenen Zeit, die als Spur eine Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit herstellen. Bei beiden Autoren sind es die zwecklosen, außer Gebrauch geratenen Dinge, die zur Spur werden; sie werden zum Medium der Überblendung und zum Träger der Ordnung, und dadurch zum Mittel der Orientierung sowohl in *Die Ringe des Saturn* als auch in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Mit Foucault gesprochen⁵⁴⁷ werden sie zu Elementen, die ein System definieren und die Blickart der Protagonisten prägen. Mazzini beispielsweise hört die erzählende Stimme seiner Mutter Lucia, als er vor dem Ankermast steht, wobei der Text unmissverständlich darauf hinweist, dass er sich nicht erinnert, sondern die Vergangenheit in seiner Vorstellung erlebt:

Nein. Josef Mazzini hatte sich an nichts erinnert. Er hatte alles noch einmal erlebt. An diesem rostenden Ankermast hatte am 23. Mai des Jahres 1928 um vier Uhr morgens, bei minus zwanzig Grad Celsius, das Unglück Nobiles, des sanften, strahlenden Helden der Miniaturenmalerin Lucia Mazzini, begonnen. Leinen los!⁵⁴⁸

Als er aus seinem Tagtraum erwacht, ist er wieder in der Gegenwart: „Und dann hatte die Stimme Lucias geschwiegen. Josef Mazzini hatte durch die Gestänge des Ankermastes wieder die Häuser von Ny Ålesund gesehen [...].“⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ „Ein ‚System von Elementen‘, eine Definition der Segmente, bei denen die Ähnlichkeiten und Unterschiede erscheinen können, die Variationstypen, durch die diese Segmente berührt werden können, schließlich die Schwelle, oberhalb derer es einen Unterschied und unterhalb derer es Ähnlichkeit gibt, ist unerlässlich für die Errichtung der einfachsten Ordnung. Die Ordnung ist zugleich das, was sich in den Dingen als ihr inneres Gesetz, als ihr geheimes Netz ausgibt, nach dem sie sich in gewisser Weise alle betrachten, und das, was nur durch das Raster eines Blicks, einer Aufmerksamkeit, einer Sprache existiert. Und nur in den weißen Feldern dieses Rasters manifestiert es sich in der Tiefe, als bereits vorhanden, als schweigend auf den Moment seiner Aussage Wartendes.“ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2012, S. 22.

⁵⁴⁸ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 167.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 170.

Wie Sebalds Erzähler ist Josef Mazzini gerade von diesen Details affiziert; sie sammeln sie und setzen in ihren Geschichten und Niederschriften aus ihnen ihre eigene Landschaft, den Raum, in dem sie sich bewegen, zusammen: Mazzini, um sich eine Kulisse für seine Abenteuersehnsucht zu bauen, Sebalds Erzähler, um die Topographie eines Melancholikers herzustellen. Die Überblendung gehört damit zu den Erzählstrategien, durch die die Texte die Synchronität von Gegenwart und Vergangenheit erzeugen, indem sie Objekte in der Geographie der Gegenwart als einer anderen Zeit angehörig markieren und sie damit zur (Orientierungs-)Spur für die Figuren werden lassen.

3.3.2 Spurensichtung eines Chronisten im Weißraum

Den Chronisten, der Mazzini für einen Bekannten aus dem Kreis der Buchhändlerin Anna Koreth ausgibt, treibt dessen Verschwinden so um, dass er schließlich darüber schreibt. Mazzini wählt die historische Expedition von Carl Weyprecht und Julius Payer als Orientierungspunkt, und gleicht seine Route der ihren an. Bei seinem Vorhaben geht es darum, Geschichte zu wiederholen, eine Intention, der sich der Text auf einer übergeordneten Ebene sperrt. Im Gegensatz zur Expeditionsmannschaft, die aus dem Eis gerettet wird, kann Mazzini nur verschwinden, da er eine Zeitreise versucht, die nicht gelingen kann, weil die Gegenwart nur einen mittelbaren Zugang zur Vergangenheit hat. Ransmayrs Chronist wählt Mazzini als Orientierungspunkt. Seine Weltaneignung erfolgt auf der medialen Metaebene, die den Erstentdeckern nachgeordnet ist. Seine Reise ist die auf dem Papier unternommene, die mental auf den archivierten Karten und in den Tagebüchern stattfindet, die ‚Welt‘-Reisende hinterlassen haben. Die Ähnlichkeit des Chronisten mit Mazzini⁵⁵⁰ macht ihn zu einem Referenzpunkt in seiner Orientierung. Der Chronist sucht mit der gleichen Obsession wie Mazzini seinen Weg, aber anders als dieser, spürt er Geschichte in den Archiven und durch die historischen Erzählerstimmen nach, und lässt Geschichte nur eingebettet in eine Erzählung wieder Realität werden. Der Chronist folgt weder den Entdeckern, noch Mazzini ins Eis, sondern schreibt eine Geschichte über sie. Mazzini wird für ihn zu einem *Fall*, der ihn wegen seiner Unheimlichkeit fesselt und von dem er ebenso besessen ist wie Mazzini von seinen Entdeckerhelden:

Ich bin, ohne es zu wollen, in sein Leben hineingeraten – eine flüchtige Bekanntschaft. Tatsächlich aufmerksam wurde ich auf Mazzini erst, nachdem er im Eis verschwunden war. Denn das Rätselhafte und Beklemmende an diesem Verschwinden begann seine Existenz rückwirkend und in einem Ausmaß zu durchdringen, daß allmählich alles, was dieser Mann getan und womit er sich beschäftigt hatte, rätselhaft und beklemmend wurde. Trotzdem war es zunächst nicht viel mehr als ein Gedankenspiel, daß ich die Umstände dieses Verschwindens zu einer Erklärung zusammenzufassen versuchte. Aber aus jedem Hinweis ergab sich eine neue offene Frage, unwillkürlich tat ich so immer noch einen Schritt und den nächsten, setzte biographische Details, Auskünfte und Namen wie

⁵⁵⁰ „Nein, ich habe nicht zu seinen Freunden gehört. Ich habe für diesen kleingewachsenen, fast zierlichen Mann, der wohl auch einer Luftspiegelung mit der Kraft eines Fanatikers gefolgt wäre, manchmal sogar jene besondere Feindseligkeit empfunden, mit der man vielleicht nur jemandem gegenübertritt, der einem allzu nahe, allzu ähnlich ist.“ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 24.

in ein Kreuzworträtsel in einen Zusammenhang ein, und Mazzini wurde für mich zum Fall. Ich führte schließlich sogar jene polargeschichtlichen Nachforschungen weiter, die er so unbeirrt betrieben hatte, vertiefte mich immer mehr in seine Arbeit und vernachlässigte darüber meine eigene. Mazzinis spitzbergische Aufzeichnungen und Tagebücher, die mir Anna Koreth überließ, wurden mir schließlich so vertraut, daß ich auch die verworrensten Passagen daraus mühelos aus dem Gedächtnis zitieren konnte.⁵⁵¹

Da er sich mit Mazzini so stark identifiziert, wird der Erzähler auch zu seinem eigenen Fall – auf der Suche nach sich selbst in den Spuren der Geschichte. Seine Besessenheit wird ihm selbst unheimlich.⁵⁵² Der Chronist geht in seinen Recherchen genauso vor wie Mazzini bei seinen Nachforschungen zur Expedition: „Er durchwanderte die Archive. (In der Marineabteilung des österreichischen Kriegsarchivs lag das zerschlissene Logbuch der *Admiral Tegetthoff* verwahrt, lagen unveröffentlichte Briefe und Journale Weyprechts und Payers, in der Kartensammlung der Nationalbibliothek das Tagebuch des Expeditionsmaschinisten Otto Krisch und die monotonen sprachlosen Aufzeichnungen des Jäger Johann Haller aus dem Passeiertal...).“⁵⁵³

Am Ende ist es der Chronist, der sich einmal mehr bewusst wird, dass die Geschichte, die er über Mazzini erzählt, eine von vielen Möglichkeiten ist, diese Geschichte zu erzählen, sie zu inszenieren. Indem Ransmayr die Offenheit der Interpretation in der Erzählstrategie von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* illustriert, weist er auf die allgemeine Möglichkeit der Vereinnahmung von Geschichte hin. Der offene Ausgang von Mazzinis Reise und sein Verschwinden sind der Katalysator für das Schreiben des Chronisten, der sich zwar in Mazzini spiegelt, dem aber klar ist, dass er sich jede Freiheit nehmen kann, von der fixen Idee Mazzinis, aber auch von der Mannschaft der *Tegetthoff* zu erzählen. Seine Suche folgt der Leitlinie, die die Berichte vergangener Entdeckerhelden vorgeben, wirft ihn aber letztlich auf sich selbst zurück, wenn er erkennt, dass er in die Welt eines anderen hinübergeglitten ist und sich durch die Art der Verkettung und Verbindung der Ereignisse auf eine Reise in nacheinander gestaffelte Zeiträume begeben hat, die er erst in seiner Erzählung neu verbinden kann, um durch seinen Text eine neue, andere Perspektive zu entwerfen. Die nebeneinander stehenden Zeitebenen bilden erst als Erzählung eine Einheit, sie sind jedoch keine homogene ebene Fläche, sondern spalten sich in eine Vielzahl von Stimmen, Perspektiven und Ereignishergänge auf, die jede für sich ihre subjektive Wahrheit enthält.⁵⁵⁴ Wie

⁵⁵¹ Ebd., S. 25.

⁵⁵² „Noch immer ist mir die Erinnerung an jenen Märztag unbequem und lästig, an dem mir auf dem Weg in eine geographische Bibliothek plötzlich bewußt wurde, daß ich längst in die Welt eines anderen hinübergewechselt war; es war die beschämende, lächerliche Entdeckung, daß ich gewissermaßen Mazzinis Platz eingenommen hatte: Ich tat ja seine Arbeit und bewegte mich in seinen Phantasien so zwangsläufig wie eine Brettspielfigur.“ Ebd.

⁵⁵³ Ebd., S. 24.

⁵⁵⁴ Julius Payer ist dabei die prominenteste Stimme: „[...] für Payer [ist] die Mission erst dann ehrenvoll, wenn er von Niegesehenem, Niebetretenem berichten kann, als Herold einer *terra nuova*. Sein Werk *Die österreichisch ungarische Nordpolexpedition 1872–74* von 1876 besticht durch einen unverwundbaren Reichtum, das ‚furchtbare ‚Triumvirat‘ [Finsternis, Kälte und Einsamkeit, Anm. A. K.] immer neu schildern, die Dramatik des Immergleichen unermüdlich neu entdecken und damit der von Verzweiflung, Krankheit und Todesangst gezeichneten Jämmerlichkeit dieser so tragikomisch früh verunglückten Forschungsreise heroische Größe verleihen zu können. Payer singt im Chor der Gesamtkomposition Ransmayrs unüber-

Sebald verdeutlicht Ransmayr dadurch, dass Geschichte kein Großnarrativ mit Geltungsanspruch auf die Wahrheit ist, sondern dass diese aus einer Vielzahl von disparaten Geschichten besteht.

Auch die (Wieder-)Herstellung des Abenteuers ist eine subjektive ‚Arbeit‘, der zwar authentisches Material zugrunde gelegt werden kann, dessen Lücken aber immer mit Mutmaßungen und Erfindungen gefüllt werden müssen. Ransmayrs Chronist macht deutlich, dass dies nicht am Material liegt, sondern eine unhintergehbare Leerstelle ist: „Daß ich ihn, anders als den Maschinisten Krisch oder den Bootsmann Lusina, gekannt habe, ermöglicht mir nicht viel mehr, als wahrscheinliche Situationen wiederherzustellen; Situationen, die in Mazzinis Aufzeichnungen nicht enthalten sind.“⁵⁵⁵ Dem Navigieren zwischen Fakt und Fiktion ist also eine ähnliche Bewegungsform inne wie der Fahrt der *Tegetthoff*, die hauptsächlich eine Drift auf einer Eisscholle war. Jedoch nicht nur Mazzini reist in seiner eigenen Welt, auch die historischen Expeditionsteilnehmer haben die Wirklichkeit, die der Chronist als polyperspektivisch bezeichnet, auf ihre eigene subjektive Weise wahrgenommen und dementsprechend in ihren Tagebüchern unterschiedlich festgehalten. Der Kommentar des Chronisten zu den unterschiedlichen Ankunftsdaten der *Admiral Tegetthoff* in Tromsø in den Tagebüchern der Besatzungsmitglieder Brosch, Krisch und Payer lautet:

Die Wirklichkeit ist teilbar. (Auch in der kleinen Gesellschaft an Bord der *Tegetthoff* waren die Journale der Untertanen von denen der Befehlshaber so verschieden, daß es manchmal schien, als würde in den Kojen und Kajüten nicht an einer einzigen, sondern an der Chronik mehrerer, einander ganz fremder Expeditionen geschrieben. Jeder berichtete aus einem anderen Eis.)⁵⁵⁶

Damit verdeutlicht Ransmayr, dass das Erleben immer subjektiv und die Beurteilung dessen, was ist, eine Frage der Perspektive ist.

Der Chronist in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist vergleichbar mit Rui in *Tristan da Cunha*, da in beiden Romanen der Beginn der Arbeit des Chronisten bzw. Autors an den Schluss der Spiegelgeschichte gesetzt wird. Raoul Schrott und Christoph Ransmayr setzen mit diesen beiden Romanen einen Diskurs fort, der in der Literaturgeschichte fest verankert ist. Der Raum der Pole als realer und fiktiver Imaginationsraum ist miteinander verschränkt, und die Texte des Pol-Diskurses schreiben sich fort und nehmen aufeinander Bezug. Die Geschichte, die Ransmayrs Chronist vermeintlich schreiben will, ist schon geschrieben und er, eine Figur darin, ein Erzähler⁵⁵⁷, der das Drama am Ende der Welt noch einmal aufgeführt, obwohl die historische Entdeckung dieser Regionen schon längst abgeschlossen, ihre Geschichte schon längst erzählt ist. Ransmayr lässt seine Figuren Josef Mazzini und den Chronisten von Anfang an in dem papieren-

hörbar die erste Stimme, geschmeidig phrasierend und staunenswert sensibel in der Artikulation.“ Harald Eggebrecht: „Wider das häßliche Haupt der Wahrscheinlichkeit.“ In Uwe Wittstock (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M., Fischer, 1997, S. 74–81, hier S. 77f.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 63.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 42.

⁵⁵⁷ Eine ähnliche Doppelung in der Erzähler-Figur findet sich in Sebalds *Die Ringe des Saturn*.

nen Weiß seiner Fiktion verschwinden. Am Beispiel von Jules Vernes *Le sphinx des glaces*, E. A. Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* und Georg Heyms *Das Tagebuch des Shakleton* hat Bettine Menke die metatextuelle Funktion des Polarraums illustriert. Das polare Eis, das ein spurloses Weiß als exterritorialer Ort und als „Topos des Endes aller Aufzeichnungen“⁵⁵⁸ sein sollte, ist immer schon ein Ort, an dem es von textuellen Spuren wimmelt:

Das Polargebiet wird in den Spuren der Vorgänger betreten. Die Spurlosigkeit wird aufgefunden nur als nachträgliche Gegebenheit durch die Zweiten, die Leser-Schreiber, das, was nur einmal sich ereignet, nur in der Wiederholung. Das sagt nicht nur etwas über die Un-/Erreichbarkeit der Pole, sondern umgekehrt eben auch etwas über die Texte, ihre Unbegründbarkeit, die von ihnen rückwirkend konstituierte Primarität, die demnach je schon (ihr vorweggreifend) beschrieben war. ‚Nur noch das ständige Raunen der Wiederholung kann uns überliefern, was nur ein einziges Mal stattgefunden hat‘, sagt Foucault zum Phantastischen Ende des 19. Jahrhunderts, das er als das ‚Phantastische der Bibliothek‘ kennzeichnet, als das ‚Chimärische‘, das ‚jetzt‘ ‚auf der schwarzen und weißen Oberfläche‘ entsteht, das ‚Imaginäre‘, das ‚zwischen dem Buch und der Lampe‘ ‚haust‘ und sich ‚von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen‘ ‚ausdehnt‘. Das, ‚was nur ein einziges Mal stattgefunden hat‘, wird schon ein ‚ständige[s] Raunen der Wiederholung‘ gewesen sein.⁵⁵⁹

Der polare Raum wird als die „Zone des ‚reinen Weiß‘“ charakterisiert, als die der radikalen Unmöglichkeit von Schrift und Aufzeichnung überhaupt.⁵⁶⁰ Eine Entdeckung dieses Ortes ist nur durch Wiederholbarkeit, durch Überschreibung möglich, so Bettine Menke.⁵⁶¹

Der Topos der Übertretung, der die Neugierde modelliert, die als Antrieb geographischer Entdeckung vorgestellt und als Überbietung göttlich gesetzter Grenzen des Wissens problematisiert wird, taugt dazu, die Polarfahrt als ‚Scheitern am geistigen Heil‘ oder als Apokalypse auszuprägen. Der vierfache Wirbel am gewaltigen Berg von Dantes Pol gibt den Prototyp all jener whirlpools und Maelströme, in denen die säkulare Weltneugier der discovery geahndet wird.⁵⁶²

⁵⁵⁸ Menke: „Grenzüberschreitungen in der Schrift“, S. 78.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 77. Kursivsetzung im Original.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 78.

⁵⁶¹ Menke exemplifiziert die Tatsache, dass das Polargebiet in den Spuren der Vorgänger betreten wird, anhand von Poes „Note“ zur „Narrative of A. G. Pym“: „Nachfahrt, das nachfahrende Schreiben, schreibt sich lesend in der Spur des Vorgängertextes an das unbetretene, jungfräuliche Territorium heran, überbietet überschreibend den Vorgänger-Text und schreibt ihn fort, dorthin, wohin dieser nicht kann. Er wird derart seinen Vorgänger dort angekommen sein lassen, wo dieser (zuvor) nicht gewesen sein konnte, um in seinen Spuren, als Nachfahre den entzogenen anderen Ort zu erreichen. Die Doppelgängerei der Nachfahren, die den Schreibenden in den Spuren von Vorgängern den unbetretenen Ort erreichen lässt, sei dies in Vernes *Le sphinx des glaces*, in Heyms ‚Tagebuch Shakletons‘ oder Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, unterstreicht durch ihre wiederholten Wiederholungen dieses Modell des Schreibenden als Nachfahre(n) und damit die Uneinholbarkeit jenes ‚Ursprungs‘ eines originären Schreibens, jener noch nicht betretenen weißen Fläche, die im Erzählten erreicht, überschrieben oder jenseits dessen reserviert, jenseits des Erzählens angezeigt werden.“ Ebd., S. 75ff.

⁵⁶² Ebd., S. 55.

Während Homer seinen Odysseus heimkehren lässt und seinem Nostos mehrere Gesänge widmet, erfindet Dante in seinem Odysseus, noch vor Kolumbus' tatsächlicher Entdeckung Amerikas, den modernen Entdecker, der von seiner Neugierde getrieben die Welt entdeckt.⁵⁶³

So malt Dante einen kühnen Seefahrer, dessen einzige stolze Lust es ist, stets neue Länder zu erschließen, nicht um sich anzusiedeln, sondern um in maßloser Entdeckergier immer wieder neues zu sehen. Ein guter Christ pflegt auf seine alten Tage in sich zu gehen und zu büßen; Odysseus aber führt das alte Leben weiter und setzt mit freudigem Stolz das bißchen Leben aufs Spiel, das ihm und seinen Gefährten noch bleibt. [...] Und hier wiederum malt er uns, zwei Jahrhunderte vor den großen Entdeckerfahrten, das Bild eines heidnischen Christoph Columbus oder Vasco da Gama. Der moderne Mensch mit seinem unendlichen Wissensdrang steht vor uns, der tollkühn ausfährt, um den unendlichen Raum zu durchmessen, der moderne Forscher, der den Sieg des Menschen über die ganze Erde tragen will.⁵⁶⁴

Dantes „Hyperodysseus“⁵⁶⁵ ist damit eine Vorwegnahme der Entdecker und der fiktiven Abenteuer- und Entdeckerfiguren der Neuzeit, die wie er vom rastlosen Entdeckertrieb zu fortwährenden Unternehmungen getrieben werden. „[D]ie scheiternde Fahrt des Odysseus [als] das Modell für Dantes eigenes Schreib-Unternehmen“⁵⁶⁶, die Abfassung der *Göttlichen Komödie*, ist ein Vorläufermodell für *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, die auf diesem Wege eine literarische Fortschreibung der Entdeckung des Polarraums sind. Die Protagonisten folgen textuellen Vorschreiber-Spuren und schaffen neue Textspuren an einem Ort des Weiß, auf dem unbeschriebenen Blatt Papier, dessen Metapher das Weiß/Eis der Pole ist. Die Polfahrer in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* und *Tristan da Cunha* reisen am Ende des 20. Jahrhunderts nicht mit der Intention territorialer Bemächtigung wie ihre Vorgänger, denen es noch um Nationalprestige oder um das Ausfüllen der letzten weißen Flecken auf der Landkarte ging. Durch sie als nachfahrende Schreiber kann eine korrigierende Doppelung der vorangegangenen Reisen vorgenommen werden. Der Polarraum ist nicht nur als Zone der Unmöglichkeit der Spur konzipiert, als „Metapher des ohne-Fuß-Spur des vom Menschen Unberührten, Nicht-Beschrifteten“⁵⁶⁷ sondern auch als Ort der Orientierungslosigkeit, der keinen Raum für Entdeckerhelden mehr bieten kann, sondern nur für Nachreisende. In *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* schreibt der Chronist zwar mit Mazzini die Polarfahrt fort, jedoch nur noch in Form einer desillusionierenden Dienstfahrt, bei der er keine durch Vorgänger textuell gesetzte Grenze mehr überschreiben kann. Am Ende des Buches scheitert der Chronist gerade an der Problematik des Fortschreibens.⁵⁶⁸ Durch das

⁵⁶³ „O Brüder“, sprach ich, die durch hunderttausend/ Gefahren ihr zum Okzident gelangt,/ dieser so kurz bemessenen Zeit des Wachens,/ Die euren Sinnen noch verliehen ist,/ wollt doch, der Sonne folgend, nicht versagen/ des weithin unbewohnten Lands Erforschung./ Gedenkt, aus welchem Samen ihr entsprossen,/ geschaffen ward ihr nicht, wie Tiere hinzuleben,/ doch Tüchtigkeit euch zu erringen und Erkenntnis.“⁵⁶³ Dante: *Die Göttliche Komödie*, S. 314.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 318.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Menke: „Grenzüberschreitungen in der Schrift“, S. 56, Fn. 18.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 61.

⁵⁶⁸ „[...] dort liegt auch das Kap Suchoi Nos und dahinter eine weitläufige Bai, in der die Tranjäger früher einmal nach verschollenen Schiffen, verlorenen Fangbooten, nach allem Ausschau hielten, was irgend-

Verfolgen der historischen Tagebuchstimmen als Vorgängerspuren gelingt es, wie vom Chronisten zunächst geplant, aber gerade nicht den Heldenmythos⁵⁶⁹ aus der Welt zu schaffen. Dem Ransmayr'schen Chronisten geht es mit seinen Setzungen (der Art der Anordnung der Details) gerade um eine Auf- oder Erlösung aus dieser sehnsuchtsfördernden Konfiguration, wenn er davon spricht, dass ein Jahrhundert genügen muss, um ein Schicksal zu erklären, und es ihm unheimlich scheint, dass sich Anfang und Ende einer Geschichte in der Weitläufigkeit der Zeit verlieren⁵⁷⁰, wohlwissend, dass das Schreiben und Lesen von Abenteuern diese Sehnsucht fördert und mit dem Bestreben, ein Ende zu finden, gerade das Gegenteil erreicht wird. Beispielsweise lässt er den Leiter des Polarinstituts in Oslo, der den Grund für Mazzinis Reisevorhaben wissen will, kommentieren: „Ein Buch also, [...] noch ein Buch; auf jedes Abenteuer entfällt mittlerweile eine Schiffsladung Bücher, eine ganze Bibliothek ...“, und Mazzini antwortet: „Und aus jeder Bibliothek kommt wieder ein Abenteurer.“⁵⁷¹

4 Intertextuelle Spuren und poetische Umwege als Orientierungsstrategien

In diesem Kapitel soll auf die prominenten Intertexte und Referenzwerke (Gemälde) eingegangen werden, die im Sinne von Umwegen als poetische Orientierungsstrategien am jeweiligen Text untersucht werden. Ransmayr, Sebald und Schrott schreiben im Bewusstsein ihrer Vorgänger, denen sie als Spur folgen und die sie in ihren Texten als Fährte für den Leser legen. Die einzelnen intertextuellen und bildnerischen Referenzen stellen Abdrücke in der Spur dar, die *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* sowie *Die Ringe des Saturn* im Zuge ihrer Selbstreflexion für ihre literarische Orientierung und zu ihrer eigenen Positionsbestimmung innerhalb der Literatur nutzen. Diese Art von Texten wird um die Jahrtausendwende zu einer literarischen Signatur für die gesellschaftliche Orientierungsbewegung in dieser Zeitspanne. Die Spuren können z.B. als Dialog (Ransmayr), als Anleihen und Korrespondenzen (Schrott) oder als Mustervorlagen (Sebald) auftreten und erscheinen auf Textebene als Zitat oder Zitatfragment, als Anspielung oder gar als Hypertext (Brown, Burton in *Die Ringe des Saturn*). Im Zuge dieser Reflexion werden auch Weltbilder und Epochen aufgerufen, die den zeitgenössischen Texten einen Hintergrund liefern. Der Umweg wird zur Orientierungsstrategie des neuen Textes, er hat eine ähnliche Funktion wie die Figuration der Reise für die Figuren, da er die für die Orientierung nötige Distanz schafft. Die Intertexte als Spurabdruck stellen einen Orientierungspunkt aus dem

wann im Eis verschwunden war – bei Suchoi Nos tauchte vieles als Treibgut wieder auf, geborstene Schiffsrümpfe, Planken, zersplitterte Masten, ausgelaugt und gebleicht. Vielleicht liegt dort ein Rest für mich bereit, höre ich mich sagen, vielleicht hat ein Schmelzwasserrinnsal aus einem spitzbergischen Gletscher ein Zeichen für mich herausgewaschen, und die lange Strömung hat es bei Suchoi Nos für mich hinterlegt.“ Ebd., S. 275.

⁵⁶⁹ Zur Funktion des Mythos in Ransmayrs Werk vgl. Renata Cieślak: *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs* (Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 27). Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2007.

⁵⁷⁰ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 11.

⁵⁷¹ Ebd., S. 73.

Literaturkosmos und kulturellen Gedächtnis dar, über dessen Referenz eine Aussage über die Gegenwart getroffen werden kann. Darüber hinaus können auch Gattungen, wie die dramatische Form in Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* oder die Utopie in Raoul Schrotts *Tristan da Cunha*, auf ihre orientierende Funktion hin gelesen werden, deren allegorisches Potenzial einen Bezug auf die außerliterarische Wirklichkeit zulässt.

4.1 Theatralität in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*

Literaturgeschichtlich sieht Alexander Honold die Nachgänge und Spurensuchen einem „epistemologischen Paradigmenwechsel“ geschuldet, bei dem das Credo der ‚Avantgarde‘ Mitte der 1970er Jahre abgelöst worden sei durch Foucaults Parole der ‚Archäologie‘. Honold sieht diesen Paradigmenwechsel als „zweite Chance“, die die Postmoderne den modernen Abenteurern gibt.⁵⁷² Das Lesen von Entdeckerberichten, Reisejournalen und Abenteuergeschichten generiert Geschichten von neuen Abenteurern. In Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* ist die Spurenlese beider Figuren negativ konnotiert: Für den Chronisten ist es jenes Begehren, das John Locke als „Unbehagen des Geistes“⁵⁷³ beschreibt und das ihn dazu bringt, sich mit Mazzini zu beschäftigen:

Tatsächlich aufmerksam wurde ich auf Mazzini erst, nachdem er im Eis verschwunden war. Denn das Rätselhafte und Beklemmende an diesem Verschwinden begann seine Existenz rückwirkend und in einem Ausmaß zu durchdringen, daß allmählich alles, was dieser Mann getan und womit er sich beschäftigt hatte, rätselhaft und beklemmend wurde.⁵⁷⁴

Die Abenteuersuche auf den Spuren anderer führt dazu, dass sowohl Mazzini als auch sein Chronist sich verirren, während sie den Spuren folgen: der Chronist in seinem Material, aus dem er keinen Ausgang findet, Mazzini in der Arktis, aus der er nicht mehr zurückkehrt. Der Chronist hat es sich zum Vorhaben gemacht, Mazzinis spurlosem Verschwinden ein Ende zu setzen. Schließlich geht es nicht nur um diesen Sonderling, der sich seine persönliche Nordpolexpedition einbildet, sondern um den Abschluss einer Epoche, indem man ein Schicksal erzählt und gleichzeitig einen Nekrolog verfasst. Das Drama vom eisigen und dunklen Ende der Welt, soll in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* mit allen Stimmen und Requisiten, die diese Schrecken der Finsternis in künstlerisch gefasster Form erinnern und verwahren, aufgeführt, ja re-inszeniert werden.

⁵⁷² Honold: „Das weiße Land“, S. 73.

⁵⁷³ Alexander Honold verweist auf John Locke, der „uneasiness“ als das identifiziert, was den Willen zum Handeln beim Menschen bestimmt: „[...] ,daß es nicht, wie man gewöhnlich annimmt, das in Aussicht stehende, größere Gut ist, sondern irgendein (und zwar meist das drückendste) Unbehagen, das man gegenwärtig empfindet [...] das Begehren ist ein Unbehagen des Geistes, das durch den Mangel eines abwesenden Gutes verursacht wird.“ *Versuch über den menschlichen Verstand*. Deutsch v. C. Winckler. Hamburg 1981, S. 300, zitiert nach Honold: „Das weiße Land“, S. 72, Fn. 4, und S. 78.

⁵⁷⁴ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 24f.

4.1.1 Dramaturgische Elemente

Mit dem historischen Material folgt Ransmayr den Akteuren der realen Expedition, die in Gestalt eines Theatertextes oder eines Programmheftes im Roman eingeführt und in ihren Dramenrollen zunächst vorstellt werden, nachdem Ransmayr seinen Prolog, den Polarraum als Handlungsort und den Nachreisenden vorgestellt hat. Damit stimmt Ransmayr seinen Leser auf das polyphone, im Anschluss an die Vorstellung der Figuren nicht ohne Ironie aufgeführte Drama vor den Kulissen des Packeises ein. Der Chronist übernimmt die Rolle des Berichterstatters und Kommentators auf einer kritisch-revisionistischen Dialogebene zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Schlägt man *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* auf, stößt man auf Julius Payers Abbildungen: Payer, Kartograph des Kaisers, nahm als Expeditionskommandant zu Lande an der Expedition teil, deren Bericht er unter dem Titel *Die Österreichisch-Ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874*⁵⁷⁵ zwei Jahre nach der Rückkehr aus dem Eis veröffentlichte. Wie Johan Schimanski und Ulrike Spring feststellen, stellt Ransmayrs Roman eine diskursive Konkurrenz zum Bericht Payers dar, der bis 1984 das „hegemoniale Narrativ der Expedition“⁵⁷⁶ gewesen war. Neben den Abbildungen stechen jedoch auch Listen, Tabellen und kursiv gesetzte Textteile in Ransmayrs Roman ins Auge, die die unterschiedlichen Erzählerstimmen markieren. Eben solche Listen, z. B. eine tabellarische Auflistung der Polarausrüstung seit dem 16. Jahrhundert, eine Übersicht über Richtung und Stärke der Winde, die an Bord der *Tegetthoff* aufgezeichnet wurden, aber auch die nacheinander namentlich nach Rang aufgeführte Besatzung findet sich bereits in Payers Expeditionsbericht. Diese im Archiv lagernden Spuren der historischen Expedition werden durch Ransmayrs Roman wieder gegenwärtig. Auf diese Weise tritt Ransmayr mit der Geschichte der Polarfahrt, aber auch mit kulturellen Paradigmen der beiden vergangenen Jahrhunderte in einen Dialog.

⁵⁷⁵ Julius Payer: *Die Österreichisch-Ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874, nebst einer Skizze der zweiten deutschen Nordpolexpedition 1869–1870 und der Polarexpedition von 1871*. Wien: Alfred Hölder, 1876, S. LXXIV, S. 696 und 4f. Der Nachdruck des Originals liegt in einer aktuellen Taschenbuchausgabe vor (erschienen im Salzwasser Verlag, Paderborn 2012).

⁵⁷⁶ Johan Schimanski/Ulrike Spring: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien, 2015, S. 21.

Schiffsleutnant Gustav Brosch, aus Komotau in Böhmen, Schiffsfähnrich Eduard Orel, aus Neutitschein in Mähren,	} die Officiere } innerer Dienst* — } des Schiffes } Pilotage.
Regimentsarzt Julius Kepes, Arzt der Expedition, aus Bari in Ungarn.	
Maschinist Otto Krisch, aus Kremsier in Mähren.	
Bootsmann Pietro Lusina, ** aus Fiume.	
Matrose Antonio Zaninovich, aus Lefina.	
„ Antonio Catarinich, aus Luffin.	
„ Antonio Scarpa, aus Triest.	
Zimmermann Antonio Becerina, aus Draga bei Fiume.	
Matrose Antonio Lukinovich, aus Brazza.	
„ Giuseppe Latkovich, aus Fianona bei Albona.	
„ Pietro Fallejich, aus Fiume.	
Koch Johann Drajsch, aus Graß.	
Heizer Josef Pospisichill, aus Prerau in Mähren.	
Matrose Giorgio Stiglich, aus Buccari.	
„ Vincenzo Palmich, aus Volosca bei Fiume.	
„ Lorenzo Marola, aus Fiume.	
„ Francesco Lettis, aus Volosca.	
„ Giacomo Sussich, aus Volosca.	
Jäger Johann Haller, } aus dem Passeyer } Bergsteiger, Jäger „ Alexander Klob, } Thal in Tirol } und Hundtreiber.	
Capitän Olaf Carlsen, Eismeister und Harpunier (in Tromsö an Bord gekommen).	

3 Anwesenheitsliste für ein Drama am Ende der Welt
(Beiliegend: Auszüge aus den Personalakten der Kommandanten)

Schiffsleutnant Carl Weyprecht aus Michelstadt in Hessen	Expeditionskommandant zu Wasser und Eis, Erster Mann auf der <i>Admiral Tegetthoff</i>
Oberleutnant Julius Payer aus Teplitz in Böhmen	Expeditionskommandant zu Lande, Kartograph des Kaisers
Schiffsleutnant Gustav Brosch aus Komotau in Böhmen	Erster Offizier (Innerer Dienst), Proviandmeister
Schiffsfähnrich Eduard Orel aus Neutitschein in Mähren	Zweiter Offizier (Pilotage)
Doktor Julius Kepes aus Bari in Ungarn	Expeditionsarzt
Linienkapitän Pietro Lusina aus Fiume	Bootsmann
Kapitän Elling Carlsen aus Tromsö in Norwegen	Eismeister und Harpunier
Otto Krisch aus Kremsier in Mähren	Maschinist

Abb. 39 und Abb. 40: Die Besetzung der *Admiral Tegetthoff* – historisch und fiktiv

Quellen: Payer: *Die Österreichisch-Ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874*, S. 4f.; Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 27.

Auch die optische Aufmachung von *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* lehnt sich stark an Payers Reisebericht an. Beispielsweise ist Ransmayrs Darstellung der „Anwesenheitsliste für ein Drama am Ende der Welt“ (Kap. 3) Payers Expeditionsbericht entnommen (s. Abb. oben). Wie bereits erwähnt, liefert Ransmayr jedoch keine von dem Kartographen Payer gefertigte Karte der Route der *Tegetthoff*-Expedition in seinem Roman mit. Indem er eine Karte – und damit einen Überblick über die Topographie der Eislandschaft – weglässt, unterstreicht er die Vorstellung eines unkartierten Weiß, in das der Leser mit der Mazzini-Figur geführt wird. Eine kartengestützte Orientierung wird so unterbunden und der Eindruck eines bislang unbetretenen Landes erweckt. Ransmayr setzt stattdessen die Porträts der Expeditionsmitglieder als Orientierungstafel an den Anfang seines Dramas, das mit einer Personenliste versehen ist. Die Personenliste umfasst nicht nur die Expeditionsmitglieder des 19. Jahrhunderts, sondern auch seinen mehr als ein Jahrhundert später nachreisenden Josef Mazzini, der neben den beiden namenlosen Katzen in der Anwesenheitsliste aufgeführt ist. Nachfahre ist Mazzini in doppeltem Sinne: einerseits als Nachreisender auf den Spuren der Expedition, andererseits als Nachkomme des Matrosen Antonio Scarpa.



Vergessen wir nicht, daß eine Luftlinie eben nur eine Linie und kein Weg ist und: daß wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind.

Abb. 41: Die Besetzung der österreichisch-ungarischen Expedition 1872–1874

Quelle: Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 28–29.

Den Porträts beigestellt ist nochmals, wie bereits im Vorwort zum Roman, der Verweis, dass der Mensch trotz seiner technischen Leistungen und Erfindungen ein Organismus ist, der den Größen- und Machtverhältnissen einer natürlichen Ordnung unterworfen ist: „Vergessen wir nicht, daß eine Luftlinie eben nur eine Linie und kein Weg ist und: daß wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind.“⁵⁷⁷ Damit wird einerseits auf das Einfrieren der Schonerbark *Admiral Tegetthoff* hingedeutet, die sich den Naturgewalten beugen und deren Besatzung den Rückweg aus dem Eis zu Fuß antreten muss, andererseits auch auf den Fußgänger Mazzini, der nicht mehr aus der Polarwelt zurückkehrt.

⁵⁷⁷ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 28.



Josef Pospischill aus Prerau in Mähren	Heizer
Antonio Vecerina aus Draga bei Fiume	Zimmermann
Johann Orasch aus Graz	Koch
Johann Haller aus dem Passeiertal in Tirol	Erster Jäger, Heiler und Hundetreiber
Alexander Klotz aus dem Passeiertal in Tirol	Zweiter Jäger, Heiler und Hundetreiber

Antonio Scarpa aus Triest	} Matrosen
Antonio Zaninovich aus Lesina	
Antonio Catarinich aus Lussin	
Antonio Lukinovich aus Brazza	
Giuseppe Latkovich aus Fianona bei Albona	
Pietro Fallesich aus Fiume	
Giorgio Stiglich aus Buccari	
Vincenzo Palmich aus Volosca bei Fiume	
Lorenzo Marola aus Fiume	
Francesco Lettis aus Volosca	
Giacomo Sussich aus Volosca	

Leithund Jubinal aus Nordasien, gekauft in Wien	} Schlitten- hunde
Gillis, Herkunft unbekannt, gekauft in Wien	
Matotschkin, Herkunft unbekannt, gekauft in Wien	
Bop, Herkunft unbekannt, gekauft in Wien	
Nowaja, Herkunft unbekannt, gekauft in Wien	
Semlja, Herkunft unbekannt, gekauft in Wien	
Sumbu aus Lappland, gekauft in der Wildnis	
Pekel aus Lappland, gekauft in Tromsö	
Toroßy aus dem Eismeer, als Sohn Semljas auf der <i>Admiral Tegetthoff</i> geboren	
Zwei Katzen aus Tromsö, namenlos	

Josef Mazzini aus Triest } Nachfahre

Abb. 42: Die Besetzung für das österreichisch-ungarische Nordpoldrama

Quelle: Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 30f.

Christoph Ransmayr nutzt als Repräsentationsform für sein literarisches Drama Elemente des Theaters und des Performativen. Der performative Charakter ist nicht nur im theatralen Wortfeld angelegt, wo das Geschehen als Drama⁵⁷⁸ oder Tragödie⁵⁷⁹ bezeichnet, von einem Publikum⁵⁸⁰ gesprochen und die Landschaft als Kulisse⁵⁸¹ beschrieben wird. Auch visuell verweist der Roman auf die Aufführung, indem er das Textheft eines Nordpoldramas mimit. So beispielsweise im bereits erwähnten dritten Kapitel, wo die verschiedenen Personen in ihren Rollen vorgestellt werden: Schiffslieutenant Carl Weyprecht aus Michelstadt in Hessen – Expeditionskommandant zu Wasser und Eis, Erster Mann auf der *Admiral Tegetthoff*; Oberlieutenant Julius Payer aus Teplitz in Böhmen – Expeditionskommandant zu Lande, Kartograph des Kaisers; Schiffslieutenant Gustav Brosch aus Komotau in Böhmen – Erster Offizier (Innerer Dienst), Proviantmeister; usw.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 22, 27 und 269.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 269.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 169.

⁵⁸¹ Ebd., S. 22, 24 und 66.

Am Schluss steht Josef Mazzini – Nachfahre.⁵⁸² Für Mazzini bleibt die Arktis solange eine Bühne, bis er seine Reise dorthin organisiert und sein Vorhaben konkrete Gestalt annimmt:

[...] so wurde die Arktis im gleichen Ausmaß, in dem sie erreichbar wurde, unwirtlicher, abweisender und manchmal bedrohlich. In den Eiswüsten seiner Vorstellungen und Gedankenspiele hatte Josef Mazzini keine Daunenkleidung, keinen Schutz gegen das gleißende Licht und kein Gewehr gebraucht. Aber jetzt... Die arktische Inselwelt, die seinen Phantasien bislang immer nur als Bühne und Hintergrund gedient hatte, nahm für den Näherkommenden schroffe und bizarre Formen an, die ihn zugleich beängstigten und anzogen. Und so ging er darauf zu.⁵⁸³

Dass Ransmayr eine dramatische Aufführung auf einer Bühne vor Augen hat und diese in seinem Roman nachstellt, ist aus der Polyphonie der historischen Tagebuchstimmen ersichtlich, denen die Payer'schen Stiche aus dem historischen Expeditionsbericht als Kulisse dienen. Diese Tendenz zum Theatralischen ist bereits dem historischen Nordpol-Diskurs eingeschrieben, da die Heimkehr der Expeditionsmitglieder in Wien zu einem Spektakel gemacht wurde:

Ein Indiz für den Spektakelcharakter des Empfangs am Nordbahnhof in Wien geben die in der Wiener Presse wiederholt gezogenen Vergleiche mit einem Schauspiel. Ein zentraler Aspekt der Feiern in Wien war ihr eng mit dem Spektakel verknüpfte Ästhetik: Der Fokus lag nicht nur auf Festivitäten in repräsentativen öffentlichen Räumen, die für den kollektiven Blick gebaut und mit zusätzlicher Ausschmückung anlässlich der Feiern ausgestattet wurden, sondern auch auf Theaterproduktionen, Vorträgen, Reden, kulinarischen Kreationen, musikalischen Aufführungen und Feuerwerken.⁵⁸⁴

In Ransmayrs Roman verleihen Payers Stiche dem Abenteuer nicht nur Authentizität, sondern auch Dramatik und führen die Mühen und Gefahren der Expedition in zeitgemäßen Darstellungen vor, z. B. die Sicherung der Nahrung durch die Jagd auf Eisbären, das Zurücklassen des eingefrorenen Schiffes oder die Mühsal der Fußwanderung nach Süden.

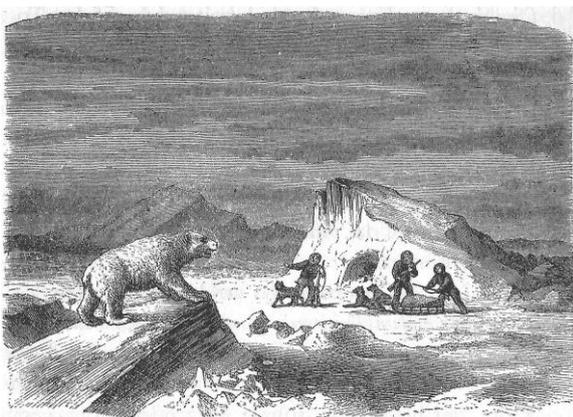


Abb. 43: Eisbärenjagd

Quelle: Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 110 und S. 251.



Abb. 44: Aufbruch zum Fußmarsch durchs Eis

⁵⁸² „Anwesenheitsliste für ein Drama am Ende der Welt“, ebd., S. 27ff. Vgl. Abbildung oben.

⁵⁸³ Ebd., S. 65f.

⁵⁸⁴ Schimanski/Spring: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*, S.121.



Abb. 45: Am Rand „der menschlichen Ordnung“⁵⁸⁵
 Quelle: Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 254.

Payers Stiche sind Teil des österreichischen Nordpol-Diskurses geworden, was am Beispiel des Eisbären und der Jagd auf ihn ersichtlich ist. Als „ikonisches Symbol attraktiver, exotischer und barbarischer Alterität“⁵⁸⁶ repräsentierte er als erlegte Beute und als Kleidungsstück „den Sieg von Zivilisation über Natur und betonte die Heldenhaftigkeit der Österreicher.“⁵⁸⁷ Darüber hinaus „figurierte der Eisbär als gefährliches Raubtier, das der Kontrolle der Polarhelden unterworfen werden sollte.“⁵⁸⁸

Die Theatralität setzt sich über das Ende von Ransmayrs Nordpoldrama, d.h. der Heimkehr der Helden, fort und erhält mit dieser Fortsetzung über die eigentliche dramatische Handlung hinaus, einen das Geschehen kommentierenden postdramatischen Charakter, der seinen Ausdruck in der Beschreibungen der Handlungsnormen des Kulturbetriebs findet: Nach Beendigung des Schauspiels folgt auch auf Ransmayrs Eisdrama, wie nach jeder gelungenen Aufführung, der Applaus des Publikums, den die historischen Expeditionsmitglieder im Jubel, in den fortwährenden „Hoch- und Hurrahrufen“⁵⁸⁹ der Passanten erhalten, die bei ihrer Ankunft die Straßen säumen. Das Eisdrama erhält auch sein Presseecho⁵⁹⁰ und wird zum Hof- und Stadtgespräch⁵⁹¹. Neben der allgemeinen Publikumsbegeisterung wird im Roman auch von den Kritikern der Expedition erzählt, die nicht an die Entdeckung des Franz-Josef-Landes glauben wollen oder Payers Karto-

⁵⁸⁵ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 252.

⁵⁸⁶ Schimanski/Spring: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*, S. 414.

⁵⁸⁷ Ebd.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 415.

⁵⁸⁹ Ransmayr: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 265f.

⁵⁹⁰ Die Beschreibung der Ankunft findet sich im Text als Zeitungsartikel der *Neuen Freien Presse* vom 26. September 1874. Ebd., S. 266.

⁵⁹¹ „Der Empfang in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien war sowohl eine äußerst kunstvolle Artikulation öffentlicher, bürgerlicher Kultur als auch ein immenses Massenspektakel und setzte sich auch mehrere Tage nach der Ankunft am 25. September fort [...]“ Schimanski/Spring: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*, S. 15.

graphierung für unzureichend und den Bericht der Mühsal für erfunden, ja für „sehr fabelhaft, pure Literatur ...“⁵⁹² halten.

Theatralität und Dramatik findet sich in Ransmayrs Roman, vom Titel ausgehend, in mehrfacher Hinsicht: Bei der Expeditionsfahrt der *Tegetthoff* macht das Abenteuerliche die dramatische Handlung aus. Ransmayr fesselt seinen Leser, indem er ihn die Schrecken des Eises und der Finsternis in seinem Lesesessel spüren lässt. Die Erzählweise ist die eines spannenden Abenteuerromans, der den Leser trotz und wegen des dokumentarischen Materials in die Geschichte hineinzieht und ihm streckenweise nicht erlaubt, Distanz zum ‚Drama‘ der historischen Expedition zu wahren. Das Dramatische ist somit auf semantischer Ebene zum Teil in der Erzählweise angelegt, auf formaler Ebene verweist der Text jedoch über die abenteuerliche Fahrt der *Tegetthoff* hinaus, indem er durch seine Komposition (Stiche, Originalstimmen etc.) das Performative daran zur Schau stellt.

4.1.2 Inszenierung monarchischer Größe

Über die theatralen Elemente im Roman, weist Ransmayr auch auf die performativen Praktiken der österreichischen Monarchie hin, die sich in ihren Prestigebestrebungen⁵⁹³, zu denen die Entdeckerwettläufe der Nationen gehörten, manifestieren. Die glückliche Rückkehr der Payer-Weyprecht-Expedition wurde unter anderem zu einem identitätsstiftenden Ereignis für den österreichische Monarchie medialisiert, bei dem die Tatsache „dass die Expedition eine österreichisch-ungarische war und sich aus Mitgliedern verschiedenster Nationalitäten bzw. kulturell-ethnischer Identitäten rekrutierte, [...] nicht in Widerspruch mit einer nationalen Aneignung [...]“⁵⁹⁴ stand.

Dem nationalen Kampf um Ansehen und Geltung ist eine performative Komponente eingeschrieben, die in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* im Zauberhaften und Euphorischen des Empfangs der Helden in den Straßen Wiens ihren Ausdruck findet. In der Beschreibung des Empfangs schwingt auch Nostalgie mit, die Sehnsucht nach dem Glanz und Zauber der Monarchie. Ab 1848 hatte Kaiser Franz Josef I. eine neue Flotte in der Adria aufgebaut, so dass Österreich mit seinen traditionellen Marinehäfen in Istrien, in Triest und Pola, über eine potente Flotte verfügte und am Wettstreit um den Nordpol teilnehmen konnte. Hans Graf Wilczek, der unter anderen auch die Payer-Weyprecht-Expedition finanzierte, tat dies, neben wirtschaftlichen Inte-

⁵⁹² Ebd., S. 267.

⁵⁹³ In der ursprünglichen Bedeutung des französischen Wortes *prestige* als „Blendwerk“ oder „Zauber“ ist bereits das Theatrale angelegt.

⁵⁹⁴ Schimanski/Spring: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*, S. 18. „Die außerordentliche Begeisterung, mit der die Expedition überall willkommen geheißen wurde – und die sich qualitativ über die vielen Zeitungsberichte in den verschiedenen Ländern Europas messen lässt – lässt sich nicht zuletzt zurückführen auf die unerwartete Landentdeckungen in der Arktis sowie auf die narrative Macht der Expedition, die, bereits verloren geglaubt, unerwartet aus dem Eis wieder in der Zivilisation erschien. Die Feiern in Österreich und insbesondere Wien waren eine Artikulation patriotischer Gefühle, gleichzeitig jedoch auch des Triumphs der Wissenschaft und des modernen Staatsgedankens; sie waren ein Aspekt der aktiv voran getriebenen Nationalisierung der europäischen Staaten im 19. Jahrhundert und wurden durch die wachsende Hegemonie des liberalen Bürgertums gefördert.“ Ebd., S. 14.

ressen, vor allem aus Abenteuerlust und Forscherdrang. Weiter in den Norden vorzudringen, näher an den Nordpol heranzukommen und einen neuen Rekord aufzustellen, der die Konkurrenten aus anderen Nationen in den Schatten stellen würde, war oft ein Bestreben unter den Expeditionsteilnehmern jener Zeit. Vornehmlich wurden diese Expeditionen von der Marine finanziert, so dass ihre Teilnehmer im Interesse ihres Landes reisten und zur Rechenschaft verpflichtet waren. Ihr Heldentum ist damit getragen und eingebettet in die Institutionen, die sie ausgebildet und finanziert haben. Das Gelingen der Expedition wird so zum Nationalinteresse und ihre Helden werden zu einem konstituierenden Element des Nationalgefühls, dessen Stärkung gerade für die im Untergang begriffene Doppelmonarchie wesentlich war. Weyprecht und Payer werden nach ihrer Rückkehr aus dem Eis zu Nationalhelden, ein Status, den der (Sub-)Text des Romans als einen zweifelhaften suggeriert. Die Expedition erfüllt ihre Mission; zwar wird die Nordostpassage nicht gefunden, die Monarchie sichert sich aber durch die Entdeckung des Kaiser-Franz-Josef-Landes, zumindest namentlich, einen Platz im hohen Norden. Mit der Entdeckung des Franz-Josef-Landes feiert sich die k. u. k. Monarchie noch einmal selbst und genießt den imperialen Glanz, der Mazzini nostalgisch werden lässt – er will die (Helden-)Abenteuer nacherleben, nicht erinnern. Insofern hat der Chronist recht, wenn er behauptet, dass er durch sein Schreiben nichts beendet und nichts aus der Welt schafft.⁵⁹⁵ Mazzinis Sehnsucht ist erst durch seinen eigenen performativen Akt zu befriedigen, indem er sich auf die Bühne des Eises und der Finsternis begibt. Hingegen erleben die historischen Figuren des Dramas eine Katharsis: „Julius Payer, der Held, der nicht bloß geachtet, sondern verehrt, geliebt! sein will, ist verletzbar geblieben – und wird verletzt“⁵⁹⁶. Als gebrochener Held wird er Maler, der die Arktis in großformatigen Bildern malt, Vorträge hält und schließlich zur prophetischen Figur wird, die in Rußland eine Revolution und noch einiges mehr vorhersagt. Payer erkennt, so der Chronist, dass er fernab von den politischen Umwälzungen seiner Zeit mit dem Franz-Josef-Land ein Paradies entdeckt hat. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs markiert der Text einen Kulminationspunkt der imperialistischen Bestrebungen, der ein Ende der monarchischen Eitelkeiten bedeutet, die Franz Josef I. in seinem Manifest seinen Völkern noch als Kriegsgrund mitteilt und zu verteidigen gedenkt: „[...] zur Wahrung der Ehre meiner Monarchie, zum Schutze ihres Ansehens und ihrer Machtstellung, zur Sicherung ihres Besitzstandes [...]“⁵⁹⁷ Ransmayr legt seine Kritik an nationalistischen Bestrebungen, für den die Nation die „jüngste und dümmste Perversion der Horde“⁵⁹⁸ bedeutet, in den Mund von Carl Weyprecht, der Ransmayrs geläuterte Figur des Arktisabenteurers ist. Nach der Rückkehr aus dem Eis kommt er zu dem Schluss,

[d]ie arktische Forschung sei doch zu einem sinnlosen Opferspiel verkommen und erschöpfe sich gegenwärtig in der rücksichtslosen Jagd nach neuen Breitenrekorden im Interesse nationaler Eitelkeit. Aber nun sei es an der Zeit, mit solchen Traditionen zu bre-

⁵⁹⁵ Ebd., S. 274.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 267.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 273, Kursivsetzung im Original.

⁵⁹⁸ <https://www.sueddeutsche.de/politik/profil-christoph-ransmayr-1.4197415>, zuletzt aufgerufen am 04.04.2020.

chen und andere, der Natur und den Menschen gerechtere Wege der Wissenschaft zu betreten. Denn der Forschung und dem Fortschritt sei nicht mit immer neuen Opfern an Menschen und Material zu dienen, nicht mit immer neuen Polfahrten in den Untergang, wohl aber mit einem System von Beobachtungsstationen, von Polwarten, die der Beschreibung der arktischen Erscheinungen Beständigkeit und dem Menschen ein Mindestmaß an Sicherheit garantieren würden. Solange der nationalistische Ehrgeiz einer bloßen Entdeckungsreise und die qualvolle Eroberung von Eiswüsten die Hauptmotive der Forschung blieben, sei kein Platz für die Erkenntnis.⁵⁹⁹

Mit seinem Anspruch an solche Expeditionen, die weniger ein sportlich-wettkämpferisches Ziel als einen der Wissenschaft dienenden Zweck haben sollten, legte der historische Carl Weyprecht die Grundlage für die wissenschaftliche Polarforschung. Die Dienstfahrt der *Cradle*, auf der Mazzini bis Spitzbergen mitfährt, ist demnach eine Konsequenz dieser Errungenschaften in der Polarfahrt, für die Weyprecht nach seiner Rückkehr geworben hatte. Mazzini wird der Heldenstatus von Anfang an von seinem Chronisten verweigert, für den er höchstens ein privater Trauerfall ist. Als Speditionsfahrer, der sich als Tourist durch die Institutionen der inzwischen etablierten Polarforschung mogeln muss, um einen Platz auf einem Forschungsschiff zu ergattern, verfügt Mazzini weder über das Profil der historischen Entdecker, noch hat er die Eigenschaften der mythischen Helden, die die Selbsterkenntnisse ihrer Heldenreise als Einsicht in ein besonneneres Verhalten nach ihrer Rückkehr nutzen. Ganz im Gegenteil, Mazzini ist ein Dilettant, der selbstredend mit seiner Reismethode scheitern muss.

Mit der in Lyotards 1979 erschienenem Werk *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* geäußerten Skepsis gegenüber Großnarrativen kann *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* als Drift zwischen Formen der Erzählbarkeit verstanden werden. Dem Abenteuer als Großnarrativ der Entdeckungsreise im 19. Jahrhundert wird am Ende des 20. Jahrhunderts dasselbe Abenteuer als postmoderne Polyphonie entgegengesetzt, um zu verdeutlichen, dass die Wirklichkeit in so viele Varianten teilbar ist, wie sie von Erlebenden wahrgenommen wird. Als Figur des ausgehenden 20. Jahrhunderts ist Mazzini in seinem Scheitern die Symbolfigur für die Unerzählbarkeit einer Abenteuer- und Heldengeschichte im Stil des 19. Jahrhunderts. Dies wird gerade daran deutlich, dass er keine eigene Stimme im Text hat, und auch in der Erzählung (durch die Begrenztheit des Spurenmaterials für den Chronisten) der Endlichkeit preisgegeben ist. Mit der Bezeichnung ‚Chronist‘ unterläuft der Text die Konzeption des Erzählers eines Großnarrativs. Ransmayr konzipiert seine *Schrecken des Eises und der Finsternis* gerade an der Bruchkante von *grand récit* und Chronik, indem er – auch bildlich, z. B. in der Tabelle der Ereignisse der ‚Chronik des Scheiterns‘ – Elemente in den Text integriert, die dem Roman ein postmodernes Aussehen geben. Mazzini wird zwar als modernes Subjekt durch das Erzählen des Chronisten vor dem endgültigen Vergessen gerettet, jedoch scheitert sein Rettungsversuch ihn vor dem Verschwinden zu bewahren, denn auch der Chronist erreicht das Ende seiner Recherchen und kommt an den Punkt, wo es für ihn, in Ermangelung weiterer Spuren anhand derer er sich in der Fortsetzung seiner Geschichte orientieren könnte, nicht mehr weitergehen kann. Die Ungewissheit als anthropologi-

⁵⁹⁹ Ebd., S. 263.

sche Konstante wird damit zur impliziten Kernaussage des Chronisten, der sich zeitweise zwar an Mazzinis Obsession für das polare Eis orientiert, letztendlich jedoch das Scheitern einer endgültigen Orientierung am Ende seines Projekts erkennen muss, das ihn ohne Trost zurücklässt und auf ihn selbst zurückwirft.

4.2 Eine Frage der Perspektive – Raoul Schrotts Literatur- und Weltverständnis

In Raoul Schrotts Werken geht es vor allem um die Frage nach Position und Perspektive angesichts des „auf diesen Planeten nur geworfene[n] Leben[s]“⁶⁰⁰. Seine Auseinandersetzung mit der menschlichen Existenz auf der Erde spannt sich zwischen zwei Polen auf: der indifferenten, teilnahmslosen Natur und der subjektiven Perspektive des Menschen.

In understanding the universe, the partisan – and necessarily subjective – perspective of the observer is almost always countered by the indifference of natural phenomena. [...] Scientists and artists alike draw on analogies with the familiar to make the unfamiliar comprehensible. The poem itself is a kind of open epistemological experiment. It is worth noting that a similar kind of experiment is enacted in Schrott's other major works, even if they deal only marginally with science in its most specific sense. In seeking places where the human maps and taxonomies fail, Schrott's works have used different metaphors and different vocabulary to explore very similar structures. They are united in a trajectory which takes them beyond human systems: beyond the ends of the known world in different literal and metaphorical senses.⁶⁰¹

Ein ums andere Mal setzt Raoul Schrott sich in seinen Gedichten, Erzählungen und Romanen mit den verschiedenen Weltbildern und den Wandlungen, die diese im Laufe der Geschichte durchlaufen haben, auseinander. Wie er in seiner Poetik-Vorlesung während der 26. Tübinger Poetik-Dozentur⁶⁰² ausführt, will er herausfinden, wie sich Welt, vom Urknall bis zur Entstehung des Lebens, mit Wissen als Selbstvergewisserung erzählen lässt. In seinem Schreiben lotet und leuchtet er die Welt in ihren verschiedenen Schichtungen aus, auf der Suche nach der Erkenntnis, was die Welt im Inneren zusammenhält. Die entlegensten geographischen, aber auch mythischen Orte werden heraufbeschworen, Zwiegespräche mit Engeln geführt und tiefe Blicke in die Materie geworfen, um die Geschichte des Lichts zu erzählen oder die des Sturms, der Wüste, der Sterne, einer Insel oder schlichtweg der Welt – Weltgeschichte durch Geschichtswelten, Weltbilder durch Bilderwelten. Er entwirft seine Konstruktionen auf der Grundlage anthropologischer Kon-

⁶⁰⁰ Schrott, Raoul: „Die Leere des Himmels“. In ders.: *Handbuch der Wolkenputzerei. Gesammelte Essays*. Frankfurt a. M., Fischer, 2007, S. 263–276, hier S. 274.

⁶⁰¹ In ihrem Artikel „‘Principles of Correspondence’: Scientist, Explorer, Poet in the work of Raoul Schrott“, untersucht Karen Leeder den Zusammenhang von Poesie und Wissenschaft in Raoul Schrotts Poetik anhand seines Gedichtbandes *Tropen: Über das Erhabene*. In Janet Stewart/Simon Ward (Hg.): *Blueprints for a No-Man's Land. Connections in Contemporary Austrian Culture* (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 37, hg. v. H. S. Reiss u. W. E. Yates). Bern: Peter Lang, 2005, S. 173–190, hier S. 181 und 184f.

⁶⁰² Eberhard Karls Universität Tübingen, Poetikvorlesung vom 10. bis 14. Dezember 2012. Christoph Ransmayr und Raoul Schrott als Poetik-Dozenten an der Universität Tübingen.

stitution, die, laut Schrott, in dem Bedürfnis Ausdruck findet, zu bauen, herzustellen, zu erfinden.⁶⁰³ Für die Frage nach Orientierung im Raum der Literatur lassen sich bei Raoul Schrott vier Themenkomplexe ausmachen, an denen ersichtlich wird, auf welche Fundamente er seine literarischen Konstruktionen baut. Die Sprache ist eines der Systeme, das die Mittel zur Welterfassung liefert und das dem Dichter und Schriftsteller Raoul Schrott erlaubt, Literatur als ein Maskenspiel zu betreiben und seine Sehnsucht in utopische Räume zu verlängern. Seine Weltentwürfe sind aber zwangsläufig an Materialität und Körperlichkeit gebunden, deren Grenze nicht aufgehoben werden können und die Raoul Schrott zu den Ursprüngen nicht nur einzelner Wörter, sondern zu den Anfängen der Menschheit zurückführt.

4.2.1 Poetische (Selbst-)Erfindung in der Sprache

Raoul Schrott vertritt die These, dass das Habhaftwerden der Welt dem Menschen nur durch seine sprachlichen Konstruktionen möglich ist, deren ausgefeilteste Formen in der Poesie zu finden sind. Da es in der Natur des Menschen liegt, Kultur hervorzubringen, setzt sich der Mensch, Raoul Schrott zufolge, mit der als fremd und ihm gegenüber gleichgültigen empfundenen Umwelt auseinander, indem er Welten und Gegenwelten konstruiert, die letztlich Kopien von und Referenzen zum autarken, alles bestimmenden natürlichen Raum sind. Die (Außen-)Welt wird bei Raoul Schrott mit der Natur gleichgesetzt, durch die eine Differenz zwischen ihm und seiner Umwelt entsteht.⁶⁰⁴ Der Leerraum der Differenz ist der Ort, in dem der Mensch seine Konstruktionen errichtet und wo er seine Weltbilder entwirft. In Schrotts Figurenkonzeption bleibt immer die Differenz zu dem, was nicht erreichbar ist, als Sehnsucht und Verlangen nach einer Utopie. Es ist die Sehnsucht nach unbedingter Teilhabe, jenem Weltgefühl, von dem Schrott meint, dass Tiere es vielleicht haben, eine Selbstvergessenheit und Selbstverständlichkeit, in der Welt zu sein.

Die Welt lässt sich am besten an entfernten Schauplätzen, in leeren Landschaften konstruieren, so dass extreme Landschaften, seien es die Wüsten oder Eislandschaften der Pole, in ihrer Gleichförmigkeit und Monotonie der ideale Ort für eine Kulisse der fiktionalen Rekonstruktion von Welt werden. Vornehmlich Stein-, Sand- und Eiswüste sind die Landschaften, die sich als Handlungsorte eignen, da sie noch nicht als übercodiert wahrgenommen werden und in ihrer topologischen Qualität sowohl als literarischer Raum genutzt werden können als auch metapho-

⁶⁰³ „Wenn wir so gebaut sind in diesem beständigen Ausgreifen, in diesem beständigen Projizieren, Idealisieren und Symbolisieren, dann ist das meiner Meinung nach das Elementarste an uns. Wir sind nun einmal die großen Symboliker: Das ist das, was uns sicherlich von den Primaten und den anderen Tieren abtrennt – oft auch zu unserem Leidwesen, weil wir ja doch immer wieder versuchen, diese Art von Weltgefühl, von natürlichem Weltgefühl, das Tiere anscheinend besitzen, in uns künstlich hervorzurufen.“ Raoul Schrott im Gespräch mit Dieter Lehner in einer Sendung im Bayerischen Rundfunk. Sendung Bayern Alpha vom 13.3.2006, 20.15 Uhr, www.bronline.de/download/pdf/alpha/s/schrott.pdf.

⁶⁰⁴ In gewissen Sinne hängt Raoul Schrott hier der „unvordenkliche[n] Idee der Natur als einer [...] Äußerlichkeit“ an, die Sloterdijk – als das im Zuge des neuen Bewusstseins des Menschen bezüglich seiner Verantwortlichkeit gegenüber dem Planeten abzulösende Weltbild – als „Expressionismus der Moderne“ beschrieben hat. Vgl. Peter Sloterdijk: „Wie groß ist groß?“, S. 99.

risch als Rand-, Grenz- und Liminalzone, als Region der Reflexion. In diesen Landschaften, wo der Mensch der Rauheit der Natur besonders ausgesetzt ist, lässt Raoul Schrott seine Romane *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* spielen. Angesichts der Indifferenz der Natur ist nur die Konstruktion aus der Sprache und in die Sprache möglich, die für Raoul Schrott letztlich das Mittel der Welterfassung und auch Welterfindung darstellt. Er exemplifiziert dies an der Symmetrie der Poesie, was in weiterem Sinne auch für seine Prosa gelten kann:

Es ist der Versuch, wie mit einer Mendeljewischen Periodentafel durch die Kombinatorik einiger weniger poetischer Elemente die Gesamtheit einer Welt zu konstruieren [...]. Die Anstrengung dahinter liegt in dem Versuch der Perfektion, mit der die Sprache es den anderen großen Symbolsystemen gleichtun will: der Musik und der Mathematik. Letztlich ist es nichts anderes als das Bestreben um eine Weltformel, eine Tonfolge, um einen Satz oder ein Gesetz, die die Welt an einem Punkt bündeln könnten, oder den Plan des Universums aufrollen wie eine Karte.

Doch der Punkt ist ein archimedischer und ihre Wahrheit immer tautologisch. Ihr einziges Kriterium ist letztlich nur die Schönheit, was bei der Poesie nicht verwundert, bei der Physik jedoch erstaunen mag [...].⁶⁰⁵

Die Sprache wird als eines der Systeme, durch das der Mensch seine Welt verstehen kann, mit der Musik und der Mathematik verglichen, was Schrotts Beerbung des Ästhetizismus verdeutlicht, wo die Sprache in Form der Dichtung als nur auf sich selbst bezogen, ohne kommunizierbaren Inhalt verstanden wird, wo sie „als Ausdruck eins ist mit dem Material, dessen sie sich bedient.“⁶⁰⁶ Der Grund dafür ist, dass der „Zufall“ der jeweils am Wort haftenden Bedeutung nun verworfen [wird]. Im Wort schein die Welt neu zu werden, die Welt ist Wort.“⁶⁰⁷ Die Konsequenz davon ist die unüberbrückbare Scheidung von wirklicher Welt und Wort. Und dennoch ist Dichtung

unablässiger Kampf gegen den Zufall, der doch, als Signatur der verhaßten Realität und als ein Moment des Möglichen im Notwendigen, in die Dichtung eingehen muß insofern, als Dichtung ihn überwindet. Diese Konzeption der Dichtung bedarf des Zufalls als ihres konstitutiven Widerstands, an dem sie sich entzündet. Es ist auch der Kampf der Sprache gegen ihre eigene Zufälligkeit, ein Kampf, bei dem der Zufall selbst eingesetzt wird gleich dem Würfelwurf, ein Kampf gegen die Zufälligkeit der Signifikanten um die Erkenntnis der verschütteten Signifikate, deren Wiederentdeckung gleich ist dem schöpferischen Akt.⁶⁰⁸

Raoul Schrott spielt vor allem mit den Koordinaten der Sprache im Bezug auf das Sein. Bei seinen etymologischen Sprachspielen in *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen* oder seinen Überlegungen in *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren* wird deutlich, dass das Sein durch die Sprache im Text ausgelotet, vermessen und kartographiert wird. Über etymologi-

⁶⁰⁵ Raoul Schrott: *Die Erde ist blau wie eine Orange*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 38.

⁶⁰⁶ Ralph-Rainer Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 107.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 106.

⁶⁰⁸ Erich Köhler: *Das 19. Jahrhundert III. Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. Hg. v. Henning Krauß und Dietmar Rieger, Bd. 6,3, 2. Auflage, digitale Bearbeitung. Freiburg i. Br.: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 2006, S. 163f.

sche Freilegungen gelangt er zum Ursprung eines Wortes und zu einem Bild, so dass er auf dieser sprachlichen Grundlage und den semantischen Sedimenten sein Erzählen konstruieren kann. Am deutlichsten ist dieses Programm in seinem angelographischen Brevier *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen* ablesbar, dessen Text von den Hagiographien Arnold Mario Dall'Os begleitet wird. Oftmals ist die Etymologie eines Wortes der Kernpunkt für die folgende Erzählung. Als Beispiel sei hier die Erläuterung des Erzähler-Ichs für die Wortbedeutung von ‚Engel‘ genannt:

Welche Sprache die der Engel ist, fragst du? Englisch natürlich, das Angelsächsische. Aber Angeln und Engel? Oder, wie es eigentlich heißt, angles und angels? Ihr gemeinsames Wesen offenbarten sie erst nach Jahrtausenden. Denn nichts noch schien ihre griechischen Wurzeln verbunden zu haben: Engel war *aggelos*, der berittene Bote; Angel und Winkel aber rühren von *agkulos* her, gebogen, gekrümmt wie ein Fluß, ein Anker, ein Arm. Erst im Lateinischen kamen sie sich dann näher, *angelus* und *angulus*, letzteres erst im mittelalterlichen Vokabular aufscheinend und dann hauptsächlich im Westen: mit Flügeln wurden sie ja erst ab dem fünften Jahrhundert dargestellt.⁶⁰⁹

Ursprung oder Genese eines Wortes und seine Bedeutung werden zu Anfangspunkten, von denen der Text ausgeht, um sich dann entlang ihrer Bedeutung auszurichten. Ähnlich wie bei der Erklärung der Engel verfährt Raoul Schrott mit der Bedeutung von ‚*Finis Terrae*‘ als geographischem Namen und topographischer Zuschreibung oder mit dem Namen ‚*Tristan da Cunha*‘, den er einerseits mit *Euclides da Cunha*, andererseits mit dem Epos *Tristan und Isolde* verbindet. Schrott spielt mit der Möglichkeit der Kontingenz bei der Wortentwicklung und setzt bewusst Referenzen zur Literaturgeschichte. Er bestimmt dadurch die Koordinaten seiner eigenen Texte, die in einem ständigen Dialog mit der Avantgarde (dem Symbolismus, Dadaismus, Surrealismus, Futurismus und dem Dekonstruktivismus) und den Anfängen der modernen Literatur und der Moderne überhaupt stehen. Durch Referenzwerke und Intertexte steht diese Epoche auch im Brennpunkt von *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha*. Konstellationen und Orte, die als Einziges im Fluss der Ereignisse überdauern, sind bei Raoul Schrott die Determinanten, die die Existenz des Menschen bestimmen. An der Erzählung der Geschichte der Orte in *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* wird Mallarmés Erbe deutlich, der sein Gedicht *Un coup de dés* auf der ersten Ebene mit folgender Aussage schließt: „RIEN ... N’AURA LIEU ... QUE LE LIEU ... EXCEPTÉ ... PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION.“⁶¹⁰ Die Entscheidung, die Würfel zu werfen und das Ergebnis des Würfelwurfes zu akzeptieren oder sie nicht zu werfen, befreit den Menschen nicht von der Kontingenz, der er unterworfen ist. Erst das den Zufall einschließende Denken kann dem Zufall begegnen, indem es ihn, neben Ort und Konstellation, als die Variable einer Möglichkeit anerkennt. *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* erzählen von Orten und Konstellationen, wobei sie ihre eigenen textuellen Konstellationen offenlegen. Die einzelnen Figuren berichten von ihrem Scheitern und beschreiben ihren Lebenssturm, der dadurch, dass er erzählt wird, durch die Sprache gesetzt ist und als schöpferischer Akt der existenziellen Kontingenz begegnet, womit die Figuren, selbst wenn sie in ihrem Lebensentwurf scheitern, Position beziehen und dadurch zur

⁶⁰⁹ Schrott/Dall’O: *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen*, S. 24.

⁶¹⁰ Stéphane Mallarmé: *Poème. Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hazard*. La Nouvelle Revue Française 1914.

Orientierung finden. Sowohl der metaphysische Schiffbruch, den einige seiner Figuren erleiden, als auch die Naturgewalten wie Wellen und Stürme sind Motive, die sich bereits bei Mallarmé finden. Besonders die von Schopenhauer und Hegel beeinflusste Ästhetik Mallarmés, dessen *Igitur*⁶¹¹ seinen kreativen Weg findet, indem er sich mit den Werken seiner dichterischen Vorgänger beschäftigt, ist bei Schrott in Referenzwerken und Intertexten zu erkennen. Nicht nur in Raoul Schrotts Überzeugung, dass das Schreiben immer ein Anschreiben gegen den Tod⁶¹² ist, sondern auch in Bezug auf das avantgardistische Spiel mit Sprache in seinen Texten lassen sich die Spuren von Mallarmés Ästhetik finden. Dabei oszillieren Schrotts Texte zwischen Fakt und Fiktion und fungieren als

ein Fenster [...] auf Welten zwischen möglichen Realitäten und Mythen, die überliefert werden und kreisen; ein Fenster auf eine Geschichte der beschreibbaren Welt, deren Beschreibbarkeit von ständigen Zweifeln, Relativierungen und Umkehrmöglichkeiten unterlegt ist.⁶¹³

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Ambivalenz in Raoul Schrotts Texten erklären, die durch Doppelcodierung seines Sprachmaterials, z. B. durch den Doppelcharakter von wörtlichem und figurativem Wortsinn, aber auch durch Polysemie entsteht, ebenso wie die daraus resultierende Unschärfe, die sich wiederum auf semantischer und hermeneutischer Ebene zeigt. Die Betrachtung der Welt vom Rand her, aus kargen, leeren Landschaften, verschafft kein klares Bild von der Zivilisation und ihrer Kulturleistung, sondern ein diffuses, unscharfes, uneindeutiges.

⁶¹¹ „Stéphane Mallarmé’s *Igitur* is a dream meditation carried on in silence with quiet determination. It is an initiation into the most solitary regions of the human soul, a depersonalized area [...]. Only one path is open: downward into the corridors of time to contact the primordial race of poets from who the modern creative spirit gains sustenance.“ Knapp Liebowitz, Bettina: „Igitur or Elbehnnon’s Folly’: The Depersonalization Process and the Creative Encounter“. In *Yale French Studies*, No. 54, Mallarmé (1977), S. 188–213, hier S. 188.

⁶¹² So schreibt Raoul Schrott in *Fragmente einer Sprache der Dichtung*, S. 146ff.: „[...] ich [hatte] einige Zeit in der Bretagne verbracht und war dort auf ein Buch von Anatole Le Braz gestoßen, *La Légende de la Mort*, eine Sammlung lokaler Totenlegenden, nach deren Inhaltsverzeichnis ich mich zu richten begann und daraus mein zweites Buch machte. Ich nahm meist die ersten zwei Zeilen eines Abschnittes und ließ die Worte ihren eigenen Lauf nehmen, ohne konzipierte Absicht; ich ließ mich von der Sprache treiben, daß es eine richtige Lust war [...]. [Ich] las den Ackermann aus Böhmen und übersetzte das Mittelhochdeutsche bewusst fehlerhaft und assoziativ, daß daraus dann ein Totentanz wurde, als Zweipersonenstück für drei: Bauer, Tod und natürlich Narr. Was dabei insgesamt herauskam, war reinste Artmannerei [...]. Wie auch immer: es war das erste Mal, daß ich mich mit dem Tod auseinandersetzte, und das Thema ist mir geblieben. Thema ist das falsche Wort, es ist eher eine Perspektive: der Tod als im Grunde einzige Instanz, gegen die man anschreibt; die Literatur als poetische Revolte dagegen – das ist ein Motiv seit den Anfängen. Den Tod denkbar, begreifbar zu machen, die Angst und den Schmerz zu nehmen und von diesem Ausgangspunkt her das Leben zu definieren – und die Kunst. [...] Man stellt sich diesen Dingen früher, als sie sich dann in der eigenen Arbeit einlösen: Eingelöst habe diesen Zwiespalt erst in den *Hotels* und in *Finis Terrae* [...].“

⁶¹³ Zeyringer: *Österreichische Literatur seit 1945*, S. 320.

4.2.2 Korrespondenzen und Anleihen zur literarischen Orientierung als Maskenspiel

Referenzwerke und Intertexte sind Teil des Schrott'schen Maskenspiels. Die einzelnen Referenzen stellen auch hier die Abdrücke der Spuren dar, denen Schrott mit seinen Texten folgt, indem er mit ihnen korrespondiert oder bei ihnen Anleihen nimmt. Richard Weihe beschreibt die Maske als die Form oder den bildlichen Ausdruck für die Paradoxie einer Einheit des Unterschiedenen.⁶¹⁴ Aufgrund ihrer Zwei-Seiten-Form (Innen- und Außenseite) ist sie einerseits eine Form der Differenz zwischen dem, was gezeigt, und dem, was verdeckt wird, andererseits hebt die Maske die von ihr gemachte Unterscheidung wieder auf, indem sie als „Grenzfläche diese Seiten auch verbindet.“⁶¹⁵ Raoul Schrott als Autor wird zum Maskenträger – nicht nur in Bezug auf sein literarisches Schaffen, bei dem er sich in seiner Selbstdarstellung als Hochstapler bezeichnet⁶¹⁶, sondern auch im Hinblick auf die Figurenkonzeptionen, die als Rollen dem Autor die Möglichkeit zur Selbstinszenierung geben:

Diese dadaistischen Hochstapeleien waren ein Versuch, dichterische Freiheit für sich zu beanspruchen und zu sagen: ‚Der Dichtung gehört ein eigener Boden!‘ Aber das, was mich dann letztlich an Dada fasziniert hat, war z. B. eine Aussage wie die von Hugo Ball. Er meinte einmal, wenn ich das von mir leicht verwandelt wiedergeben darf, Literatur sei ein Maskenspiel im Nichts. Auch ich bin davon überzeugt, dass Literatur etwas mit Maskenspiel zu tun hat: Man liest einen Text und dieser Text ist eigentlich wie eine Maske, die man sich aufsetzt. Man schreibt auch einen Text wie eine Maske, die einem innen passt, die aber nach außen andere Züge zeigt, um einen anderen Blick auf die Welt zu haben, um mit anderen Ohren zu hören und mit einer anderen Zunge zu sprechen, um sich etwas anzuverwandeln, um sich in etwas zu verwandeln und mehrere Leben gleichzeitig leben zu können. Denn während man selbst am Schreibtisch sitzt und es draußen Januar, Februar, März und dann erneut Winter wird, ist man einmal die Figur, dann eine andere Figur: Man kann also wie ein Schauspieler jeden Abend jemand anderer sein und damit vielleicht ein doppeltes Leben haben.⁶¹⁷

Im Maskenspiel drückt sich letztlich sein vom Dadaismus geprägtes Verständnis von Literatur und außerliterarischer Wirklichkeit aus.⁶¹⁸ Raoul Schrotts Auseinandersetzung mit ästhetischen Prinzipien und einer durch sie gefilterten Welt- und Selbstsicht ist in seinem literarischen Schaffen omnipräsent. Er macht es zu seiner gängigen Technik, Tradiertes zum Zweck der Selbstin-

⁶¹⁴ Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. München: Fink, 2004.

⁶¹⁵ Ebd., S. 356.

⁶¹⁶ Vgl. seine Beschäftigung mit Walter Serner, der unter einem Pseudonym Rezensionen zu eigenen Werken geschrieben hat.

⁶¹⁷ Raoul Schrott im Gespräch mit Dieter Lehner in einer Sendung im Bayerischen Rundfunk. Sendung Bayern Alpha vom 13.3.2006, 20.15 Uhr, www.bronline.de/download/pdf/alpha/s/schrott.pdf. Siehe auch Oliver Lubrich: „Raoul Schrott bedient sich aus Geschichte, Literatur und Mythologie wie aus einem Setzkasten oder einer Kunstkammer, um allerlei Figuren zu finden, denen er poetische Maskenreden soufflieren kann.“ In Raoul Schrott: *Liebesgedichte*. Berlin: Insel, 2010, S. 106.

⁶¹⁸ Raoul Schrott definiert sein Verständnis von Literatur in Analogie zur Definition von Dadaismus, die Richard Sheppard, Schrotts Professors in Norwich, gibt: „Was Dada versuchte [...] war, ein Gleichgewicht zu erzielen zwischen widersprüchlichen Kräften und die dämonischen, bestialischen, unbewußten, spirituellen und intellektuellen Anlagen in einem fein ausgewogenen Wechselspiel rund um einen versteckten *point sublime* zu halten, der sich kontinuierlich fortbewegt, in Antwort auf die sich dauernd verändernde Wechselwirkung dynamischer Kräfte, von denen der Mensch umgeben ist.“ Raoul Schrott: *Fragmente einer Sprache der Dichtung. Grazer Poetikvorlesung*. Wien: Droschl, 1997, S. 137.

szenierung und Neukonstruktion umzubauen. So ist das für eine Anthologie gattungsspezifisch kennzeichnende Eingreifen eines, auch fiktiven, Herausgebers in den Textkorpus für Raoul Schrotts Werke wesentlich und Teil des Maskenspiels. Dass es sich dabei um ein Konzept handelt, das von der Textgattung unabhängig ist, lässt sich an den verschiedenen Herausgeberfiktiven, Autor-Alter-Egos und Sprecherkonzeptionen in seinen Romanen erkennen. Schrotts Poetik ist immer auf eine Totale zur Rekonstruktion und Neukonstruktion eingestellt. In einer Rezension zu Schrotts Anthologie *Die Erfindung der Poesie* heißt es:

Wen oder was hat der Entdecker entdeckt? Zunächst und vor allem sich selbst. ‚Die Erfindung der Poesie‘ ist ein unerhörter Akt der Selbstfindung, eine Machtergreifung sondergleichen im Reich der gebundenen Rede. Auf den gut fünfhundert Seiten der Schrottschen Anthologie werden wenigstens drei Dutzend Dichter aus allen Herren Ländern vorgestellt – allesamt übersetzt, eingeführt und kommentiert von Raoul Schrott. Wenn man die letzte der ‚Glossen‘ und bibliographischen Hinweise hinter sich hat, die im Anhang versammelt sind, kann man guten Gewissens behaupten, man habe ein Buch von Raoul Schrott gelesen. Diese Verwechslung von Autor und Herausgeber ist ganz im Sinne ihres Erfinders. Schon im Vorwort zu seiner Sammlung läßt Schrott durchblicken, daß er nicht bloß ein paar Gedichte, sondern ein komplettes Weltbild aus der Schublade holen will.⁶¹⁹

Was die Figuren seiner Prosa betrifft, so folgen sie dem Beispiel der Gestalten in Raoul Schrotts Lyrik: Sie sind Masken, die sich der Autor aufsetzt und durch die er spricht. Bei den Figuren in *Tristan da Cunha* beispielsweise geht es nicht um die Schöpfung eines literarischen Individuums, das Maskenhafte ist bereits in der Schablonenhaftigkeit der sich ständig wiederholenden Dreieckskonstellation und in der Namensgebung der Figuren angelegt, Marah z.B. repräsentiert die Maske der unerreichbaren, nicht in Besitz zu nehmenden Frau. Quest und Maskenspiel sind für Raoul Schrotts Literaturverständnis zwei Komponenten, die Hand in Hand gehen. Bei der Schriftstellerei geht es ihm darum, „von sich selbst ein Bild zu gewinnen“⁶²⁰, schreibt Monika Schmitz-Emans zu Raoul Schrotts Gedichtband *Tropen*. Sowohl das Konzept des Autors als Maskenträger als auch das Maskenspiel der Figuren in *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* stehen in Verbindung mit dem Schema der Quest als Selbstsuche, das Schrott mit Homers Odysseus bereits in einem Motto in *Finis Terrae* einführt, und welches, wie bereits erwähnt, der textuellen Orientierung dient. Mit der Referenz zu Dante und seiner Odysseus-Figur kommt eine weitere Ebene der Selbstsuche zum Tragen, die über die geographische Entdeckung hinaus, mit der Wanderung des Dichters als innerer Sinn- und Selbstsuche verbunden ist. Raoul Schrott zieht hier eine Linie vom irrfahrenden Odysseus Homers zum grenzüberschreitenden Odysseus Dantes und folgt damit einer poetischen Spur der Quest und der Entdeckung. Der Dichter Dante nimmt sich in *Die Göttliche Komödie* allegorisch ein Dichtervorbild (Vergil) zum Geleit, um in die Tiefen seiner Zeit und in seine eigene Unwissenheit hinabzusteigen und den Weg für seine Seele aus dieser *selva oscura* zu

⁶¹⁹ Andreas Kilb: „Dreh Dich nicht um, Catull. Die ganzen Kerle der Poesie“. In *Die Zeit*, 14.11.1997, zitiert nach Schmitz-Emans: „Die Erfindung der uralten Maschine“, S. 25.

⁶²⁰ Schmitz-Emans: „Die Erfindung der uralten Maschine“, S. 34.

finden. Die Wandlung des Poeten lässt sich an seinem Stil ablesen, der eine Transformation seiner selbst voraussetzt:

Die Menschen des Inferno leben eigentlich immer und immer wieder ihr irdisches Leben durch; sie kommen nicht darüber hinaus, sie haben sich selbst da hinein festgebannt. Sie kämpfen, sie leiden, sie hassen und lieben wie wir; deshalb sind sie mit den Mitteln einer erdgebundenen Kunst so plastisch darzustellen. Anders bei den Bewohnern des Purgatorio. Hier ist von Kampf keine Rede mehr. Über jeden ist eine Strafe verhängt, die ihn seiner Vollkommenheit näher bringen soll. [...] Daß hier eine ganz andere Stimmung herrschen muß als in der Hölle [...] liegt auf der Hand. [...] was das Gedicht hier an Gewalt, an Wucht, an Gegenständlichkeit, an Plastizität verliert, das gewinnt es an Innigkeit, an Tiefe, an Inbrunst. [...] Daß hier der Stil nicht mehr der gleiche sein kann wie in der Hölle, daß Dante selber ein anderer Mensch werden muß, ist klar. Wie käme denn anders die innere Entwicklung zustande, die doch mit Gegenstand der „Commedia“ ist?⁶²¹

Die Göttliche Komödie ist nicht nur eine Allegorie auf das Weltgeschehen und die Existenz des Menschen und sein Streben nach Sinn, sondern auch eine Selbstsuche des Dichters, der sich mit Vergil innerhalb der Literatur orientiert und diese, wenn auch unwissentlich, modifiziert, indem er Odysseus eine ‚letzte Fahrt‘ erdichtet, der er die Vorahnung einer im doppelten Sinne neu anbrechenden Zeit einschreibt. Zum einen zeigt sie die Ablösung der antiken Götter, in deren Welt der homerische Held Odysseus beheimatet ist und deren Ende er kurz vor seinem eigenen Schiffbruch im Aufscheinen von Dantes Läuterungsberg als christlichem Konzept am Horizont gewahr wird, ohne sich über dessen Bedeutung bewusst zu werden. Zum anderen sieht Dante in seiner eigenen Zeit eine neue anbrechen, wodurch er den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance markiert.

Die poetische Quest, die Raoul Schrott unternimmt, führt ihn nicht nur durch alle Bereiche der Literaturgeschichte, deren Werke intertexte Umwege für seine Werke liefern, sondern auch durch eine Vielzahl von Diskursen, die er in sein Schreiben integriert, und die einen indirekten Umweg hin zu seinen eigenen Themen darstellen. Es gehe ihm um Entgrenzung und Entdifferenzierung, für die der Mythos die Grundstruktur bilde; der Mythos diene dazu, die Welt synchron statt diachron zu erklären.⁶²² Auch in seinem Umgang mit Dichtung und Übersetzung strebt Raoul Schrott die Aufhebung von Grenzen an, was Schmitz-Emans mit Blick auf Schrotts *Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren* die „Hybridisierung der Diskurse“⁶²³ nennt, die bei Raoul Schrott „kein Versehen, sondern Programm“⁶²⁴ ist, das sich nicht zuletzt auf das Erbe der Romantik stützt.⁶²⁵

⁶²¹ Dante: *Die Göttliche Komödie*, S. 412f.

⁶²² Schmitz-Emans: „Die Erfindung der uralten Maschine“, S. 37ff.

⁶²³ Ebd., S. 34.

⁶²⁴ Ebd., S. 17.

⁶²⁵ „Schrott ist ein später Erbe der Romantiker. In der romantischen Poetik, die hier vor allem den Bestimmungen des Ästhetischen durch Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* verpflichtet ist, wird von der Dichtung ausdrücklich gefordert, sie möge sich selbst reflektieren und – mit einer berühmten Formulie-

Bei Schrotts Versuchen, die heutige Welt, deren Erkenntnis naturwissenschaftlich fundiert ist, zu erzählen, spielt Imagination eine zentrale Rolle, da Sprachbilder Schrott zufolge auch das Fundament der Naturwissenschaften sind. Ein großes Vorhaben seiner Poetik ist es, mit naturwissenschaftlichen Diskursen zu kommunizieren, was als eine weitere Maske Raoul Schrotts verstanden werden kann. Die Bestrebung der Wiederausführung der ‚zwei Kulturen‘⁶²⁶, die Hybridisierung der poetischen und der naturwissenschaftlichen Weltsicht, stellt Raoul Schrott poetologisch in eine Reihe mit Hans Magnus Enzensberger und Durs Grünbein. 1959 lancierte C. P. Snow mit seiner Rede eine lang anhaltende Diskussion über die Kluft, das Unverständnis, die Ignoranz und Arroganz, mit der sich die beiden disziplinären Lager gegenüberstehen. Der Dialog von Naturwissenschaften und Poesie ist zentraler Bestandteil der Poetik Raoul Schrotts, sei es auf der Mikroebene eines einzelnen Gedichts⁶²⁷ oder auf der Makroebene seines Gesamtwerkes. Das Bindeglied zwischen den beiden Kulturen ist Schrott zufolge die Kraft der Metapher. Nicht nur in der Lyrik kommt die Zusammenführung der beiden Weltsichten zum Tragen, sondern auch in seiner Prosa. So in seinem Roman *Finis Terrae* in den ‚Diagrammen zu den Planetenbewegungen der 27 Sphären‘ der Figur Schiaparelli oder in der Abbildung der ‚Rekonstruktion der Mechanik des Modells Eudoxos‘ von Knidos⁶²⁸, aber auch in *Tristan da Cunha*⁶²⁹ in den Ausführungen seiner Figur Noomi Morholt zur Aurora Australis.

Denn beide Kulturen finden einen gemeinsamen Nenner im Konsens, dass unser Hirn – ob in den Naturwissenschaften oder in der Poesie – auf analoge Art und Weise operiert. Um die Gedankenexperimente und Einsichten der einen wie der anderen Seite mittelbar und gedanklich fassbar zu machen, bedürfen jedoch beide einer Sprache, die sich im mindesten Fall als Vaihingersches *Als ob* präsentiert. Das gilt auch für die Neurowissenschaften und ihre Begriffe. Die Oberfläche des Mittelhirns nennt sie etwa Tectum ‚Dach‘, und den Thalamus ‚Schlafgemach‘; griechisch Amygdala steht für ‚Mandelkern‘ [...]. In den hier verborgenen Systemen von Nervenzellen finden Wissenschaft wie Poesie aber ihren Ursprung. Was beide antreibt, sind zunächst ihre Intuitionen der Welt, deren induktive Erkenntnisse oft genug aus der heuristischen Kraft einer bestimmten Metaphorik resultieren [...]. Beide etablieren damit ihre jeweils eigenen Ikonographien und

rung Friedrich Schlegels – nicht nur ‚Poesie‘, sondern zugleich immer auch ‚Poesie der Poesie‘ sein. Dieses Postulat trägt der autonomieästhetischen Idee Rechnung, dass Kunst nicht durch außerkünstlerische Strukturen, Diskurse und Gegebenheiten begründet werden sollte, sondern in sich selbst ihren Grund haben muss. Die Dichtung soll ihre eigene Theorie und ihre eigene theoretische Begründung enthalten – eben weil keine Begründung von außen kommen kann und keine Beschreibung, keine Theorie ‚von außen‘ ihr je ganz gerecht werden könnte. Schrott ist als Anthologist wie als Literaturtheoretiker der autonomieästhetischen Leitidee verpflichtet [...].“ Ebd., S. 14f.

⁶²⁶ Zur Prägung dieses Begriffs vgl. C. P. Snows „Rede Lecture“ mit dem Titel „The Two Cultures and the Scientific Revolution“. In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*; C. P. Snows These in der Diskussion. München: Klett-Cotta im Deutschen Taschenbuch Verlag, 1987.

⁶²⁷ Am deutlichsten tritt dies in seinem Gedichtband *Tropen. Über das Erhabene* zutage.

⁶²⁸ Vgl. Schrott: *Finis Terrae*, S. 166f.

⁶²⁹ Vgl. vor allem das letzte Kapitel des Romans, betitelt mit „Noomi Morholt. Journal Vier. Mai/Juni 2003. Epilog“, in Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 681ff.

entwerfen dadurch Weltsysteme, die sich letztlich – trotz aller empirischen Nachprüfbarkeit und Falsifizierungsmöglichkeiten – auch als Allegorien begreifen lassen.⁶³⁰

Typisch für Schrotts Werke ist es, ein Thema kulturgeschichtlich in der Antike oder mit den altgriechischen Mythen beginnen zu lassen und es bis in die modernen Naturwissenschaften der Gegenwart nachzuzeichnen.⁶³¹ So auch in *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha*, die, als literarische Einheit gedacht, mit der Weltentdeckung des antiken Pytheas von Massalia und seiner Beobachtung der Naturphänomene in *Finis Terrae* beginnt und sich über die verschiedenen Weltbilder bis zur Erforschung des Polarlichts in den modernen Naturwissenschaften erstreckt. Raoul Schrott strebt aber nicht nur mit den Naturwissenschaften eine Korrespondenz an, sondern auch mit der bildenden Kunst, die einen weiteren Umweg über ihre Referenzwerke in seinen beiden Romanen darstellt.

4.2.3 Dichtung, Kunst und Insel

Die Auseinandersetzung mit den Parametern der Moderne findet sich in Raoul Schrotts Romanen in seiner Referenz auf die Bedeutung der Sprache, aber auch in Bezug auf ihre Topoi. Der topische Ort der Insel, der sowohl in *Finis Terrae* als auch in *Tristan da Cunha* eine Wiederauflage erfährt, spielte vor allem in der französischen Moderne, besonders in den Diskursen der *Décadence*, der *Modernité* und des *L'art pour l'art*⁶³² eine zentrale Rolle. In den Dichterkreisen um Nerval, Gautier und Baudelaire sei, so Volkmar Billig, Watteaus *Einschiffung nach Kytthera*, die Schrott explizit in *Tristan da Cunha* nennt, wieder aktuell geworden, gerade das „darin nachklingende[] ‚Enchantment‘ barocker Festspiele und Verkleidungsszenarien: das Paradigma eines inselhaften Selbstverständnisses von Kunst und Dichtung.“⁶³³ Mehr als ein Jahrhundert zuvor, in der Zeit der

⁶³⁰ Raoul Schrott/Arthur Jacobs: *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*. München: Hanser, 2011, S. 13f. Eine Kritik zum Analogieschluss von wissenschaftlicher und poetischer Sprache findet sich bei Daniel Rothenbühler: „die natur kennt keine schrift“. Raoul Schrotts Dialog mit den Naturwissenschaften.“ In Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Raoul Schrott. édition text+kritik*, Heft 176, X/07. München: Richard Boorberg, 2007, S. 48.

⁶³¹ In anschaulicher komprimierter Form findet dies sich im folgenden Beispiel: „Dionysius der Areopagit war der erste, glaube ich, der die ewige Nacht des Alls durch Engel ordnete. An der Wende zum fünften Jahrhundert bannte dieser syrische Mönch ein Geschwirr heidnischer Halbgötter und Dämonen in das Bild einer einheitlichen Welt, indem er sie die Sterne in Bewegung zu halten hieß. [...] Die exakten Wissenschaften. Was es an Engeln zu sehen gibt, ist unter www.pfrr.alaska.edu/~pfrr/aurora. anzuschauen. Die Diskussion dauert immer noch an, ob man diese Nordlichter hören kann. Oder ob Parhelia, die Sonnenhunde, auch Laut geben: sie sind falsche Sonnen, die sich durch die Refraktion von Eiskristallen in der Luft bilden, wenn die eigentliche Sonne nahe am Horizont steht, sich rechts und links von ihr jedoch leuchtend helle Flecken zeigen.“ Schrott/Dall’O: *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen*, S. 9 und 18.

⁶³² Billig: *Inseln*, S. 214.

⁶³³ Ebd., S. 210. Zum Zusammenhang von Ich-Konzeptionen und Verkleidungsszenarien vgl. Dorinda Outram: *Aufbruch in die Moderne. Die Epoche der Aufklärung*. Stuttgart: Belser, 2006, besonders das Kapitel „Masken und Maskenbälle: Verkleidung des Ichs“, S. 191ff. Eine dieser intertextuellen Bühnenszenen, die sich explizit als solche ausweist, findet sich beispielsweise in *Tristan da Cunha* im Bezug auf Shakespeares *The Tempest*. Im Roman geht es um eine Versammlung der Siedler Tristan da Cunhas in Southampton, die wegen der Rücksiedlung der evakuierten Bewohner Tristans aufgrund eines Vulkanausbruchs (den es Anfang der 1960er Jahre tatsächlich auf der Insel gab) abgehalten wird: „Eine Post, eine Kantine, eine Kapel-

deutschen Romantik um 1800, wurde die Insel zum Symbolträger. Schrott wiederholt in seinem Insel-Roman jene Wendung, die die Inselimago zu Beginn der Moderne vollzogen hat: von der verheißungsvollen Liebesinsel hin zur Sehnsuchtsinsel. Schrott verklammert über die Motivik der Gemälde des dem französischen Realismus zugerechneten Malers Gustave Courbet seine Romane *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* miteinander. So mag Courbets Gemälde einer aufgewühlten See für Schrotts Sturminsel eine künstlerische Vorlage gewesen sein. Courbet hatte mit seinem 1870 erfolgreich ausgestellten Gemälde *Die Woge* ein neues Thema erfunden. Seine das Meer einen Tag nach einem Sturm darstellenden Gemälde bieten eine ähnliche Ansicht wie das Meer nach dem im Embolium erzählten Sturmtag auf Tristan da Cunha.



Abb. 46: *Das Meer*

„[...] perpetual rhythm of the waves.

The fleeting moment becomes an eternal moment [...].“⁶³⁴

Quelle: *Gustave Courbet*: Ausstellungskatalog (27. Februar – 18. Mai 2008) des Metropolitan Museum of Art, S. 287 und 290.



Abb. 47: *Die Woge*

Jene Marah, die als Isolde-Kopie mit Christian Reval zur Insel fährt, ist eine Figur in *Tristan da Cunha*, die sowohl eine Referenz in der Literatur als auch in der Kunst hat. Schrott nimmt über das Tristan-und-Isolde-Epos Anleihen in der Literatur und bezieht aus der bildenden Kunst, hier wie auch in *Finis Terrae* durch *L'Origine du monde*, von Courbet das visuelle Bild seiner Figur. In *Tristan da Cunha* ist es die rothaarige Irin Marah, die mit Christian Reval gemeinsam auf dem Schiff zur Insel reist. Eine starke Analogie zu Courbets Gemälde *Jo, die schöne Irländerin* von 1866 findet sich in *Tristan da Cunha* in einer Szene auf dem Schiff, in der sich Marah in einem Bullauge spiegelt, vergleichbar mit Jo, die sich in einem Handspiegel betrachtet.⁶³⁵

le und endlich das Vereinshaus, in dem alle schon auf uns warten. [...] Wir vier gehen auf die Bühne, auf der noch die Kulisse eines Stückes aufgebaut ist, Shakespeares *Sturm* allem Anschein nach. Der alte Barrow stellt uns vor; Wheeler, als Vertreter des Kolonialbüros, geht zum Pult und eröffnet die Sitzung, während Fisher, Swain und ich [Christian Reval, Anm. A. K] auf Calibans Baumstamm Platz nehmen.“ Schrott, *Tristan da Cunha*, S. 504.

⁶³⁴ Dominique de Font-Réaulx in *Gustave Courbet*: Ausstellungskatalog (27. Februar – 18. Mai 2008) des Metropolitan Museum of Art, New York: Hatje Cantz, S. 293.

⁶³⁵ Die rothaarige Irin ist besonders prominent in der Rolle eines rothaariger Engels als Adressat der Briefe des Sprechers in *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen*.

Den ganzen Morgen habe ich an nichts anderes denken können als an Marah. Es ärgert mich. Wir begegnen uns überall auf dem Schiff, als wollte sie mir nicht aus den Augen gehen. [...] Und während ich diesen Satz schreibe, sitze ich in der Kabine und Marah geht draußen vorbei, kehrt wieder um und bleibt vor meinem salzverkrusteten Bullauge stehen. Sie sieht hinein, ohne mich mit der geringsten Geste zur Kenntnis zu nehmen, und zupft sich wie vor einem Spiegel die Locken hinter die Ohren.⁶³⁶



Abb. 48: Jo, die schöne Irländerin⁶³⁷

Quelle: *Gustave Courbet*: Ausstellungskatalog (27. Februar – 18. Mai 2008) des Metropolitan Museum of Art, S. 335.

Als Zentralmotiv will *Tristan da Cunha* die Dimensionen der Sehnsucht als eine Determinante menschlicher Motivation, aber auch als Kulturtopos ausloten. Es geht um die Liebe, die immerwährende Sehnsucht nach der anderen Hälfte seiner selbst, die Begierde und die Unmöglichkeit, das Unbesetzbare zu besitzen oder festzuhalten. Menschliches Streben ist somit strukturell bereits als Utopie angelegt und die Konstitution des Ich eine Konstruktion aus den eigenen Erinnerungsspuren, die für das Selbstbild wesentlich sind:

Erinnerungen sind es, die uns bestimmen. Aber man besitzt seine Vergangenheit nicht, und die Wahrheit liegt ebensowenig darin; man macht sie sich, indem man Fakt und Fiktion vermischt. Es gibt keine Rückblenden, in denen das Gedächtnis Szenen des Lebens mit der scheinbaren Wahrhaftigkeit eines Videorecorders wiederholen könnte. Es sind unsere Träume, Wünsche und Begierden, die in dieser gedachten Eindringlichkeit immer wieder anders Gestalt annehmen, als erfänden wir uns erst die Personen, gleichsam aufgrund der Fußstapfen draußen im Schnee.⁶³⁸

Die geographische Form der Insel (Tristan da Cunha und die Antarktis) wird in *Tristan da Cunha* mit der des Gehirns verglichen, wodurch auch der insulare, abgeschlossene Charakter der (poetischen) Sprache und des Denkens symbolisiert wird. Schrott beerbt auch mit diesem Roman die

⁶³⁶ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 635f.

⁶³⁷ Modell für Courbets schöne Irin saß Joanna Hiffernan (Johanna Heffernan), die die Geliebte des US-amerikanischen Malers James Abbott McNeill Whistler und wahrscheinlich auch Courbets Modell für *L'origine du monde* war.

⁶³⁸ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 707.

symbolistische Poesie, deren Symbol wiederum die Insel ist. In der Antarktis, also der am denkbar entferntesten und lebensfeindlichsten Insel, denkt die Forscherin Noomi Morholt leitmotivisch über die Situation des Menschen nach:

Dieses Ich, das ewig ein anderer ist. Als erführe man es nur im Fortgehen, in einer Trennung und in der Imagination eines anderen Ortes; die Projektion aller Einsamkeit auf das Fremde. Und stets sind es Orte, wo Menschen nicht leben, nur überleben können. Ob das Meer des Odysseus, die Felsenhöhlen der Einsiedler, die Einöden der Säulensteher, die Wälder Tristans und Parzivals, Petrarcas Berge, die Inseln Robinsons oder Rousseaus, die menschenleeren Steppen aller Frontierbewegungen oder das ewige Eis unserer Forschungsexpeditionen. In ihnen liegt die andere, die negative Utopie unserer selbst; dort, wo wir uns nicht mehr an die Natur, sondern in ihr verlieren.⁶³⁹

Die Konfrontation mit leeren Landschaften und Randzonen menschlicher Zivilisation, in denen der Mensch sich wieder ‚in der Natur‘ verliert, also wieder Teil von ihr wird, indem er sich in die natürlichen Größenverhältnisse einpasst und sich der Erhabenheit der Natur unterwirft, entdeckt er seine natürliche Bestimmung und sich selbst wieder. Selbsterkenntnis, das apollonische *gnōthi seauton* bzw. *nosce te ipsum*, kann nach Schrott nur in der Konfrontation mit der dem Menschen gegenüber indifferenten Natur erfolgen, die ihm seine von ihr gesetzten Grenzen aufzeigt. Erst in einer bewusst herbeigeführten Distanzierung, die in einem Ortswechsel bestehen kann, aber auch in einer Distanzierung von belastenden Erfahrungen, erkennt das Individuum sich selbst. Noomi Morholt wählt die geographische Distanzierung für ihre innere Orientierung, die strukturell und inhaltlich über einen Umweg verläuft. Dieser Umweg ist die konkret in der Geographie mit den Koordinaten 37°6' S, 12°17' W verortbare und mit ihrer Geschichte anhand von Dokumenten in Archiven auffindbare Insel Tristan da Cunha.⁶⁴⁰ Die Insel im Südatlantik ist unwirtlich. Da vulkanischen Ursprungs und dominiert von einem steil aufragenden Berg, der die meiste Fläche der Insel einnimmt, bleibt kaum urbares Land, das die wenigen Bewohner der Insel für ihr Überleben nutzen können. Sie ist umgeben von einer kalten See, heimgesucht von vielen Stürmen, beständig im Nebel und daher oft unzugänglich. Die Insel als ‚Mini-Mundus‘ enthält die ganze Welt und ist Symbol des andauernden Kampfes des Menschen mit der indifferenten Natur, deren Zyklen er unterworfen ist.

Bei dieser Insel merkte man aber, dass das Gegenüber von Kultur, die auf Symbolik beruht, und Natur ein sehr krasses Gegenüber ist und dass eigentlich trotz allem die Natur, die Auseinandersetzung mit Stürmen z. B., mit einem Vulkanausbruch, mit dem Tierischen im Menschen, das Bestimmende ist. Das ist das große Gegenüber der Kultur; das ist letztlich auch der Tod, der sich darin verkörpert. Mir war daher wichtig zu zeigen, wie

⁶³⁹ Schrott: *Tristan da Cunha*, S. 706f.

⁶⁴⁰ Raoul Schrotts Figuren haben historische Personen als Vorlage. Eine detailreiche und ständig aktualisierte Übersicht über die Ereignisse auf Tristan da Cunha findet sich unter <http://www.tristandc.com> mit einer umfangreichen Darstellung der von Tristan da Cunha ausgegebenen Briefmarken. Literarisch wird Tristan da Cunha bereits von Edgar Allan Poe in *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) und in Jules Vernes 1897 erschienenem Roman *Le Sphinx des glaces* (*Die Eis-sphinx*) erwähnt, wobei Verne, nachdem er bereits *Edgar Poe et ses oeuvres* veröffentlicht hat, Poes offener Erzählung mit *Le Sphinx des glaces* ein Ende schreibt.

eine Gesellschaft in all ihrer Zwiespältigkeit funktioniert, die nach außen hin versucht autark zu sein, nach innen hin aber auch eine irrsinnige soziale Enge kennt, die wir gar nicht aushalten würden. [...] Primär ging es mir darum, dass diese Insel so eine Art Sehnsuchtsort ist. [...] Da ist diese Anziehung durch ein Objekt, dessen man habhaft werden will, und richtig betrachtet ist auch die Liebe nichts anderes als diese Art von projizierendem Gestus, der idealisiert, der versucht zu vereinnahmen und daran letztlich oft genug scheitert. Die Sprache ist auch so ein Gestus, bei dem man glaubt, mit Worten der Dinge habhaft zu werden, ohne dass man sie wirklich zu fassen kriegt. Ist auch der Hunger so etwas, so eine Art von Trieb? Eine der Figuren in meinem Buch ist ein Priester: Ist die Religion, ist die Transzendenz so etwas, wo man versucht, über einen Abgrund hinweg die Hand auszustrecken und mit dem Zeigefinger wenigstens auf etwas zu deuten, das sich dann beten nennt? Ist der Funker – eine andere Figur – eine ähnliche Verkörperung dieses Triebes in uns, den ich eigentlich für das elementar Menschlichste in uns halte?⁶⁴¹

Die Auseinandersetzung mit den Naturgewalten, mit denen sich Raoul Schrott als physikalische Phänomene immer wieder in seinen Werken beschäftigt, tritt als Grundkonstante menschlicher Existenz umso schärfer in der Beschreibung des Lebens auf Tristan da Cunha, aber auch in den Lebensumständen in der antarktischen Forschungsstation hervor. Wie die Siedler auf Tristan da Cunha harren die Forscher während der antarktischen Stürme in ihrer Station aus und können nur durch ihre in diese Umgebung eingepflanzte Basisstation und den mitgebrachten Proviant überleben.

Die Erzählungen über Tristan da Cunha – ihre Geschichte im Wandel der Zeitläufte europäischer Kolonialgeschichte und die sich durch die Siedler entwickelnden Gemeinschafts- und Gesellschaftsverhältnisse sowie der immerwährende Kampf ums Überleben – stellen den Umweg des imaginierten Ortes dar, über den die Orientierung der lesenden Polarforscherin verläuft. Die vier männlichen Erzählerfiguren können jeweils mit der Darlegung eines Weltbildes in Zusammenhang gebracht werden. So ist Christian Reval als Landvermesser der Vertreter des antiken Weltbildes. Pythagoras gilt als Begründer der Mathematik, deren bedeutendster Teil in der Antike die Geometrie war, die aus der Landvermessung im alten Ägypten hervorgegangen sein soll. Das mittelalterlich-christliche Weltbild und die Aufklärung korrelieren mit dem Philatelisten Mark Thomsen, der anhand der Briefmarken von Tristan da Cunha die Geschichte und Besiedlung der Insel erzählt. Seine Erzählung wird intertextuell mit Schnabels Utopie *Insel Felsenburg*⁶⁴² verknüpft

⁶⁴¹ Raoul Schrott im Gespräch mit Dieter Lehner in einer Sendung im Bayerischen Rundfunk. Sendung Bayern Alpha vom 13.3.2006, 20.15 Uhr, www.bronline.de/download/pdf/alpha/s/schrott.pdf.

⁶⁴² Eine weitere Korrespondenz ergibt sich zwischen dem Paratext der *Insel Felsenburg* und Schrotts fiktiver Herausgeberschaft von *Finis Terrae*. Die Konventionen parodierend, geht Johann Gottfried Schnabels Buch *Wunderliche Fata einiger See-Fahrer* bzw. *Insel Felsenburg* in der Ausgabe von 1828 eine von Ludwig Tieck geschriebene Vorrede voraus, in der der fiktive Herausgeber Gisander den geneigten Leser über die Umstände und sein editorisches Vorgehen bei dem ihm überlassenen Text informiert. Nicht ohne Ironie (da von keiner Spinnwebe gewürgt) findet sich hier die typische, seit dem 16. Jahrhundert gängige Praxis solcher Paratexte, die auf die Rechtfertigung, vor allem aber die Beglaubigung des Wahrheitsgehalts der fantastischen Geschichte durch Argumente und namhafte Personen als glaubwürdige Zeugen abzielen. So auch im nachträglich geschriebenen Vorwort zu der im 19. Jahrhundert sehr populären *Insel Felsenburg*, die wie Thomas Morus' *Utopia* die Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion verschwimmen lässt. Gisander

und diese mit Dantes *Göttlicher Komödie* invertiert: Sich rückbeziehend auf die sieben biblischen Stämme Abrahams werden die sieben Familien der Tugendrepublik Felsenburg umgewendet zu den sieben Todsünden, die sich mit jeder der sieben Familien auf Tristan da Cunha niedergelassen haben: Hochmut, Wollust, Trägheit, Geiz, Völlerei, Zorn und Neid. Die gesellschaftlichen Verhältnisse, die Mark Thomson aus der Sicht eines Historikers erzählt, der sein Wissen aus dem überlieferten Quellenmaterial zusammenstellt, wird durch die Erzählung des Priesters Edward Heron Dodgsons ergänzt, der aus dem Blickwinkel des als Inselbewohner beteiligten Beobachters im 19. Jahrhundert die Lebensumstände auf der Insel beschreibt. Mit diesem Weltpanoptikum gelangt Raoul Schrott zum Weltbildwandel am Ende des 20. Jahrhunderts, für den der Roman eine Allegorie ist. Die Grundstruktur der Weltbildschau in *Tristan da Cunha* bilden die geometrischen Figuren und ihre Symbolik: der Kreis als ideale Form für das Vollkommene (das Inselrund als Mini-Mundus und Utopie sowie als Symbol für die Unerreichbarkeit der Geliebten und der idealen Welt), das Quadrat (die Briefmarken Thomsons: Medialität und Geschichte), das Dreieck (das zwischenmenschliche Beziehungsgeflecht von Begehren, von Nähe und Distanz sowie Grundfigur der Vermessung jeder Fläche durch Triangulation).

Die literarische Utopie als Möglichkeit, sich durch alternative Weltentwürfe am weitesten von der Lebenswirklichkeit zu entfernen, stellt einen systemreferenziellen poetischen Umweg Raoul Schrotts dar. In *Tristan da Cunha* erfolgt die Transposition von kontingentem Leben, von Sehnsucht und Einsamkeit in eine künstlerische Form durch die Allegorie der Insel. Der Roman ist mehr als nur die Geschichte der Insel Tristan da Cunha im Südatlantik. Sie ist wie die reale Insel Kythera im Mittelmeer in Gérard de Nervals *Reise in den Orient* der Schnittpunkt des geographischen Ortes mit der Kulturgeschichte des Inseltopos. Die reale geographische Insel ist die Folie und das zentrale Element der Konstruktion von Raoul Schrotts Liebes- und Kunstinsel, die von vornherein an die reale Geographie gekoppelt wird, der jedoch die Züge der Utopie eingeschrieben werden. Seit Platons *Atlantis* sind Inseln auch immer mit der Idee des „idealen Gemeinwesen[s]“⁶⁴³ assoziiert worden, die zum Zweck der Kritik der eigenen Gesellschaft als Utopie verpackt wurde. Ihr Abstand zur Wirklichkeit kann jedoch unterschiedlich groß sein, wie Scholtz am Beispiel der Utopieentwürfe von Tommaso Campanellas *Sonnenstaat*, Wilhelm Heises *Ardinghella und die glücklichen Inseln* und James Herringtons *The Oceana* erläutert, die in einem Spektrum von prinzipieller Realisierbarkeit, poetischem Traum und konkreter Umgestaltung der Gesellschaft rangieren.⁶⁴⁴ Die Insel-Utopie hängt auch mit den historischen Weltentdeckungen zusammen und ist eine Folge der konkreten Entdeckungen ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo Innovationen im Schiffbau und in der Navigation es Seefahrern erlaubte, das geschützte Mittelmeer zu verlassen und den Atlantik zu überqueren. Innerhalb weniger Jahre entdeckten die Europäer Nord- und Südamerika und kamen mit den einheimischen Bevölkerungen auf den verschiedenen Kontinenten in Kontakt. Die Neuigkeiten, die aus der Neuen Welt mitgebracht wurden, beflügel-

verteidigt sich gegen etwaige Vorwürfe, bloß eine weitere Fiktion zu liefern. Vgl. Johann Gottfried Schnabel: *Insel Felsenburg*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006 (Erstausgabe 1731).

⁶⁴³ Scholtz: *Philosophie des Meeres*, S. 64.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 64–71.

ten die Fantasie der Daheimgebliebenen, unter anderem die von Thomas Morus, Kanzler Englands unter Heinrich VIII., der *Utopia* erfand.⁶⁴⁵ Oscar Wilde versteht das utopische Denken als eine anthropologische Größe, die den Menschen zu Fortschritt und Weiterentwicklung treibt:

A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which humanity is always landing. And when humanity lands there, it looks out, and seeing a better country, sets sail.⁶⁴⁶

Raoul Schrotts Inselutopie ist keine weltverbessernde Sozialutopie oder eine romantische Paradiesinseln. Seine Inselfiktion ist insofern utopisch, als sie eine Inversion der positiven literarischen Utopie ist und das analoge Vexierbild der Realwelt zeichnet, wo der Mensch in seinem Überlebenstrieb herausgefordert wird und er die Welt durch den Kampf mit der Übermacht der Natur erfährt, die sich im Tod als ‚negative Utopie‘ manifestiert. Der Roman setzt sich durch die Referenz auf die (Utopie-)Tradition mit seiner Voraussetzung als literarisches Werk auseinander. Über die Intertextualität konstruiert Raoul Schrott den Resonanzraum seines Romans in die Literatur hinein: einerseits durch den Topos der Insel, der an sich schon eine besetzte Landmarke der Literatur ist und mindestens seit der Antike von dieser in Besitz genommen wurde, andererseits durch die großen Themen der Literatur, wie die Liebe in Form des Tristan-und-Isolde-Themas. Als postmoderne Konstruktion, die fragmentierend, zitierend, referierend und enzyklopädisch auf Geschichte und Wirklichkeit zurückgreift, ordnet der Autor nach seinem Muster die ‚menschlichen Perspektiven‘ seiner Figuren, um eine Geschichte über die Welt zu erzählen. Seine Texte sind ein Amalgam aus verschiedenen Erzählweisen (Reiseroman und Entdeckungsgeschichte, Tagebucheintrag, Reisejournal, Brief), in denen verschiedene Epochen nebeneinandergestellt und miteinander verwoben werden.

⁶⁴⁵ „Das Wort ist relativ jungen Ursprungs: Der englische Politiker und Jurist Thomas More prägte es in seiner 1516 erschienenen berühmten Schrift *Utopia*, einer in Dialogform präsentierten Reiseerzählung, in welcher ein Reisender namens Raphael Hythlodæus über ein ideales, vernünftiges Staatswesen auf einer Insel irgendwo in der Südsee berichtet. Das Werk *Utopia* ist also eine philosophische Reiseerzählung über eine Insel mit Namen Utopia. Altphilologen versichern uns, daß die Wortbildung den in der griechischen Sprache üblichen Wortbildungsregeln widerspricht, grammatisch also nicht korrekt ist. Das braucht uns hier nicht weiter zu interessieren, es sei denn als Hinweis darauf, daß More für den Kenner schon durch die fehlerhafte Wortbildung den unseriösen, phantastischen, spielerischen Charakter seiner Erfindung signalisieren wollte. Utopia setzt sich aus den Bestandteilen ou, d. h. nicht, und topos zusammen, meint also Nicht-Ort. Utopia ist somit für den Kenner des Griechischen sofort als Erfindung, als Fiktion durchschaubar. Morus spielt aber zugleich auf der Doppelbedeutung des Präfixes ou, das im Englischen wie eu ausgesprochen wird. Eutopia heißt nämlich Gut-Ort. Dieser Doppelaspekt kennzeichnet überhaupt die Geschichte der Utopie: Das ideale Gemeinwesen wird in Form einer literarischen Fiktion präsentiert.“ Klaus L. Berghahn/Hans Ulrich Seeber (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983, S. 7.

⁶⁴⁶ Oscar Wilde „The Soul of Man under Socialism“, zuerst veröffentlicht in *Fortnightly Review*, Februar 1891, zitiert nach Hans Ulrich Seeber: „Zur Geschichte des Utopiebegriffs“. In Klaus L. Berghahn/Hans Ulrich Seeber (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein/Taunus 1986, S. 7–23, hier S. 9.

4.2.4 Menschliches Maß und Verhältnis

Auf dem Weg der Welterschließung durch die Figuren werden Innenansichten ihres Ichs aufgezeigt, denen das Erzählen Mittel zur Konstitution und Navigation ihrer Welt ist. Die nicht hintergehbare Singularität der dem Individuum von außen auferlegten Existenz bleibt dem Menschen trotz der Fähigkeit zur Erkenntnis⁶⁴⁷ verschlossen, was wiederum in einem Gefühl der Leere und der unstillbaren Sehnsucht in den Figuren Schrotts resultiert. Er lässt sie erkennen, dass hinter den Dingen die Leere steht und eine transzendente Instanz lediglich die Konstruktion vergangener Weltbilder ist. Seine Antwort auf die ‚Absurdität‘ des kontingenten Lebens, dessen Ursprung nicht einer metaphysischen Instanz zuschreibbar ist, sondern auf Zufall beruht, ist die schöpferische Tätigkeit, die aus der Spannung zwischen Erde und Welt das Kunstwerk entstehen lässt. Die Körperlichkeit entspricht der materiellen, irdischen Seite der Welt, die von einer geistigen, die menschliche Welt ordnenden Seite komplementiert wird. Diese Doppelnatur von Welt und Erde kennzeichnet nach Heidegger auch das Kunstwerk, da es seine Dinghaftigkeit als Symbol und Allegorie transzendiert.⁶⁴⁸ Das Kunstwerk ist für Heidegger der Ort, an dem sich die Wahrheit ins Werk setzt, die jedoch nicht durch die Wahrnehmung des Subjekts erfolgt, sondern durch das Objekt, das den Menschen affiziert. Mit Courbets *L'origine du monde* bezieht sich Schrott implizit auf Heideggers Philosophie, die im Kunstwerk dasjenige sieht, was enthüllt und offenlegt, bei dem sich aber gleichzeitig immer etwas entzieht und verschlossen bleibt. Um eine Kehre, ein Umwenden, wie Heidegger es für die Selbsterkenntnis fordert, geht es sowohl in *Tristan da Cunha* als auch in *Finis Terrae*. Inversion und umgekehrte Perspektive sowie die Funktion des Abbildes, das die Welt sichtbar macht, sind Parameter der Schrott'schen Textkonstruktion. Zeyringer zufolge bedeuten die vier französischen Sätze, die sich auf der Rückseite einer Fotografie von Courbets Gemälde *L'origine du monde* befinden sollen und gleich nach dem Vorwort des fiktiven Herausgebers in *Finis Terrae* eingeführt werden, – „la vraisemblance perdue de l'être; la ressemblance perdue de l'être; le rassemblement perdu de l'être; le semblant perdu de l'être“⁶⁴⁹ –, den „gefundenen und verlorenen Ausdruck des Seins.“⁶⁵⁰ Die Sprache als Membran des Dazwischen in realen und fiktiven Welten ist das Konstruktionsmaterial des Abbildes der Welt. *L'origine du monde* wird in seiner Eigenschaft als das die Wahrheit gleichzeitig enthüllende und verbergende Kunstwerk mit Sprache als ästhetischem System der Welterfassung in Verbindung gebracht, da für die vier Sätze dasselbe gelten kann wie für das Gedicht, dem es nach Schrott darum geht, das

⁶⁴⁷ Den Determinismus, der im Prinzip alle Figuren in Raoul Schrotts Prosawerk kennzeichnet, legt er auch seiner Figur Ghjuvan in *Finis Terrae* in den Mund: „Er gab vor, daß der Mensch ohnedies nicht imstande war, das Geschehen zu begreifen, denn wirklich verstehen könne er nur, was er selbst geschaffen hat, die Mathematik oder eine konstruierte Maschine. Was war an Gedanken auch schon zu begreifen; sie ließen sich wie die Natur nur auf sogenannte Triebe und Kräfte zurückführen.“ Schrott: *Finis Terrae*, S. 217.

⁶⁴⁸ „Allegorie und Symbol geben die Rahmenbedingungen her, in deren Blickbahn sich seit langem die Kennzeichnung des Kunstwerks bewegt.“ Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung v. Hans-Georg Gadamer. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M., Klostermann, 2012, S. 4.

⁶⁴⁹ Schrott: *Finis Terrae*, S. 16.

⁶⁵⁰ Zeyringer: *Österreichische Literatur seit 1945*, S. 320.

richtige Wort zu wählen und die Ränder der Sprache neu abzustecken, indem man versucht, ihre Grenzen auszudehnen. Courbets Gemälde *L'origine du monde* erhält durch seinen Titel diese metaphysische Dimension, die hervorhebt, dass mit jeder Geburt auch eine Welt entsteht.



Abb. 49: Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866

Quelle: Schrott: *Finis Terrae*, S. 17.

Die Rückführung auf die Leiblichkeit findet sich in der unverhüllten Darstellung des weiblichen Geschlechts und verweist unumwunden auf die Fleischlichkeit und Triebbedingtheit menschlicher Reproduktion. Neben der Schaffung von Kunst, Literatur und Kultur als anthropologisch bedingter Eigenschaft des Menschen verweist Raoul Schrott in *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha*, vergleichbar mit Ransmayrs Erinnerung, dass wir physiognomisch Läufer und Fußgänger sind, auf die Körperlichkeit des Menschen. Die Einsicht in die Körperlichkeit, die Fleischlich- und Geschlechtlichkeit, werden für Schrotts Figuren zu Determinanten der Orientierung, da sie ihnen eine bestimmte Richtung vorschreibt, an der die Figuren ihr Denken und Reflektieren ausrichten müssen. Dies ist der Fall für den sterbenden Höhnel ebenso wie für den büßenden Priester, die trauernde Forscherin oder den liebenden Tristan-Doppelgänger. Die Rückbindung der Orientierung an die Körperlichkeit verläuft in beiden Romanen über den Begriff der Zeugung, der körperliche und geistige Existenz zusammenbindet.⁶⁵¹ Der Begriff *Zeugung* impliziert zunächst den

⁶⁵¹ Zeugung, und davon abgeleitet auch Zeugenschaft, wird in beiden Texten als sozial problematisch und individuell als krisenbehaftet dargestellt, Leben wird von den Figuren im Kontext von Schuld gedacht. Ludwig Höhnel, Schiaparelli, Noomi Morholt wie auch die anderen drei Erzähler in *Tristan da Cunha* sind auf der Suche nach den Koordinaten ihrer eigenen Existenz und fragen damit gleichzeitig nach der Existenz des Menschen auf der Erde und im Kosmos überhaupt. Die archäologische Fundstätte Koobi Fora am Ostufer des Turkana-Sees wird namentlich in *Finis Terrae* genannt, und Höhnel und Schiaparelli gehen als Archäologen – wie Richard und Louis Leakey, die im Roman erwähnt werden – in der Nähe dieser prominenten Stelle im Norden Kenias den Ursprüngen der Menschheit nach. Neben zahlreichen Säugerfossilien wurden, vor allem durch Richard Leakey, in der Koobi-Fora-Formation auch Hominiden gefunden, die zwischen 4 und 1,4 Millionen Jahre alt sind und Funde des *Australopithecus boisei*, *Homo habilis*, *Homo rudolfensis* und *Homo ergaster* sowie deren Steinwerkzeuge umfassen. Die Archäologie, die in *Finis Terrae* den menschlichen Ursprung zu erforschen sucht, ist eine Allegorie der Selbstsuche. Die Verortung der Entstehung der Menschheit auf dem afrikanischen Kontinent wird erzähltechnisch mit dem Ursprung der Schuld in Höhnels Familie verbunden, so dass in *Finis Terrae* der Sündenfall und die Erbsünde

physischen Akt der Zeugung (lat. *gignere*), dann aber auch die Kopfgeburt im Sinne von lat. *generare*, ein Wort, das Zeugung als einen „grossartigen, gottesähnlichen Act darstellt, und nur Schöpferkraft voraussetzt.“⁶⁵²

Raoul Schrott macht die Texte Hanns Henry Jahnns zu Intertexten für die Thematik der Geschlechtlichkeit und damit zu einem weiteren Markierungspunkt auf seinem literarischen Umweg. Jahnns Name fällt zu Beginn von *Finis Terrae*, als der fiktive Herausgeber Ludwig Höhnel im Winter 1986/87 in Paris in der Wohnung eines Filmemachers trifft, der sich mit Hans Henry Jahnns beschäftigt und „auch [...] danach aussah, als würde er Stutenurin trinken.“⁶⁵³ Jahnns soll von der Wirkung des Stutenurins als Erfrischungsgetränk überzeugt gewesen sein.⁶⁵⁴ Sein Einfluss auf Schrott lässt sich auch daran ablesen, dass Schrott wie dieser Gerüchte über seine Biographie verbreitet und damit dem eigenen Werdegang etwas Rätselhaftes und Fantastisches beifügt⁶⁵⁵ bzw. das Erfundene als Wahrheit verkauft hat. Schrott greift thematisch jene Aspekte auf, die für Jahnns Werk und Weltverständnis maßgeblich sind. Jahnns geht es in seiner Trilogie *Fluß ohne Ufer* um die Enthüllung von Schöpfungsprozessen, was er direkt mit dem weiblichen und männlichen Eros korreliert, indem er die kreatürliche Schöpfung der künstlerischen Schöpfung entgegengesetzt. So stifte die kreatürliche,

die vergängliche Liebe keine schöpferischen Inspirationen. Dies vermag allein der männliche Eros, der die Distanz zum weiblichen Eros behauptet. Aus diesem prinzipiellen Einspruch gegen den weiblichen Eros entspringt auch sein Protest, seine Verschwörung gegen das Prinzip der kreatürlichen Schöpfung. In ihrem ausweglosen Kreislauf von Zeugen, Gebären, Sterben ist die oberste Ordnung der kreatürlichen Schöpfung beschlossen [...].⁶⁵⁶

Seine Protagonisten Alfred Tutein und Gustav Anias Horn gehen eine Zwillingsbrüderschaft ein, bei der es darum geht, eine Einheit zu werden. Mit der Einführung dieses Bündnisses beabsichtigt Jahnns, so Hans Wolffheim, „eine Erkenntnis des Menschen über sich selbst, gewonnen in den Mysterien des Geschlechts, gewonnen aber auch in der Reinigung, die diese Mysterien eben-

als unterliegende Struktur des Schuldkomplexes, der unrechtmäßigen Bemächtigung und Höhnels Texte als ein Beichtversuch am Ende seines Lebens gelesen werden können. Dieser Versuch verbindet Höhnel mit Dodgson in *Tristan da Cunha* und bettet beide in die mythische Struktur des *homo religiosus* ein.

⁶⁵² Vgl. Ludwig von Doederlein: *Handbuch der Lateinischen Synonymik*. Leipzig 1840, S. 51.

⁶⁵³ Schrott: *Finis Terrae*, S. 8.

⁶⁵⁴ Mit dieser Erwähnung spielt Schrott auf die Skurrilität von Jahnns biochemischen Experimenten an, verweist aber auch auf seine Weltauffassung, dass Mensch und Tier auf derselben Stufe stehen, was Jahnns wiederholt in seinen Werken thematisiert. Besonders Pferde nehmen in Jahnns Werk eine prominente Rolle ein. Vgl. hierzu Jan Bürger: *Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henry Jahnns. Die Jahre 1894–1935*. Berlin: Aufbau, 2003, hier vor allem das Kapitel „Harmonik – ‚Armut und Reichtum, Mensch und Tier‘ 1933/34“, S. 318ff.

⁶⁵⁵ Zu Schrott vgl. „De personis & larvis earumque apud veteres usu et origine syntagmation oder Über eine Schiffsgeburt auf dem Weg nach Brasilien“. In Raoul Schrott: *Handbuch der Wolkenputzerei*. Frankfurt a. M., Fischer, 2007, S. 17ff. Mit dem lateinischen Titel zitiert Schrott das 1610 erschienene Traktat Agesilao Mariscottis, in dem antike Textstellen zu diversen Aspekten der Maske versammelt sind.

⁶⁵⁶ Hans Wolffheim: *Hans Henry Jahnns. Der Tragiker der Schöpfung. Beiträge zu seinem Werk*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1966, S. 120.

falls versprechen.⁶⁵⁷ Den Protagonisten Raoul Schrotts geht es im Akt des Schreibens, dem eine Ordnung vorausgeht, um eine Reinigung, die eine Orientierung möglich macht. Für das Erkennen einer Ordnung spielt, wie bei Jahn, das Geschlechtliche eine zentrale Rolle. In Analogie zu Tutein und Horn sieht Schrotts Figur Ludwig Höhnel auch einen Unterschied zwischen der Sphäre des männlichen und weiblichen Eros⁶⁵⁸, und es entspinnt sich wie bei Jahnns Figuren die Frage nach seiner Identität und seinen inneren Konflikten an der Auseinandersetzung mit dem Weiblichen als Mütterlichem, mit Gewalt und Sexualität und dem homoerotischen Verhältnis zu seinem Kollegen Schiaparelli.⁶⁵⁹

In den Fußspuren Jahnns versteht Raoul Schrott die Geschlechtlichkeit als ein Ursprungsmoment der Poesie: das, was Hans Wolffheim mit Blick auf Jahnns Werk „antizivilisatorisch“ nennt und was die Poesie von jeher als das „Geheimnis der Zeugung und Empfängnis, [...] Tod und Geburt“⁶⁶⁰ aufrufe und beschwöre. Ludwig Höhnel reduziert diese Geheimnisse auf den Trieb und macht ihn zum Mittel seiner scheiternden Orientierung. Höhnel glaubt, sich mit dieser Einstellung zurechtfinden zu können, aber die Reduktion auf den Trieb ist, wie seine Sprachlosigkeit an manchen Stellen in seinen Notizen beweist, eine Selbsttäuschung. Während Noomi Morholt in *Tristan da Cunha* erkennt, dass der Verlust der Liebe zum Tod führen muss, kann Höhnel das Risiko der Liebe nicht eingehen und versucht das Statische und Regelhafte zum Maß des Lebens zu machen. Die soziale Kälte, in der er aufwächst, die örtliche Unstetigkeit, die jedes Gefühl von Heimat und Verwurzelung unterbindet, und seine Überzeugung, dass der Mensch vornehmlich triebgesteuert sei, macht ihn in seinem Weltbild zur Marionette im Natur- und Welttheater. Die aus Schuld resultierenden Konstellationen gegenseitiger Abhängigkeit, finden sich in jenen von Schiaparelli gebauten Planetenmodellen wieder. Der Kosmos als Makromodell, in dem die Gravitation die Ursache des inneren Zusammenhalts der Sterne, der Sternensysteme und der Sternen-

⁶⁵⁷ Ebd., S. 115.

⁶⁵⁸ Jahn beschreibt durch seine Figur Xavier Faltin einen „prinzipiellen Wesensunterschied zwischen dem männlichen und dem weiblichen Eros. Die Liebe zum ‚gleichgeschlechtlichen Artgenossen‘ verteidigt er mit den Worten: ‚Denn es ist die echte Liebe, die opferbereite Liebe, die blutschwarze unvergängliche Liebe, die Freundschaft, die selbstlose Liebe.‘ Anders aber sei die Liebe zum anderen Geschlecht beschaffen: ‚Es ist die natürliche Liebe, die gottgewollte Liebe, die zeugende und vermehrende Liebe, die ganz und gar unvermeidbare Liebe.‘“ Ebd., S. 108. Vgl. auch Höhnels Äußerungen über den Unterschied zwischen homo- und heterosexueller Liebe in *Finis Terrae*.

⁶⁵⁹ „Die Weltraum sind von verschiedenen Blickpunkten aus abgesteckt. Pytheas verzeichnet das Ende seines damaligen Erdkreises auf seiner Fahrt; Höhnel beschreibt die Grenzen für seine Person auf der Reise-Wiederholung, die zu mehreren ‚*Finis Terrae*‘ genannten Orten führt und mit seinem Tod endet; Schiaparelli sucht sich in den abgezirkelten Bahnen der Planeten [...]; die Dreierbeziehung steht zwischen Sexualität und Sterben, schließt Schiaparelli durch die Homosexualität in das eigene Geschlecht und durch die Geschwisterehe in die eigene Familie ein.“ Zeyringer: *Österreichische Literatur seit 1945*, S. 320.

⁶⁶⁰ „Solange noch das Geheimnis von Zeugung und Empfängnis, von Geburt und Tod auch unser Geheimnis ist, ein nicht eben bequemes Geheimnis, wird man dem Dichter auch unserer Gegenwart die Freiheit zugestehen müssen, für die von ihm zu erschaffende Welt des Tragischen die eigenen Bilder zu prägen. Hans Henny Jahnns Bildersprache entstammt, da wo sie Dichtung wurde, gewiss den Urgeheimnissen des Menschen [...]. Für den Dichter ist das tragische Wort nicht das letzte Wort über die Schöpfung. Für den Dichter waltet über allem und in allem – mag dies dem undichterischen Menschen auch nur schwer fassbar sein – die Harmonie als Gesetz der Welt.“ Wolffheim: *Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik: Hans Henny Jahnns "Fluss ohne Ufer"*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994, S. 5ff.

bewegung ist, spiegelt sich im Mini-Mundus des Menschen wider, in dem die individuellen Lebensbahnen durch die Anziehung und Abstoßung von Schuld und Sehnsucht definiert werden.⁶⁶¹ Das Prinzip der Konstellation und der Bezug zu Mythen verdeutlicht, was Schrott unter den vorgezeichneten Bahnen versteht; sie sind in den alten, auch von Jahn verarbeiteten Mythen vorgegeben und werden von modernen Akteuren einmal mehr durchlaufen.

Nicht die individuellen Personen, ob männlich oder weiblich, agieren hier, wenngleich sie moderne Namen tragen, sondern überpersonale Potenzen, die auf einen Augenblick ihre Masken von sich werfen und sich der Person bemächtigen. Ihre Namen sind vertauschbar, ihre Zwiste sind immer die gleichen. Wo der männliche und der weibliche Eros sich in solchen Zwisten gegenüberstehen, bleiben die Autonomien beider Bereiche zuletzt unvereinbar. Wo die Vereinbarkeit noch behauptet wird, wird nur ein Spiel in Masken aufgeführt.⁶⁶²

Eine Konstellation des Dreiecksverhältnisses, wie es sich in *Finis Terrae* findet, wo Höhnel nicht nur ein sexuelles Verhältnis mit Schiaparelli hat, sondern auch mit dessen Schwester, die wiederum mit ihrem Bruder ein inzestuöses Geschwisterverhältnis hat, lässt sich als literarische Bearbeitung derjenigen Mythen erkennen, die auch Jahnns Drama *Pater Ephraim Magnus* unterliegen:

Die Zwillingsbrüderschaft [...] als die höchste Stufe des männlichen Eros [...] ist an den symbolischen Konstellationen des Gilgamesch-Epos orientiert. Das Motiv des Inzest, das auch Musil zu seiner Romankonzeption bestimmt hat, also die erotische Bindung zwischen Bruder und Schwester, [...] ist auf den Isis-Osiris-Mythos bezogen.⁶⁶³

Raoul Schrotts ästhetisches Programm von *Finis Terrae* ist insofern auf den Spuren von Jahnns Weltauffassung aufgebaut als er die Idee der Konstellation übernimmt, die mit dem Planetenmodell dargestellt wird und die sowohl in *Finis Terrae* als auch in *Tristan da Cunha* die Beziehungen der Figuren untereinander bestimmt. Jahnns Figuren Tutein und Horn streben mit ihrer Zwillingsbrüderschaft jene unmögliche Lossagung von ihrer Kreatürlichkeit an, die sich auch bei Ludwig Höhnel findet. Alfred Tutein versteht das Bündnis der Brüderschaft als

Verschwörung gegen den kreatürlichen Willen der Schöpfung, es meint eine Korrektur der Zufälligkeit der Natur, das homoerotische Bündnis der Zwillingsbrüderschaft als Ausnahme, als eine durch freiwillige Entschließung erzwungene Variante gegenüber den verschwenderischen Spiel- und Daseinsformen der Schöpfung. [...] Zweierlei vermag al-

⁶⁶¹ So wie Ludwig Ritter von Höhnel den Kontakt zu seinem in Afrika lebenden Sohn abbricht, spricht dieser nicht mehr mit seinem Sohn Ludwig, als wäre auch hier eine determinierte Bahn vorgegeben: „[...] bis zu seinem Tod hatte er kein Wort mehr mit mir gesprochen. Aber ich habe die gegenläufigen Bewegung der Gestirne schließlich auch verstanden, ich sah darin eine Art Zwangsläufigkeit, waren die Menschen doch auch nur Teil eines Mechanismus, der nichts Rätselhaftes mehr an sich hatte, wenn man einmal seiner Funktion gewahr geworden war, auch sie waren berechenbar, ließen sich berechnen, wie man lernte, Konstellationen zu benützen, um einen Kurs festzulegen [...] sie handelten auf so offensichtliche und vorhersehbare Art und Weise, als wären sie in Bahnen befangen, die sich kaum je berührten, aber vielleicht lag darin etwas von der Schönheit geometrischer Figuren und ihrer unnachgiebigen Zwangsläufigkeit [...]“ Schrott: *Finis Terrae*, S. 172.

⁶⁶² Wolffheim: *Hans Henny Jahn. Der Tragiker der Schöpfung. Beiträge zu seinem Werk*, S. 94.

⁶⁶³ Ebd., S. 109.

lerdings auch er nicht außer Kraft zu setzen, den Tod und das Bewußtsein seiner Schuld [...].⁶⁶⁴

Ludwig Höhnel versucht sich mit seinem Schreiben des in ihm Verborgenen und Unaussprechlichen zu entledigen, indem er es zur Sprache bringt – als letzte Gewissensreinigung vor seinem Tod. Einzig „das Gewicht der Worte“⁶⁶⁵ macht den Unterschied in dieser kosmischen Indifferenz aus, „[e]in Geständnis. Und das ständige Bedürfnis dazu. Als wäre das Ich ständig von Auflösung bedroht“⁶⁶⁶, sagt Höhnel in *Finis Terrae*. Erst das Gefühl der Ahnung und die Affiziertheit durch das Kunstwerk weisen einen Weg über die Erkenntnisgrenze hinaus. Die Schrift und das Schreiben sind somit nicht nur Instrumente der Selbstfindung, sondern Mittel ständiger Selbstkonsolidierung zur Behauptung einer menschlichen Perspektive im unendlichen Kosmos, der seine letzten Geheimnisse nicht preisgibt, sondern alle Interpretation auf den Interpretierenden zurückverweist. Das Schreiben ist, wie das Graben des Archäologen, ein Suchen und Konservieren. Im Schreiben versuchen die Figuren ihre Maske fallen zu lassen und sich selbst zu entdecken. So meint Schiaparelli: „Jeder Archäologe weiß, warum er gräbt; im Grunde, damit die Toten wieder leben, damit das Vergangene sich nicht verliert. Leben heißt, sagt er, eine Spur zu hinterlassen, ein Maß zu finden. Und dieses Maß [ist] der Körper.“⁶⁶⁷ Der Körper wird im doppelten Sinne zum Maß, sowohl durch seine Sinneswahrnehmung und das sinnliche Empfinden als auch als proportionales Verhältnis zu seiner Umwelt. Ein direkter Hinweis auf ideale Proportionen findet sich in *Tristan da Cunha*, wenn Noomi Morholt das Verhältnis der Erzähler zueinander beschreibt, das an die Darstellung des vitruvianischen Menschen erinnert, dessen ideale Proportionen auf den augusteischen Architekten Vitruvius Pollio zurückgehen und der vor allem in der aus der Hochrenaissance stammenden Darstellung Leonardo Da Vincis bekannt ist. So geht es, laut Noomi, allen Erzählern darum, sich zur Insel ins Verhältnis zu setzen und sich in ihre Geschichte einzuschreiben und gleichzeitig gegen den Tod anzuschreiben – ein Vorhaben, das Raoul Schrott zu seinem poetischen Programm erklärt hat.

4.3 Sebalds Webart des Trauerflors – „The method is myne owne“⁶⁶⁸

Die Ringe des Saturn soll, mit Blick auf „unsere beinahe nur aus Kalamitäten bestehende Geschichte“⁶⁶⁹, eine aus dem schwarzen Tintenfaden der Melancholie allegorisch gewebte Textur vergleichbar „dem schwarzen Seidentaft oder schwarzer Crêpe de Chine als de[m] einzige[n] angemessene[n] Ausdruck der tiefsten Trauer“⁶⁷⁰ sein. Im Rhythmus und mit der Gravität eines Trauerzugs erzählt Sebald in zahlreichen Fragmenten eine Geschichte von Zerstörung und Verfall als Zivilisationsgeschichte der Menschheit. Er reflektiert vor dem Hintergrund der andauern-

⁶⁶⁴ Ebd., S. 121.

⁶⁶⁵ Schrott: *Finis Terrae*, S. 227.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 229.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 226.

⁶⁶⁸ Robert Burton: *Anatomy of Melancholy*, zitiert nach Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur*, S. 127f.

⁶⁶⁹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 350.

⁶⁷⁰ Ebd.

den Zerstörung die *conditio humana* und das vom Menschen geschaffene System, das das Verhältnis zu seiner Umwelt im Laufe der Jahrhunderte bestimmt hat. Dieser Themenkomplex von Vergänglichkeit wird allegorisch im Saturn und seinen Ringen gefasst, der in den Mondfragmenten symbolisch sowohl den von Sebald übernommenen Geschichtsbegriff Walter Benjamins⁶⁷¹ fasst als auch, durch die Mythologie und Pathologie der Melancholie, die Schwermut als Gemütskrankheit der Figuren erschließt. Die Seide als Ausdruck der Trauer spielt eine leitmotivische Rolle in *Die Ringe des Saturn*, da sie Teil des Trauerrituals ist und für die Leichtigkeit der Seele steht. Damit wird hier das Verständnis vom Menschen an die bis in die Antike zurückreichende Dualität von Leib und Seele rückgebunden, deren Metaphysik erst in der Renaissance mit René Descartes' Menschenbild problematisch wird. *Die Ringe des Saturn* oszilliert zwischen Licht und Dunkelheit als metaphysischen Räumen: Die Ambivalenz gegenüber der im Tod eingebetteten Erlösung von der irdischen Schwere, d.h. der Last des geschichtlichen Daseins, und des Verlustes der „auf immer verlorenen Heimat“⁶⁷² bleibt dem Text bis zum Schluss eingeschrieben. Wie Sebald in einem Interview zu *Die Ringe des Saturn* bemerkt, geht es ihm darum, eine Trauerhaltung durch eine „bestimmte Weise zu gehen und zu sehen“⁶⁷³ einzunehmen. Die Melancholie ist bei diesem Vorhaben die Figuration, die Trauer und künstlerische Produktion vereint und als poetische Reflexion „den Standort des Erzählers als Schreibenden zu bestimmen sucht.“⁶⁷⁴

Bei der Bestimmung dieses Standortes unternimmt Sebald einen Streifzug in die Literatur, deren intertextuelle Spuren sich durch *Die Ringe des Saturn* ziehen und den Text prägen. Während viele Fremdzitate ohne Kennzeichnung der Autoren in seinen Text eingewoben werden, beruft sich Sebald namentlich auf zwei literarische Größen, die er zu seinen Vorgängern in seinem eigenen Schreibunternehmen macht: Thomas Browne und Robert Burton. Wie sie befindet sich Sebald an einer zeitlichen Schwelle, an der Wissen und die Vermittlung von Wissen in neue Strukturen überführt werden, nachdem sich ein neues Verständnis und Verhältnis zu alten Strukturen entwickelt hat. Sebalds Werk verortet sich in den sich ändernden Strukturen des Erinnerungsdiskurses und der Erinnerungskultur der 1990er Jahre und steht auch im Hinblick auf die sozialen und politischen Umbrüche dieser Zeit an einer Schwelle.

⁶⁷¹ Sebalds Versuch, die lineare Geschichtsdarstellung aufzubrechen und Geschichte in Fragmenten und Einzelereignissen zu präsentieren, schließt an Walter Benjamins Geschichtsverständnis und an sein Konzept der produktiven Unordnung als eine andere Ordnung des Bewahrens an. Der Chronist wird dadurch zum Sammler: „Für Benjamin zeichnet sich der Sammler durch ein Doppeltes aus. Auf der einen Seite bewahrt er, indem er ‚den Kampf gegen die Zerstörung auf[nimmt]‘, die Dinge nicht nur vor dem endgültigen Verschwinden, er versucht durch sie auch die mit ihnen verbundene Geschichte zu bewahren. Das Sammeln ist nicht nur ein planloses Anhäufen von Objekten, sondern der Versuch ‚einen neuen Bild- und Gedächtnisraum von Kultur‘ zu entwerfen, in dem das mit den Dingen verbundene Schicksal einen Ort findet.“ Anja Lemke: „Figuration der Melancholie. Spuren Walter Benjamins in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*“. In Y. Elsaygh/L. Liechti/O. Lubrich (Hg.): *W. G. Sebald*. Darmstadt: WBG, 2012, S. 15–52, hier S. 39.

⁶⁷² Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 350.

⁶⁷³ W. G. Sebald im Gespräch mit Sven Boedeker: „Eine Trauerhaltung lernen“ (1995), abgedruckt in Sebald: „*Auf ungeheuer dünnem Eis*“, S. 112.

⁶⁷⁴ Lemke: „Figuration der Melancholie“, S. 19. Lemke bezieht die poetische Reflexion jedoch nur auf das Anfangs- und Schlusskapitel des Buches.

Im 17. Jahrhundert, zu Brownes und Burtons Zeit, stehen sich zwei Episteme gegenüber, das mystische Wissen des Mittelalters und der Beginn des frühneuzeitlichen rationalistischen Denkens, das die Grundlage der modernen Wissenschaften bildet.⁶⁷⁵ Sebald rekuriert sowohl auf die Schreibweisen als auch auf die Ordnungsformen in den Texten von Browne und Burton, die die Schwelle der Diskurstransformation im 17. Jahrhundert markieren. Die Signatur der Ordnung ist dabei eine wesentliche Komponente, da die Wahrnehmung durch ein neues Raster auch in *Die Ringe des Saturn* eine zentrale Rolle spielt und die disparaten Erzähleinheiten zu einem Ganzen verbindet. Die Methode, die Sebald als Zugang zu diesen Prätexten und als Möglichkeit einer neuen Wahrnehmungsweise am Ende des 20. Jahrhunderts wählt, ist die Reproduktion, die ihm die Möglichkeit zur Umdeutung und Neuinterpretation gibt. In Anlehnung an die Texte von Thomas Browne stellt er neue Konstellationen des Reproduzierten her. Die Orientierungsleistung liegt hierbei in einer Untersuchung und neuen Anordnung und Kontextualisierung vorhandenen Materials, z.B. von geschichtlichen Ereignissen. Zu dieser Strategie gehört auch die Positionsverschiebung mancher Abbildungen von der Stelle im Buch, wo der Text den sich auf sie beziehenden Inhalt liefert. Die übergreifende Technik, die Sebald durch Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp* veranschaulicht, ist die des Zergliederns. Textuell wird sie nach dem Modell von Robert Burton umgesetzt, der in seiner *Anatomy of Melancholy* die Melancholie analysiert und in ihre Einzelteile zerlegt.

4.3.1 Reproduktion als Strategie bei der Sichtbarmachung des Unsichtbaren

Sebald tritt mit seinem Schreiben die Aufgabe an, die Jean Améry als Opfer den Hinterbliebenen und Nachgeborenen überlässt. Im Vorwort zur zweiten Auflage seines Buches *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* heißt es: „Was mich beschäftigt und wovon zu reden ich qualifiziert bin, das sind die Opfer dieses Reiches. Kein Denkmal will ich ihnen setzen, denn Opfer allein ist noch nicht Ehre.“⁶⁷⁶ Die Aufgabe des Gedenkens fällt den Hinterbliebenen und Nachgeborenen zu. Sebald ist kein Augenzeuge der Katastrophe der nationalsozialistischen Jahre und kann sich, aufgrund der Unmöglichkeit eines direkten Zugangs zu dieser Zeit durch eigene Erinnerungen, mit der Art seiner Texte dem „Unwahr[e]n der Augenzeugenberichte“⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Vgl. hierzu „Wissenskontingenz und Kontingenzwissen: Robert Burton und Sir Thomas Browne“ (Kap. II) in Ingo Berensmeyer: „*Angles of Contingency*“, S. 56: „In einer Funktionsgeschichte literarischer Kommunikation sind Burton und Browne Übergangsgestalten auf der Schwelle einer neuen Diskurskonfiguration. Burton läßt sich als Kulminationspunkt einer langen Tradition mittelalterlicher und humanistischer Literatur ansehen, als wortreicher Kompilator, dessen inflationärer Schreibzwang den Zerfall der angestrebten Wissensordnung nicht mehr aufhalten kann und in eine Theatralität der Darstellung führt. Eine ähnliche Doppelgesichtigkeit findet sich bei Browne: Sein Schreiben fügt sich einerseits nicht mehr dem aristotelischen Weltbild eines spätmittelalterlichen Scholastikers: gleichwohl ist er andererseits, trotz seiner ausgeprägten Neugier und seiner Vertrautheit mit den wissenschaftlichen Entdeckungen seiner Zeit [...], kein Naturwissenschaftler im modernen, baconschen Sinn [...].“

⁶⁷⁶ Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 21977, S. 10.

⁶⁷⁷ Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, S. 32.

entziehen, weil ihn die Erinnerung nicht in eine stereotype Sprache⁶⁷⁸ zwingt. Als Nachgeborenem ist ihm stattdessen die Möglichkeit gegeben, einen Kontext zu erdichten, der in seiner Schilderung und in seinem Effekt authentischer ist als jene den Anschein von Erfindung erweckenden Augenzeugenberichte. Das ‚unmögliche Geschäft der Wahrheitsfindung‘⁶⁷⁹ als Aufgabe der Literatur ist, so Sebald, ‚das Paradoxe und Unmögliche an diesem Metier, [...] man [muß] versuchen, die Findung der Wahrheit [...] durch die Erfindung der Wahrheit irgendwie zuwege zu bringen.‘⁶⁸⁰

Als theoretische Referenz zur Bearbeitung des Traumas, das als starke seelische Erschütterung im Unbewussten noch lange wirksam ist, wählt Sebald Walter Benjamin, der sich als Intellektueller mit dem sich in den 1930er Jahren etablierenden Faschismus unter dem Nazi-Regime und den Massenbewegungen seiner Zeit in seinem Kunstwerk-Aufsatz⁶⁸¹ (1936) auseinandergesetzt hat. Dort wird Rembrandts 1632 entstandenes Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp*⁶⁸² erwähnt, an dem Sebald seine Strategie der Sichtbarmachung und Freilegung des Traumas dem Leser vor Augen führt. Benjamin gewinnt in seinem Aufsatz die Einsicht in das ‚auratische‘ Wesen der Kunst, das mit der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verloren gehe, da, so heißt es bei Benjamin, die Reproduktionstechnik das Produzierte seiner Einmaligkeit beraube:

Man kann, was hier zusammenfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura: der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die *Reproduktionstechnik* [...] löst das *Reproduzierte* aus dem Bereich der *Tradition* ab. Indem sie die *Reproduktion* vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein *massenweises*.⁶⁸³

⁶⁷⁸ Ebd.: ‚Die in ihrer extremen Kontingenz unbegreifliche Wirklichkeit der totalen Zerstörung verblaßt hinter einschlägigen Formulierungen wie ‚ein Raub der Flammen‘, ‚verhängnisvolle Nacht‘, ‚es brannte lichterloh‘, ‚die Hölle war los‘, ‚starrten wir ins Inferno‘, ‚das furchtbare Schicksal der deutschen Städte‘ und dergleichen mehr. Ihre Funktion ist es zu verdecken und zu neutralisieren. Die Redensart ‚An jenem furchtbaren Tag, an dem unsere schöne Stadt dem Erdboden gleichgemacht wurde‘, die dem amerikanischen Katastrophenforscher Kluges in Frankfurt und Fürth und in Wuppertal und Würzburg ebenso begegnet wie in Halberstadt, ist in Wahrheit nichts als eine Geste zur Abwehr der Erinnerung.‘

⁶⁷⁹ Sebald: *Die Beschreibung des Unglücks*, zitiert nach ‚Die Sensation der Musik‘ (1996), W. G. Sebald im Gespräch mit Walther Krause, abgedruckt in Sebald: *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*, S. 126–153, hier S. 147.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 147f.

⁶⁸¹ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

⁶⁸² Bei Benjamin wird Rembrandts Gemälde zur Veranschaulichung in einer Fußnote erwähnt: ‚Menschlich sich den Massen näher bringen zu lassen, kann bedeuten: seine gesellschaftliche Funktion aus dem Blickfeld räumen zu lassen. Nichts gewährleistet, daß ein heutiger Portraitist, wenn er einen Chirurgen am Frühstückstisch und im Kreise der Seinen malt, dessen gesellschaftliche Funktion genauer trifft, als ein Maler des sechzehnten Jahrhunderts, der seine Ärzte repräsentativ, wie z. B. Rembrandt in der ‚Anatomie‘, dem Publikum darstellt.‘ Ebd., S. 15, Anm. 6. Zu Rembrandts Bild und seiner Schlüsselrolle in *Die Ringe des Saturn* vgl. Inka Mülder-Bach: ‚In der Beschreibung dieses Bildes stellt der Ich-Erzähler sich selbst zur Schau, hier setzt er seine eigene Poetik theatralisch in Szene.‘ Mülder-Bach: ‚Der große Zug des Details‘, S. 294.

⁶⁸³ Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 13, Kursivsetzung im Original.

Benjamin sieht in diesem Prozess eine „Erschütterung der Tradition“⁶⁸⁴, die zur „Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe“⁶⁸⁵ führt. In seiner Reproduktion wird das Original unabhängig von Raum und Zeit, während „[d]as Hier und Jetzt den Begriff seiner Echtheit aus[macht].“⁶⁸⁶ Eine manuelle Kopie, die schlechterdings als Fälschung gilt, hat gegenüber der technischen Reproduktion immer noch den Vorteil, dass sie ihre „volle Autorität bewahrt“⁶⁸⁷:

Der Grund ist ein doppelter: Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbständiger als die manuelle. Sie kann, beispielsweise, in der Photographie Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlechtweg entziehen. Das ist das Erste. Sie kann zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der der Schallplatte.⁶⁸⁸

Durch dieses Entgegenkommen wird das Reproduzierte immer wieder aktualisiert, so Benjamin. Sebald reproduziert Rembrandts Gemälde auf einer Doppelseite in *Die Ringe des Saturn*. Das Bild ist dort eine Reproduktion, die man massenhaft vervielfältigen könnte. Mit der Thematik des Bildes, in dessen Bedeutungszentrum die Hände der Figuren stehen, verweist Sebald aber auf das Hand-Werk und damit auf die manuelle Kopie, der Benjamin einen Sonderstatus einräumt: Sie ist zwar eine Fälschung, aber immerhin eine mit Autorität. Im Zusammenhang mit der Sichtbarmachung des Unsichtbaren als Strategie der Orientierung im Umgang mit der eigenen Geschichte spielt die Reproduktion insofern eine Schlüsselrolle, als das Bild eine *mise en abîme* für Sebalds Vorgehensweise bei der Freilegung des deutschen Traumas ist: Durch den Umweg über die Reproduktion, zu dem Intertextualität und handwerkliches Fälschen gehören (das Schreiben als Handlung der Hand und die Verwendung von Zitatbruchstücken aus anderen literarischen Quellen kommt einem handwerklichen Fälschen gleich), versucht Sebald zum Unbewussten vorzudringen. Dabei macht er jenen unbewussten Aspekt für seine Neuorientierung fruchtbar, den Walter Benjamin bei der Fotografie feststellt und bei dem es darum geht,

das Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt zu suchen, [...] die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können. Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen im Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.⁶⁸⁹

⁶⁸⁴ Ebd., S. 14.

⁶⁸⁵ Ebd.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 12.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 12f.

⁶⁸⁹ Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“. In ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 45-64, hier S. 50.

Die spezielle Räumlichkeit, die sich in einer Fotografie als „räumliche Konfiguration eines Augenblicks“⁶⁹⁰ findet und die Sebald mit der Verwendung von Fotografien nutzt, betont auch Siegfried Kracauer, der ihr jedoch etwas Gespenstisches zuschreibt, das auch bei anderen Arten von ‚Reproduktion‘ auftritt, z. B. bei der Wiedergabe von Vorgängen, die einer anderen Zeit angehören. Die gespenstische Realität, die dabei entsteht und auch von manchen Fotos in *Die Ringe des Saturn* ausgeht, ist nach Kracauer unerlöst.

Die fotografische Reproduktion, die Sebalds erzähltechnische Vorgehensweise in *Die Ringe des Saturn* wörtlich vor Augen führt, ist, wie bereits erwähnt, die anatomische Studie nach Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp*. Bildgegenstand ist „das archaische Ritual der Zergliederung eines Menschen, [...] die nach wie vor zum Register der zu verhängenden Strafen gehörende Peinigung des Fleisches des Delinquenten bis über den Tod hinaus“⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ „Auch die Wiedergabe alter Schlager oder die Lektüre einst geschriebener Briefe beschwört wie das photographische Bildnis die zerfallene Einheit neu herauf. Die gespenstische Realität ist unerlöst. Sie besteht aus Teilen im Raum, deren Zusammenhang so wenig notwendig ist, daß man sich die Teile auch anders angeordnet denken könnte. Das hat einmal an uns gehaftet wie unsere Haut [...]. Wir sind in nichts enthalten und die Photographie sammelt Fragmente um ein Nichts. Als die Großmutter vor dem Objektiv stand, war sie für eine Sekunde in dem Raumkontinuum zugegen, das dem Objektiv sich darbot. Verewigt worden ist aber statt der Großmutter jener Aspekt. Es fröstelt den Betrachter alter Photographien. Denn sie veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks.“ Siegfried Kracauer: „Die Photographie“. In ders. *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 122014, S. 21–39, hier S. 32.

⁶⁹¹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 22f.

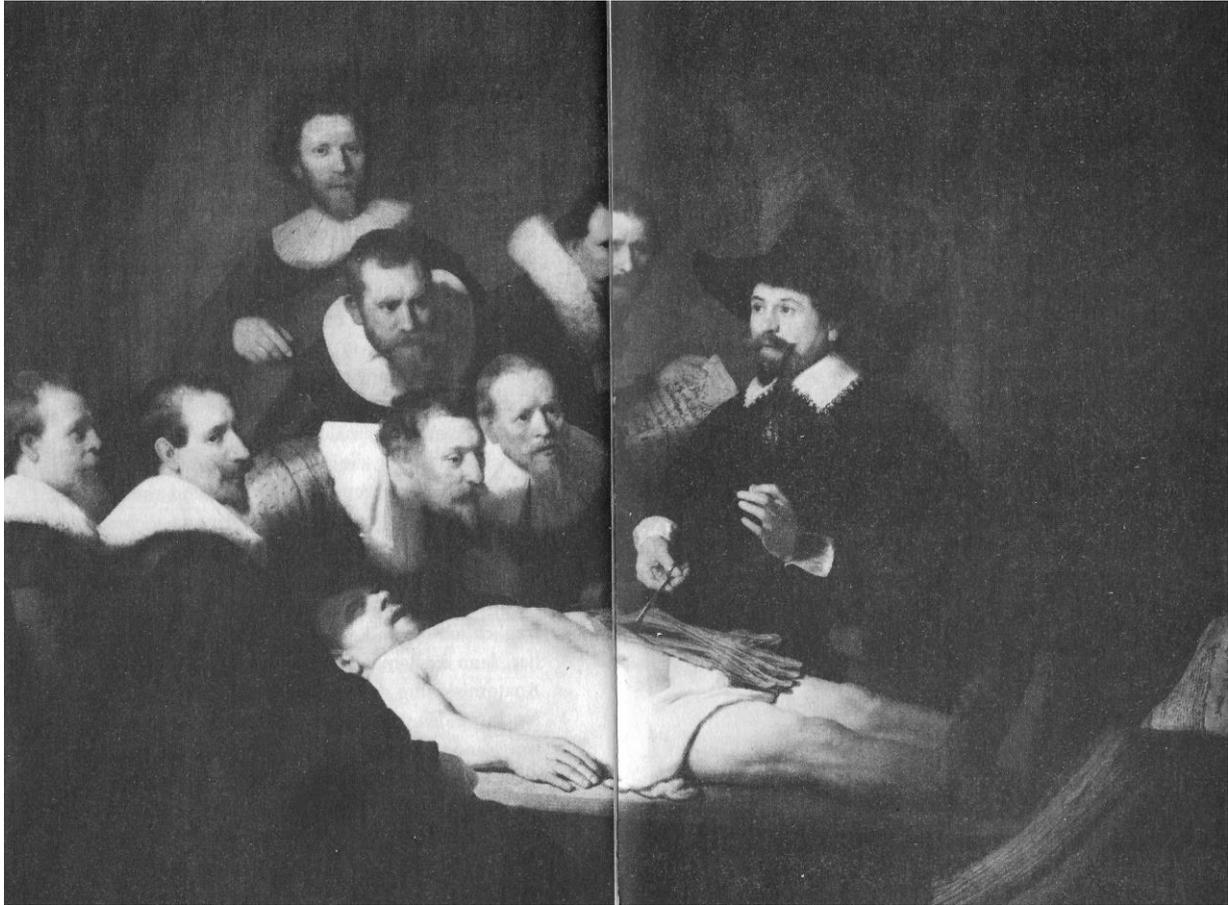


Abb. 50: Reproduktion des Rituals der Zergliederung

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 24f.

Mit der Prosektur des Dr. Tulp macht Sebald, wie Rembrandt, gerade das sichtbar, was nicht gesehen werden sollte: „[...] die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung diente nicht zuletzt der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers.“⁶⁹² Die ostentative doppelseitige Abbildung des Gemäldes im Verbund mit dem Text stellt in *Die Ringe des Saturn* selbst eine Auseinanderlegung, eine Sezierung dieses Versuchs der Unsichtbarmachung und damit implizit eine Freilegung des im Unbewussten liegenden Traumas dar. Die Prozedur der rembrandtschen Prosektur wird durch den Text auf sich selbst angewendet und der Versuch der Unsichtbarmachung deutlich und tatsächlich vor Augen gestellt, uns so nicht nur dem Auge, sondern auch dem Bewusstsein sichtbar gemacht. Denn was vom Leser unmittelbar gesehen wird, ist die Reproduktion des Gemäldes, das Foto, das ohne die Vermittlung des Textes als Filter der Interpretation zunächst als totaler optischer Eindruck wirkt, da das Bild im Vergleich zum Text etwas wesentlich anderes ist. Im Gegensatz zum Text, der linear, Wort für Wort gelesen werden muss, übt das Bild eine plötzliche Wirkung aus, die zunächst am filternden, analytischen Denken vorbeigeht. Im zweiten Schritt erst folgt unter Anleitung des Textes die Analyse des Bildes.⁶⁹³ Diese wesentlich

⁶⁹² Ebd., S. 23.

⁶⁹³ Vgl. hierzu Müller-Bach: „Der große Zug des Details“, S. 298: „Dass sich dieser allzu saubere Schnitt zwischen Wissenschaft und Kunst angesichts der szientifischen Neigungen des Ich-Erzählers selbst de-

verschiedene Eigenschaft des Bildes vom Text nutzt Sebald zur Freilegung des unzugänglichen Traumas, das vom Traumatisierten gerade nicht gelesen werden kann. Indem Sebald ‚traumatische‘ Bilder, d.h. Bilder, die durch Assoziation an das Trauma heranreichen, in einer bestimmten sequenziellen und dadurch eine Art Wiederholungseffekt provozierenden Weise in *Die Ringe des Saturn* anordnet oder geradezu opponierende Bildinhalte nebeneinanderstellt, macht er das Trauma auf indirektem Weg lesbar. Während Dr. Tulp die Sektion der schuldigen Hand vornimmt, seziert Sebald die Folgen der schuldhaften deutschen Geschichte. Dabei ist sich Sebald der Problematik bewusst, die mit der durch Medien gefilterten Wahrnehmung einhergeht.

Doch irgendwann – und dieser Moment lässt sich eben nicht methodisch regulieren – bricht in dieses *studium* jener Augen-Blick ein, den der Text hervorzurufen sucht, ohne ihn erzwingen zu können. Denn plötzlich geht uns tatsächlich ein Licht auf; plötzlich sehen wir, dass wir von Etwas absehen. Dieses Etwas ist allerdings keine Sehne, die hier nicht hergehörte, kein Detail, das uns als *punctum* anspringt. Der Punkt, auf den es hier ankommt, ist vielmehr das, was uns als Ganzes vor Augen liegt. Wir können uns noch so lange in die Bilder ‚vertiefen‘, die Sebalds Buch uns zu sehen gibt: Den ‚ausgelöschten grünlichen Leib‘ werden wir nicht sehen. Wir können den Hinweis auf ihn aber andererseits kaum überlesen, denn die Beschreibung beginnt mit ihm und mündet in ihn ein. Und irgendwann bemerken wir, dass wir in der Tat keinen ‚grünlichen Leib‘ sehen, wohl aber dessen Auslöschung. So wenig die Gewalt, die über Aris Kindt hinwegging, mit der Hinrichtung endete, so wenig ist die Anatomie die einzige ‚Kunst‘, die an der ‚Unsichtbarmachung‘ des Körpers arbeitet. Als strukturelle Gewalt wohnt diese ‚Unsichtbarmachung‘ auch den Bildmedien inne, die hier versammelt sind – theatralische Szene, anatomischer Atlas, Tafelbild, Fotografie – und deren Geschichte Sebald als eine von zunehmend unsichtbar werdenden Reduktionen, Abstraktionen oder – um an Kluges Begriff zu erinnern – ‚Verkürzungen‘ schreibt. Diese Verkürzungen sind so sehr zum Schema unserer Wahrnehmung geworden, dass der Schein für uns Evidenz gewinnt, während wir von dem absehen, was wir evidentermaßen vor Augen haben.⁶⁹⁴

In seinem Essay zu Peter Handkes Erzählung *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* beschreibt Sebald die Fotografie als Folgemedium vorangegangener Übertragungsmedien wie die Literatur, die sich noch vor der Etablierung der Fotografie die Wirklichkeit reduziert hat und sich mit dieser Reduktion thematisch auseinandergesetzt hat.⁶⁹⁵ Helmut Lethen reflektiert diese Möglichkeit der

mentiert, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Nicht nur ist seine Beschreibung in hohem Maß wissenschaftlich informiert, sie leitet auch uns, die Leser, zu einem methodischen Vorgehen an, bei dem wir so verfahren wie die Beobachter in Rembrandts Gemälde und also die Theorie der Beschreibung mit der Empirie des Beschriebenen vergleichen.“

⁶⁹⁴ Ebd., S. 298f.

⁶⁹⁵ „Die photographischen Aufnahmen, die das unter der Bedrohung seiner Existenz sich wissende Subjekt in einem fort von den Gegenständen und Vorgängen in seinem Umfeld zu machen gezwungen ist, haben, abgesehen von ihrer besonderen Sicherungsfunktion für das verstörte Individuum, noch die weitläufigere Bedeutung, daß auch die künstlerische Verzeichnung der Wirklichkeit ‚Leben‘ immer nur als tote Natur in die Zweidimensionalität des Bildes oder Textes übertragen kann. Dieses Verfahren der Verkürzung, in welchem das Leben unweigerlich ums Leben, nie aber das Tote zum Leben gebracht wird, ist schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts verschiedentlich thematisiert worden. Poes Erzählung *The Oval Portrait* untersucht das Verhältnis von künstlerischer Imago und lebendiger Wirklichkeit ebenso wie Storms Novelle *Aquis Submersus*. In beiden Fällen ist das den Betrachter zutiefst berührende scheinbare Leben des Abbilds verbunden mit dem Sterben der zur Darstellung gebrachten Gestalt.“ W. G. Sebald: „Unterm Spiegel des Wassers. Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns“. In ders.: *Die Beschreibung des*

Interpretation von medialem Arbeiten als Selbstreferenz bei Sebald. Er versteht die Passage zu Rembrandts Gemälde als Sebalds Verständnis von Produktion und Reproduktion scheinbarer Ereignisse als mediale Verkapselung, die Texte und ihre Vor-Schriften gegeneinanderhält⁶⁹⁶, also als ein sich selbst im Medium regenerierendes System. Mir scheint, dass Sebald sich mit der Anordnung der an bestimmten Stellen eingefügten Fotografien sowie mit den Bildinhalten zunächst auf Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“ bezieht, die eine Wiedererkennung und damit einen Zugang zur Wirklichkeit *im* Medium beschreibt:

Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse. Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen – all dieses ist der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmungsvolle Landschaft oder das seelenvolle Porträt. Zugleich aber eröffnet die Photographie in diesem Material die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben, nun aber groß und formulierbar wie sie geworden sind, die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich zu machen.⁶⁹⁷

Zwar verkürzt die Fotografie und verführt zu der Annahme, dass das Bild die Wirklichkeit sei, was letztlich irreführend ist, aber die Art und Weise, wie Sebald seine Fotos einsetzt, macht sie zu einem notwendigen Umweg für eine neue Wahrnehmungsart, die Benjamin den Fotografien zuschreibt. Die Angst des Sebald’schen Erzählers, dass die Welt auf einen einzigen, winzigen Punkt zusammenschrumpfen und schließlich vollends verschwinden könnte⁶⁹⁸, drückt genau diese Reduktion bis aufs Nichts aus, die mit einer immer weiter sich fortsetzenden medialen Reproduktion einhergeht. Der Text als mediale Produktion hat jedoch einen Effekt, der über die Reduktion der Wirklichkeit im Medium hinausreicht und den bei Sebald geschaffenen Zugang zur Wirklichkeit erst durch diese Art der medialen Vermittlung möglich macht.

Sebald reproduziert nicht nur das Bild als Ganzes, sondern nutzt gerade die bei Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erwähnten Spielräume der Fotografie als technisches Mittel der Reproduktion, indem er den Bildausschnitt, der für seine Gedankengänge

Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt a. M., Fischer, 42003, S. 115–130, hier S. 128.

⁶⁹⁶ Im ‚professionellen Schluss‘ seines Aufsatzes „Sebalds Raster. Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds *Die Ringe des Saturn*“ heißt es: „Sollte Sebald in der zur Schau gestellten Sektion von Unterarm und Hand, in der die freigelegten Sehnen und Gefäße den Stricken und Drähten des Webgeräts ähneln, hier nicht die Sektion der Schreibhand nahe legen? Und sollte folglich nicht der Blick der Chirurgengilde, der haarscharf am Körper vorbei auf das Präskript, die schematische Zeichnung des Anatomieatlas, gerichtet ist, der Blick unserer Wissenschaftsgilde sein, die auch nicht mehr tun kann, als den Text mit Präskripten zu vergleichen und so zu tun, als hätten wir wirklich, wie wahrscheinlich Thomas Browne und Descartes, einem Ereignis beigewohnt – den *Ringen des Saturn*?“ Lethen: „Sebalds Raster“, S. 30.

⁶⁹⁷ Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 50f.

⁶⁹⁸ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 13.

wichtig ist, gesondert abdruckt: die Blicke der Beobachter und die Darstellung von Händen, insbesondere die anatomisch falsche Hand des Verurteilten.

Und mit der Hand hat es eine eigenartige Bewandnis. Nicht nur ist sie, verglichen mit der dem Beschauer näheren, geradezu grotesk disproportioniert, sie ist auch anatomisch gänzlich verkehrt. Die offengelegten Sehnen, die, nach der Stellung des Daumens, die der Handfläche der Linken sein sollten, sind die des Rückens der Rechten. Es handelt sich also um eine rein schulmäßige, offenbar ohne weiteres dem anatomischen Atlas entnommene Aufsetzung, durch die das sonst, wenn man so sagen kann, nach dem Leben gemalte Bild genau in seinem Bedeutungszentrum, dort, wo die Einschnitte schon gemacht sind, umkippt in die krasseste Fehlkonstruktion. Daß Rembrandt sich irgendwie hier vertan hat, ist wohl kaum möglich. Vorsätzlich scheint mir vielmehr die Durchbrechung der Komposition.⁶⁹⁹

Im Bildausschnitt werden die Blicke der umstehenden, sich über den Leichnam beugenden Anatomen in den sich jetzt nicht mehr im Bild befindenden Atlas hervorgehoben sowie die Hände des Chirurgen und des Opfers, vor allem die freigelegte linke Hand und der Unterarm.⁷⁰⁰



Abb. 51: Der Blick aufs Detail

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 26.

Das Bild stellt den Chirurgen als Handwerker vor: Seine Berufsbezeichnung leitet sich von der manuellen Arbeit ab.⁷⁰¹ Das Gemälde wurde von der Chirurgengilde in Auftrag gegeben und stellt deren Tätigkeitsfeld im Spiegel ihrer Zeit dar. Bei dem aufgeschlagenen Buch in der unteren rechten Bildecke, auf das alle Blicke außer dem des dozierenden Dr. Tulp und des im Hintergrund

⁶⁹⁹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 27. Diese Darstellung entspricht dem, was man unter ‚Chiralität‘ versteht: der Eigenschaft von Körpern und chemischen Strukturen (z. B. Molekülen), sich mit ihrem Spiegelbild nicht zur Deckung bringen zu lassen.

⁷⁰⁰ Zum „Spiel der Hände“ in dieser Szene vgl. Mülder-Bach: „Der große Zug des Details“, S. 294.

⁷⁰¹ Lateinisch *chirurgus*, griechisch *cheirurgós*, was Wundarzt bedeutet: Im wörtlichen Sinn eigentlich Handwerker, zusammengesetzt aus den beiden Wortpartikeln ‚cheir‘ (Hand) und ‚érgon‘ (Tätigkeit, Werk).

stehenden und aus dem Bild herausgehenden Anatomen gerichtet sind, handelt es sich wahrscheinlich um einen anatomischen Atlas, der auf die Lehre René Descartes' verweist.⁷⁰²

Bezeichnenderweise sind ja die Blicke des Kollegen des Doktors Tulp nicht auf diesen Körper als solchen gerichtet, sondern sie gehen, freilich haarscharf, an ihm vorbei auf den aufgeklappten anatomischen Atlas, in dem die entsetzliche Körperlichkeit reduziert ist auf ein Diagramm, auf ein Schema des Menschen, wie es dem passionierten, an jenem Januarmorgen im Waaggebouw angeblich gleichfalls anwesenden Amateuranatomen René Descartes vorschwebte. Bekanntlich lehrte Descartes in einem der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung, daß man absehen muß von dem unbegreiflichen Fleisch und hin auf die in uns bereits angelegte Maschine, auf das, was man vollkommen verstehen, restlos für die Arbeit nutzbar machen und, bei allfälliger Störung, entweder wieder instand setzen oder wegwerfen kann.⁷⁰³

Der Erzähler der *Ringe des Saturn* vermutet in der absichtlichen Fehlkonstruktion der Hand Rembrandts Solidarität mit dem Delinquenten, dem auch Aris Kindt genannten, „wenige Stunden zuvor wegen Diebstahl gehenkten Stadtgauner[] Adriaan Adriaanszoon“,⁷⁰⁴ nicht mit seinen Auftraggebern.⁷⁰⁵ Die anatomische Zergliederung wie sie sich auf Rembrandts Bild findet, wird von Sebald in einem anderen Kontext, diesmal an die Vorlage von Robert Burton gekoppelt, für sein Saturnbuch fruchtbar gemacht. Während das Gemälde die Zergliederung als Methode aufzeigt, wird Burtons *Anatomy of Melancholy* zur Vorgabe für die Figuration der Melancholie in *Die Ringe des Saturn*. Durch die Verarbeitung der Melancholietradition in ihren verschiedenen Aspekten (medizinisch-psychologisch: Trauma/seelische Erschütterung, ikonographisch: der Verweis auf Albrecht Dürers *Melencolia I*, therapeutisch: die Wanderung als Therapie der Melancholie) schreibt Sebald ihre Anatomie nach Robert Burtons Vorbild. Er nutzt sie als Figuration, um Traumata der Gewalt und Zerstörung, in deren Zentrum das durch den Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust entstandene deutsche Trauma steht, zu bearbeiten.⁷⁰⁶ Damit stellt Sebald die Analyse (die Zergliederung des Sachverhalts) als Voraussetzung für eine Veränderung (Verarbeitung des Traumas) vor, ein wissenschaftliches Vorgehen, bei dem er sich methodisch und literarisch an Vorläufern des 17. Jahrhunderts (Rembrandt, Burton, Browne) orientiert.

⁷⁰² Wie Inka Müller-Bach festgestellt, bezieht Sebald seine Beschreibung von Rembrandts Bild aus der kunsthistorischen Studie von William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Iconological Study*. Ebd., S. 295.

⁷⁰³ Ebd., S. 23ff.

⁷⁰⁴ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 26.

⁷⁰⁵ „Entgegen jeder Gepflogenheit nämlich beginnt die hier dargestellte Prosektur nicht mit der Öffnung des Unterleibs [...], sondern (und auch das deutet auf einen Akt der Vergeltung) mit der Sezierung der straffälligen Hand. [...] Die unförmige Hand ist das Zeichen der über Aris Kindt hinweggegangenen Gewalt. Mit ihm, dem Opfer, und nicht mit der Gilde, die ihm den Auftrag gab, setzt der Maler sich gleich. Er allein hat nicht den starren cartesischen Blick, er allein nimmt ihn wahr, den ausgelöschten, grünlichen Leib, sieht den Schatten in dem halboffenen Mund und über dem Auge des Toten.“ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 26f.

⁷⁰⁶ Vgl. hierzu Osborne: *Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr*.

4.3.2 Musterbuch und Methode – „Of old things we write something new“⁷⁰⁷

Robert Burtons 1621 erschienenes Buch zur Melancholie unternimmt, wie dem Volltitel des Buches zu entnehmen ist, eine Analyse der Melancholie in unterschiedlichen Feldern: *The Anatomy of Melancholy, What it is: With all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their severall Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up*. Gerade durch das Öffnen (opened) und Aufschneiden (cut up) schafft Sebalb eine Verbindung zu Rembrandts Anatomiebild und Dr. Tulps unorthodoxer Leibesöffnung und Zergliederung der Hand. Burtons Buch ist jedoch mehr als nur eine Abhandlung über die Melancholie, es ist in enzyklopädischer Manier, die Sebalb auch für seinen Text übernommen hat, eine Sammlung an Themen, mit denen sich Burton beschäftigt hat und die seine Zeit widerspiegeln. Den drei Teilen der *Anatomy of Melancholy* geht eine schematische Synopsis voraus, die in ihrer Komplexität graphisch an die doppelseitige Abbildung des Musterbuchs in Sebalds *Die Ringe des Saturn* erinnert.

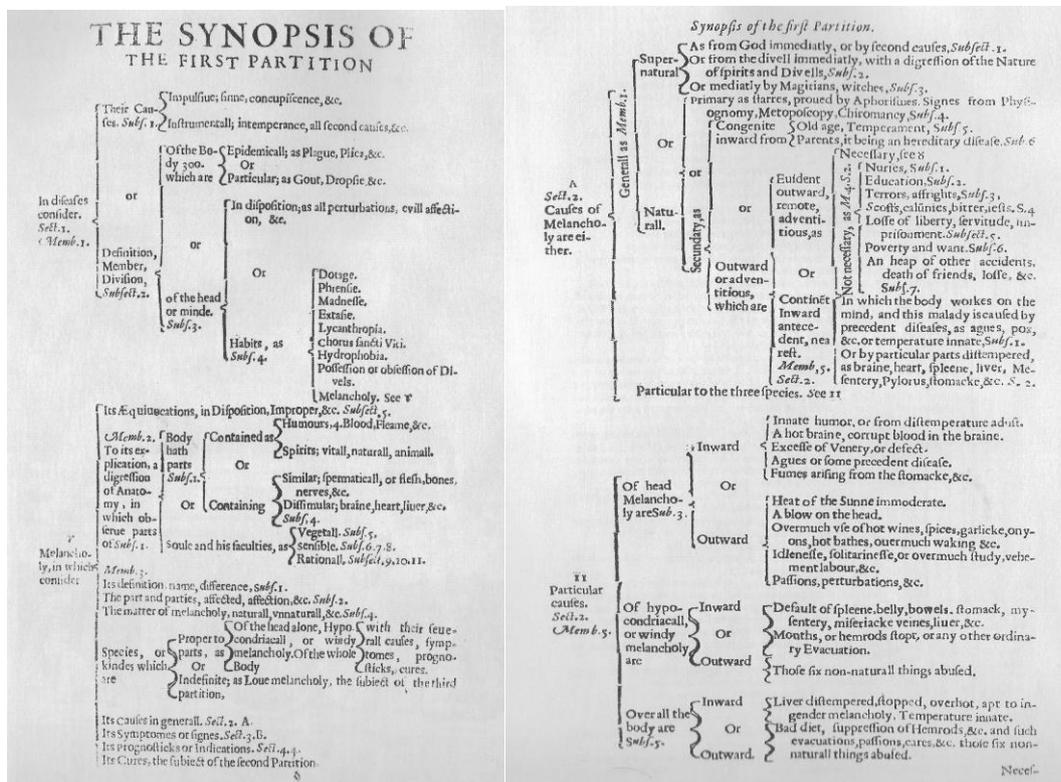


Abb. 52: Burtons Vorlage der Melancholieanatomie

Quelle: Burton: *Anatomy of Melancholy*, „The Synopsis of the first partition“, in Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, S. 232f.

⁷⁰⁷ Thomas Browne in *The Garden of Cyrus* zitiert nach Massimo Leone: „On the QuincunX.“ In *Orientations.Space/Time/Image/Word. Word & Image Interactions 5*. Hg. v. Claus Clüver, Véronique Plesch u. Leo Hoek. Amsterdam: Rodopi, 2005, S. 289–305, hier S. 76. Zu Prätexten bei W. G. Sebalb vgl. auch Susanne Schedel: „Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?“ *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebalb*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, sowie Franz Loquai in ders. (Hg.): *W. G. Sebalb*.



Abb. 54 und Abb. 55: Musterbuch im Bestand des Norfolk Museums

Quelle: <http://norfolkmuseumscollections.org/collections/objects/397318929.html/#!//?q=Pattern%2Bbook>, zuletzt aufgerufen am 7.5.2015.

Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* ist buchstäblich das Musterbuch für *Die Ringe des Saturn*. Sebald folgt Burtons Methode, bezieht sich jedoch mit seiner Sammlung und Anatomie der Melancholie auf seine eigene Zeit, das 20. Jahrhundert. Wie Sebald bei der Beschreibung von Rembrandts Anatomie-Gemälde mit Heckscher einer gelehrten Meinung folgt, so benutzt er Burtons *Anatomy* als Muster für seine Melancholiedarstellung. Eine Analyse von Burtons satirischer Vorrede „Democritus Junior to the Reader“, die dieser als Persona Burtons an seine Leser richtet, verdeutlicht, wie vorlagengetreu Sebald *The Anatomy of Melancholy* als Musterbuch nutzt, um sein eigenes Muster der Melancholie zu produzieren.⁷¹¹ Die mimetische Adaption von Burtons Verfahren in Sebalds eigenem Text ist eine Aktualisierung der Melancholiefigurierung, bei der es, wie bereits bei Burton, nicht nur darum geht, Wissen zu überliefern und dadurch zu retten, sondern über den Weg der Akkumulation Gedächtnis zu produzieren. Martina Wagner-Egelhaaf stellt dar, dass Burtons anscheinend ungenaue Zitierpraxis und sein Hang zur Übertreibung, sofern es um Zahlenwerte geht, eine Gedächtnisfunktion hat:

Hatte bereits Aristoteles in *De Memoria et Reminiscentia* den Zusammenhang von Gedächtnisleistung und Zahl profiliert, indem er arithmetischen und geometrischen Ordnungsmustern eine gedächtniskonstitutive Funktion zusprach, so kann gesagt werden, daß Burtons Text gerade diese Funktion elaboriert und ausstellt. [...] Das Gedächtnis der Zahl appelliert an die bildliche Vorstellungskraft, während die Übertreibung [...] dem antiken mnemotechnischen Postulat folgt, nach dem sich das Verblüffende umso besser einprägt. Burtons ‚Trick‘ besteht also nicht darin, Gedächtnis zu überliefern, sondern Gedächtnis zu produzieren, d. h. aus einer tatsächlich melancholiefördernden Fülle des Wissens eine Ordnung zu schaffen, in der sich das melancholische Bewußtsein nicht verliert.⁷¹²

⁷¹¹ Als Grundlage für den Vergleich von Burtons Vorrede an den Leser mit Sebalds mimetischem Verfahren bei seiner Melancholiedarstellung in *Die Ringe des Saturn* folge ich Martina Wagner-Egelhaafs Analyse von Burtons *Anatomy of Melancholy* in *Die Melancholie der Literatur*, S. 93–136.

⁷¹² Ebd., S. 126. Das Verblüffende als Mnemotechnik findet sich auch bei Sebald in Bezug auf Thomas Brownes Raritäten- und Kuriositätenkabinett. Vgl. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 321ff.

Zu diesem Konzept gehört Burtons und damit auch Sebalds Zitierverfahren. Die untenstehende Abbildung des Vorwortes von Burtons *Anatomy* illustriert Sebalds Verfahren der Zitatcollage, die Burton in seinem Text durch die Kursivsetzung sichtbar macht. Besonders deutlich wird durch das Druckbild von Burtons Text, wie das in *Die Ringe des Saturn* unterliegende, meist unsichtbare und nur an manchen Stellen durchschimmernde Muster aussehen muss. Sebald vollzieht mit der Einverleibung der Intertexte stilistisch den selben Prozess, der, nach Freud, psychisch beim Objektverlust des Melancholikers stattfindet und reproduziert ihn in seiner Schreibweise in *Die Ringe des Saturn*. Bei der ‚Einverleibung‘ der Texte anderer Autoren, den „Verarbeitungsstufen der literarisch-gelehrten Zitierpraxis“⁷¹³,

handelt es sich um einen Prozeß der Verähnlichung des Unähnlichen, der aber doch das Fremde in seiner Fremdheit zu erkennen gibt. [...] damit stützt sich auch Burtons Konzept von Autorschaft auf jene doppelte Umkehrperspektive, die mehrfach als Zentralfigur der Melancholie festgehalten wurde. Das Prinzip der Eigen-Fremdheit wird spezifiziert, wenn Democritus Junior behauptet, die Materie sei diejenige der von ihm gelesenen Autoren, die Methode dagegen seine eigene. Das Eigene und das Eigentliche von Burtons *Anatomy* liegt also nicht im Bereich des Propositionalen, sondern im Wie, in der Textur des Textes. Nicht zufällig gebraucht Democritus Junior auch die Gewebemetapher („Cloath“).⁷¹⁴

Die Gewebemetapher findet sich bei Sebald explizit in der Seide, die wie ein roter Faden, an dem sich der Melancholiker durch sein Labyrinth bewegt, durch *Die Ringe des Saturn* führt. Das Thema der Seide verbindet die Schilderung der Seidengewinnung, ihren Anbau und seine Geschichte, ihre vielfältige Art der Verarbeitung und ihre paradoxe Funktion in Bezug auf das Sterben: einerseits als Trauerflor und Symbol der unsterblichen Seele, andererseits als Tötungsgeschäft im Prozess der Seidengewinnung, das auf den Holocaust anspielt.

⁷¹³ Ebd., S. 128.

⁷¹⁴ Ebd.

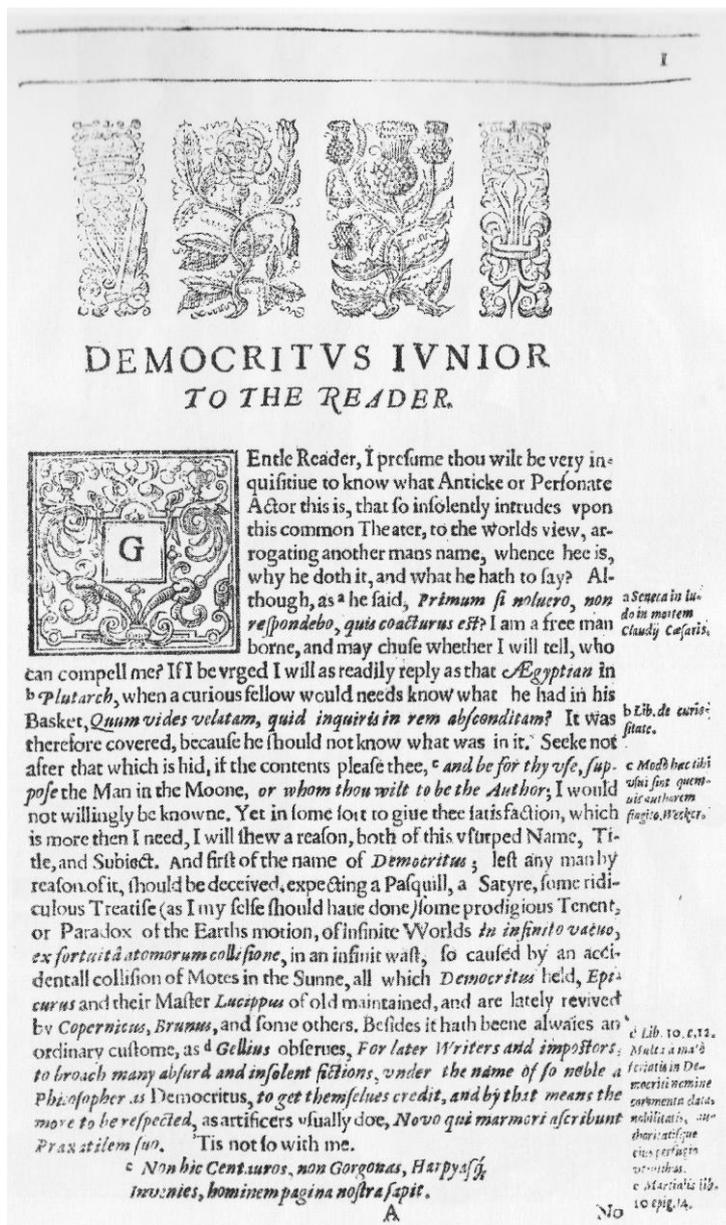


Abb. 56: Textgewebe

Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*, Vorwort „Democritus Junior to the Reader“, 4. Auflage von 1632, ed. Faulkner et al., I, [Ixxii]

Quelle: Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur*, S. 236.⁷¹⁵

„Methode“, abgeleitet vom griechischen „méthodos“, bedeutet „Weg oder Gang einer Untersuchung“, im wörtlichen Sinne „der Weg zu etwas hin“. Sebald wählt, neben anderen Autoren, den Weg über Burton, indem er dessen Vorgehen in mimetischem Verfahren kopiert, aber wie bereits beim Rembrandtgemälde mit seiner eigenen Intention versieht. Der Umweg über andere Autoren und Inhalte wird somit zum Orientierungsprinzip bei Sebald. So kann, was Democritus Junior über Burtons Methode sagt, auf Sebalds Vorgehen übertragen werden:

⁷¹⁵ „Was über die Gedächtnisfunktion des Burtonschen Textes gesagt worden ist, betrifft besonders die Zitatstruktur der *Anatomy*. Über tausend zitierte Autoritäten hat man in Burtons Buch gefunden und größtenteils identifiziert.“ Ebd., S. 127.

I have laboriously collected this Cento out of diverse Writers, and that sine injuriá, I have wronged no Authors, but given every man his owne, [...] I cite & quote mine Authors [...]. The matter is theirs most part, and yet mine apparet unde suptum sit [...] aliud tamen quam unde sumptum sit apparet, which nature doth with the aliment of our bod-ies, incorporate, digest, assimilate, I doe conuocare quod hausit, dispose of what I like take. I make them pay tribute, to set out this my Macericon, the method is myne owne [...].⁷¹⁶

Sebald stellt eine ebensolche Sammlung an Zitaten und darüber hinaus an Gedächtnis herstellenden Erzählepisoden zusammen, dass er seinen Erzähler durch ein Labyrinth zu wandern lassen scheint und seine Wanderung in der gleichen Art begründet wie Democritus Junior: „I write of Melancholy, by being busie to avoid Melancholy.“⁷¹⁷ Robert Burton bezeichnet die Welt, aber auch die Merkmale der Melancholie, in seiner *Anatomy* bereits als Labyrinth: „In a word, the world it selfe is a maze, a labyrinth of errors, a desert, a wilderness [...].“⁷¹⁸ Die Schrift soll aus der Unordnung in die Ordnung führen, indem der Schreibakt, wie das Gehen, die Melancholie lindern soll. Das Schreiben beschäftigt den Geist, gleichzeitig aber produziert diese Beschäftigung Melancholie. Über seine Melancholie zu schreiben ist daher ein Unterfangen, das in der Figur des Labyrinths dargestellt wird. Das Labyrinth ist eine Doppelfigur: abhängig von der Perspektive des Betrachters offenbart es seine ordnende Struktur oder lässt den Labyrinthgeher Verwirrung und Un-Ordnung erfahren. In *Die Ringe des Saturn* wird vom Eibenlabyrinth von Somerleyton⁷¹⁹ und den labyrinthischen Wegen auf der Heide von Dunwich⁷²⁰ erzählt, auf denen der Erzähler herum-irrt.

Der einzige Orientierungspunkt auf dieser baumlosen Heide, eine sehr seltsame Villa mit einem rundherum verglasten Aussichtsturm, die mich absurderweise an Ostende erinnerte, hatte sich, wie mir nun erst bewußt wurde, während meines achtlosen Dahingehens

⁷¹⁶ Zitiert nach Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur*, S. 127f.

⁷¹⁷ Ebd., S. 118.

⁷¹⁸ Zitiert nach Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur*, S. 132: „Und schließlich beschreibt Burton die gesamte Typologie der Melancholie als Labyrinth, in das er ‚by the clue or thread of the best Writers‘ Klarheit bringen möchte. Labyrinth und Ariadnefaden, wobei gerade der letztere an die Textmetapher des Gewebes anschließt, verbildlichen in ihrer wechselseitigen Aufeinanderbezogenheit die für Burtons Text herausgearbeitete Doppelstruktur von Ordnung und Unordnung. Der Ariadnefaden soll Ordnung durch die Unübersichtlichkeit des Labyrinths legen; indem er dies tut, paßt er sich zwar teilweise der verwirrenden Form des Labyrinths an, erweist aber letztlich die Ordnungsstruktur der labyrinthischen Unordnung; Allerdings gehört es zu den Eigentümlichkeiten des Labyrinths, daß derjenige, der sich in ihm befindet, niemals einen Überblick über seine (wohlkalkulierte) Anlage hat. Er erfährt damit immer die Unordnung des Labyrinths, und der ihn leitende Faden der Ariadne, der ja die labyrinthische Ordnung zeichnet, führt ihn immer nur von einem Ort des Labyrinths zum nächsten. Somit beschreibt die textile Figuration des Ariadnefadens das topologische Kontiguitätsprinzip des Burtonschen Textes. Aber auch in der Darauf-sicht erweist sich die Figur des Labyrinths als aussagekräftige Chiffre des Textes. Das Labyrinth ist Bild und Schrift gleichzeitig. Bild in seiner dekorativen geometrischen Ordnung, die nur ein ungegenständiges Muster wiedergibt, Schrift, weil es gelesen werden muß und in dieser Funktion nur einer Linie folgen kann. Und diese Linie ist teleologisch konzipiert: Sie soll aus der Unordnung in die Ordnung führen.“

⁷¹⁹ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 51.

⁷²⁰ Ebd., S. 203ff.

immer wieder unter einer völlig unerwarteten Perspektive bald in der Nähe, bald weiter entrückt, bald links, bald zu meiner Rechten gezeigt [...].⁷²¹

Erst im Traum verschmelzen die beiden erwähnten Labyrinth und legen das eigentliche Labyrinth offen, in dem sich der Erzähler verirrt, nämlich in seinen eigenen Gedanken:

Monate nach diesem mir bis heute unbegreiflich gebliebenen Erlebnis bin ich in einem Traum abermals auf der Heide von Dunwich gewesen, bin wieder über die unendlich verschlungenen Wege gegangen und habe wieder nicht aus dem, wie ich glaube, eigens für mich angelegten Irrgarten herausgefunden. Todmüde und schon bereit mich irgendwo niederzulegen, gelangte ich bei Einbruch der Dämmerung an einen etwas erhöhten Platz, auf dem genau wie in der Mitte des Eibenlabyrinths von Somerleyton ein kleiner chinesischer Pavillon errichtet war. Und als ich von diesem Aussichtsposten hinabblickte, sah ich auch das Labyrinth selber, den hellen Sandboden, die scharf abgezeichneten Linien der mehr als mannshohen, fast schon nachtschwarzen Hecken, ein im Vergleich mit den Irrwegen, die ich zurückgelegt hatte, einfaches Muster, von dem ich im Traum mit absoluter Sicherheit wußte, daß es einen Querschnitt darstellt durch mein Gehirn.⁷²²

Das Gehirn, und damit das Denken selbst, werden dem Melancholiker zum selbstgeschaffenen Labyrinth, in dem er sich verirrt und aus dem er mittels seines Schreibens als Methode des Gedankenordnens herausfindet. Sobald visualisiert die Übersicht, die sein Erzähler von dem Aussichtspunkt gewinnt, indem er einen runden Bildausschnitt auf schwarzem Hintergrund, der ein Labyrinth in Luftaufnahme zeigt, in den Text einfügt.

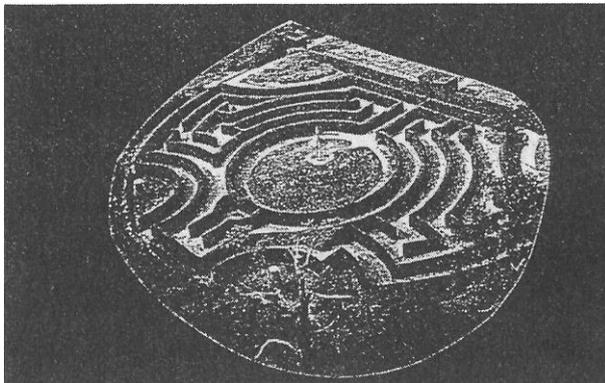


Abb. 57: Labyrinth

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 21.

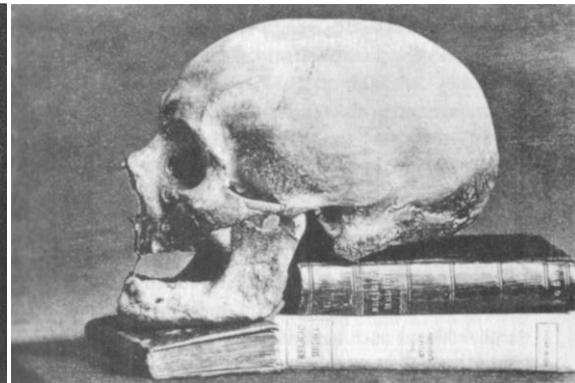


Abb. 58: Vanitas und Wunderkammer

Quelle: Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 206.

Die Darstellung eines Schädels repräsentiert das Kopflabyrinth, zu dessen literarischer Referenz er Thomas Brownes *Hydriotaphia* und *The Garden of Cyrus* (1658) heranzieht, die zwei maßgebliche Prätexte für *Die Ringe des Saturn* im Hinblick auf die Frage nach der Herstellung von Ordnung, von Aufbewahrung und Vergänglichkeit sind. Auf die Ordnung, die, wie Brownes *Musaeum Clausum* zeigt, eine „einzig im Inneren seines Kopfes“⁷²³ existierende ist, und ihre Kontingenz,

⁷²¹ Ebd., S. 204.

⁷²² Ebd., S. 205f.

⁷²³ Ebd., S. 322.

weist Sebald mit der Abbildung des Vanitas-Motivs⁷²⁴ hin, das den auf ein paar Büchern arrangierten Schädel zeigt. In dieser Abbildung laufen bereits die Ordnungssysteme des Denkens (vernetzt) und Schreibens (geradlinig) als zwei verschiedene, sich jedoch aufeinander beziehende Arten des Ordnen ineinander. Der Schädel ist auf zwei Bänden der *Religio medici* arrangiert, dem 1643 erschienenen Werk Thomas Brownes, das als sein philosophisches Bekenntnis Wissenschaft und Religion aufeinander zu beziehen sucht.

Sebald erzählt im ersten Kapitel von *Die Ringe des Saturn* vom Verbleib von Thomas Brownes Schädel, der einige Stationen durchläuft, bevor er seine letzte Ruhestätte findet. Damit unternimmt der Schädel seinerseits eine Irrfahrt, er steht aber auch als Metapher für die gedankliche ‚Kopfreise‘. An diesem Bild manifestiert sich die ‚Verwandlung‘ des Kopfes in einen Totenschädel. Die Kraft seines Geistes findet sich in den unter ihm gestapelten Büchern, in der Schrift, die bewahrt, was der Kopf ehemals gedacht hat. Die Erwähnung von Grimmelshausens Verwandlungsfigur Baldanders aus *Simplicissimus Teutsch*, den Borges unter die Sammlung der Fantasiewesen in sein Bestiarium *Libro de los seres imaginarios* aufgenommen hat, verweist auf den stetigen Wandel aller natürlichen Prozesse und steht hier sowohl für die Vergänglichkeit als Leitthema von *Die Ringe des Saturn*, für das Thomas Brownes *Hydriotaphia* den Prätext darstellt⁷²⁵, als auch für die metaphorische Kraft der Sprache, da Baldanders (als Adjektiv ‚bald anders‘) seine zitierten Verwandlungen in *Die Ringe des Saturn* verkörpert und gleichzeitig seine Wesenhaftigkeit des ‚Verwandlers‘ in seinem Namen vorwegnimmt. Das Potenzial der Sprache wird von Sebald, wie von seinen Referenz-Autoren des 17. Jahrhunderts (Burton und Browne), auf verschiedenen Ebenen als transformatives Mittel an der epistemischen Schwelle eingesetzt.⁷²⁶ Indem Sebald in seiner Sprache auf den Sprachschatz vergangener Epochen zurückgreift, und syntaktische Verschiebungen in seinen Sätzen vornimmt, die u.a. das Spezifische des Sebald-Sounds ausmachen, provoziert er mit seinem von den gegenwärtigen Sprachgewohnheiten seiner Leser abweichenden Sprachstil eine Umorientierung. Das enzyklopädische Erzählverfahren und die scheinbar kontingente Sammlung bei Sebald stellen darüber hinaus eine Methode dar, die der Komplexität der

⁷²⁴ Zur Fotografie als neuzeitlichem ‚Memento mori‘ vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 138ff.

⁷²⁵ Siehe hierzu Kap.3.1 in dieser Arbeit.

⁷²⁶ „Die beiden Autoren thematisieren explizit das Autor-Leser-Verhältnis in ihren Texten, um Mißverständnisse vorzubeugen, [...] aber auch um den literarischen Mehrwert semantischer Polyvalenz spielerisch ausnutzen zu können. Rhetorische Strategien der Indirektheit, Ironie und Selbstreflexivität und einer Staffelung auktorialer Maskierungen (allesamt also Verfahren, die wir normalerweise mit den Konventionen moderner fiktionaler Erzählkunst verbinden) werden dabei in Texten wirksam, deren kommunikative Absicht nicht im konventionellen (ästhetischen) Sinn ‚literarisch‘ ist, und sie fallen in diesen Texten noch mehr ins Gewicht als in solchen, bei denen die primäre Funktion des Geschichtenerzählens sich von selbst versteht.“ Berensmeyer: „*Angles of Contingency*“, S. 62f.

Neuorientierung, wie einst die in *Die Ringe des Saturn* mit Thomas Browne aufgerufene Wunderkammer, Rechnung trägt.

In der Wunderkammer wird Wissen zu einem Medienphänomen, das zum Nachdenken anregen will, aber auch und vielleicht vorrangig zum Staunen, zur Bewunderung und sinnlichen Faszination. Die literarische Konfiguration des Späthumanismus hängt insofern von diesen epistemischen Neuheiten ab, als sie einen erstaunlichen Grad an Intertextualität verbindet mit einer Faszination für andere Medien, andere Kommunikationsweisen, andere Möglichkeiten des Wissenserwerbs und -transfers. [...] In der Isolation der Studierstube, fernab vom turbulenten Treiben des Lebens, wird eine distanzierte und entpragmatisierte Beobachterhaltung gegenüber einer Vielfalt von Gegenständen möglich. Im Neuarrangement disparater Bestände entstehen kontingente, unwahrscheinliche, überraschende Sichtweisen. Diese Erfahrung gilt es dem Leser zu vermitteln und mit ihm zu teilen.⁷²⁷

Die Bücher unter dem oben abgebildeten Schädel verweisen nicht nur auf die Schriften des 17. Jahrhunderts, sondern auch auf das Ergebnis der Niederschrift der ‚Kopfreise‘, die Sebalds Erzähler im Krankenhaus beginnt. Während die im Gehirn kreisenden Gedanken nicht lesbar sind und ihre Ordnung unbekannt, stellt die Niederschrift die Macht des Geistes dar, eine Ordnung herzustellen. Die Forschung hat Muster und Ordnungssysteme in Sebalds Werken untersucht und mehrfach die Bedeutung des für seine Erzähltechnik wichtigen und auf Walter Benjamin zurückgehenden Begriffs des „Einbettens“ betont.⁷²⁸ Die Anlehnung an Benjamins Sammellust und die „gramkonkave Räumlichkeit einer Schädelwelt“⁷²⁹ sind zentral für die Ordnungsverfahren in *Die Ringe des Saturn*. Sebald geht es, neben der Aufhebung der Dinge in einer zeitentho-benen Ordnung, um eine andere Art der Archivierung als jener der Chronologie. Diese findet sich in Sebalds assoziativ wirkender und damit die Funktionsweise der Erinnerung imitierender Erzähltechnik, der es um eine Verbindung aller Zeiträume unabhängig von ihrer zeitlichen Abfolge geht, aber auch um die Thematik des Vergessens, die mit der Frage nach dem Umgang mit privater und kollektiver Erinnerung verbunden ist. Eine Unterbrechung und Ergänzung zum Archivsystem ‚Schrift‘ stellen unter anderem die in sie ‚eingebetteten‘ Abbildungen dar.

Die „visuelle Metapher“⁷³⁰ für die einem Netz ähnelnde Ordnungen stellt Brownes in *The Garden of Cyrus* abgebildeter Quincunx dar, den Sebald in *Die Ringe des Saturn* einschließlich Quintilians

⁷²⁷ Ebd., S. 61.

⁷²⁸ Vgl. z. B. Ben Hutchinson: *W. G. Sebald – die dialektische Dimension*. Berlin: De Gruyter, 2009, sowie Fuchs: *Die Schmerzspuren der Geschichte*.

⁷²⁹ Wolfgang Schlüter: *Walter Benjamin. Der Sammler & das geschlossene Kästchen*. Darmstadt: Häusser, 1993, S. 45, zitiert nach Hutchinson: *W. G. Sebald – die dialektische Dimension*, S. 44.

⁷³⁰ Vgl. hierzu Leone: „On the QuincunX“, S. 291. Massimo Leone verweist auf den graphischen Aspekt des Quincunx, der eine große Rolle für Browne wie auch für Sebald gespielt haben mag: „From both a visual and conceptual point of view, an intersection is the production of a new element from the encounter of at least two pre-existing elements. The simplest intersection is the encounter between two lines. It produces a point physically internal to the two lines, but conceptually external to them: a point of intersection and the elements that produce it do not belong to the same logical level. There is a figure, which embodies the quintessential intersection: the cross, a widely diffused symbol. Abstractly considered, the quincunx is nothing but the stenography of a cross. This is why Browne identified this pattern in the cross

Zitat reproduziert. Quintilians Zitat stammt aus dessen zwölfteiligem Werk zur Rednerausbildung *Institutio Oratoria*, hier Buch VIII, wo er über die *elocutio*, die stilistische Ausformulierung in der Redekunst, spricht und den Redeschmuck mit verschiedenen Arten des Landbaus vergleicht.⁷³¹ Dabei versteht er die Baumpflanzung in Form des Quincunx als perfekte Verkörperung des Gleichgewichts zwischen Pragmatik und Ästhetik, da diese symmetrische Struktur die einfachste Form ist, fünf Elemente anzuordnen, sowohl als Mnemotechnik als auch als Stilmittel oder als Symbol ontologischer Verhältnisse: „Quid Quincunce speciosus, qui, in quamcunque partem spectaveris, rectus est“⁷³², heißt es bei Quintilian.

Methodisch und ästhetisch verfolgt Sebald mit dem Verweis auf das Ordnungssystem von Wunderkammern und Bibliotheken denselben Zweck wie schon Browne, allerdings nicht mit Blick auf eine religiöse Deutung der Struktur, sondern als rein formalästhetische. Sebalds Absicht gilt nicht dem Beweis der Harmonie der Schöpfung.⁷³³ Das anscheinend dem Prinzip der Kontingenz folgende Sammeln und Ordnen von Absonderlichem offenbart sich schon am Inhaltsverzeichnis von *Die Ringe des Saturn*. Sich an Thomas Brownes nachgelassenen Konvoluten⁷³⁴ orientierend, schreibt Sebald ebenfalls über den Nutz- und Ziergartenbau (in Kap. 6: Yuan Ming Yuan), ein Urnenfeld (in Kap. 1: Walsingham), das Anlegen künstlicher Hügel und Berge (in Kap 5: Löwenmonument), Fische (in Kap. 3: Heringsfischerei), vom Alter und vom Essen (in Kap. 3: Silent Dinners), von den Gewohnheiten der Insekten (in Kap. 10: Schmetterlinge) usw. Damit ähnelt Sebalds Ansammlung Thomas Brownes Musaeum Clausum oder der Bibliotheca Abscondita, dem

of Saint Andrew, and this is also the reason why during the persecution of the Catholics in seventeenth-century England, the quincunx was used as a secret symbol placed on buildings that could offer help and shelter to Catholics. Five notches on a wall were a symbol of the five wounds of Christ, but also a cryptographic reference to the intersection of transcendence and immanence, divinity and humanity, which is embodied and represented by the cross.” Ebd., S. 292.

⁷³¹ Zu Quintilians Bedeutung für die Darstellung der Tropen- und Figurenlehre vgl. Erich Auerbachs Aufsatz „Figura“. In Friedrich Balke/Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2018, S. 121-188.

⁷³² Leone: „On the QuincunX“, S. 292.

⁷³³ Für Thomas Browne ist der Quincunx eine Signatur der Schöpfung Gottes, die er am Beispiel des Gartenbaus erörtern will, die er darüber hinaus, wie der Volltitel anzeigt (*The Garden of Cyrus OR, The Quincunciall, Lozenge, or Net-work Plantations of the Ancients, Artificially, Naturally, Mystically Considered*), an allen Lebewesen und sogar metaphysisch nachweisen will. Brownes Untersuchung des Quincunx in *The Garden of Cyrus* ist in fünf Kapitel unterteilt: Im ersten widmet er sich dem Quincunx in Gärten und Gartenanlagen, im zweiten in der Architektur und im Handwerk („The Quincunx artificially considered“), das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem Quincunx in Pflanzen und der Anatomie von Tieren („The Quincunx naturally considered“), bevor er im vierten und fünften Kapitel auf den Quincunx als allgegenwärtiges kosmisches Muster eingeht („The Quincunx mystically considered“).

⁷³⁴ Zu Beginn des zehnten Teils von *Die Ringe des Saturn* (S. 321) heißt es: „In einem von Thomas Browne nachgelassenen Konvolut vermischter Schriften über Nutz- und Ziergartenbau, über das Urnenfeld bei Brampton, das Anlegen künstlicher Hügel und Berge, die von den Propheten und heiligen Evangelisten erwähnten Pflanzen, die Insel Island, die altsächsische Sprache, die Antwort des Delphischen Orakels, die von unserem Erlöser gegessenen Fische, die Gewohnheiten der Insekten, die Falknerei, einen Fall von Altersfreßsucht und noch manch anderes mehr [...]“

Katalog merkwürdiger Bücher, Bildnisse, Antiquitäten und sonstiger absonderlicher Dinge, von denen dies oder jenes tatsächlich Teil einer von Browne selber zusammengetragenen Raritätensammlung [...], das allermeiste aber offenbar zum Bestand eines rein imaginären, einzig im Inneren seines Kopfes existierenden und nur über die Buchstaben auf dem Papier zugänglichen Schatzhauses gehörte.⁷³⁵

Eingebettet in den Text der *Ringe des Saturn* befindet sich ebenfalls eine gesamte verborgene Bibliothek. Auch bei Sebald finden sich die aus der Ordnung gefallenen Dinge, die Browne bereits von der Erforschung der Regelmäßigkeit des Quincunx ablenkten. Nach antiker Auffassung soll das Verblüffende die Erinnerung mnemotechnisch besser gewährleisten. Sebald imitiert durch das Interesse seines Erzählers an Details, Marginalien und Aberrationen Brownes Kompilation von Absonderlichem und Verblüffenden, und damit die Ablenkung der Erforschung der Regelmäßigkeit.⁷³⁶ Thomas Brownes *Hydriotaphia* und *The Garden of Cyrus* dienen als methodische, inhaltliche und ästhetische Vorlagen für *Die Ringe des Saturn*. Neben den bei Browne verhandelten und von Sebald übernommenen Inhalten findet der Quincunx als Strukturprinzip des Textes, als Raster, eine Wiederaufnahme in der Netzstruktur von *Die Ringe des Saturn*. Seine Funktion reicht jedoch über dessen Strukturierung hinaus, da er zum Prinzip einer bestimmten Perspektive auf die Welt wird:

Through the image of the quincunx, and by evoking the way in which Browne detects it as the secret structure underlying the most various phenomena of reality, Sebald voices his poetics of perception and description of the invisible relations that exist between apparently distant fragments of reality.⁷³⁷

Das Raster der Wahrnehmung ist somit ein poetisches Ordnungsprinzip, das eine wesentliche Rolle für die kommunikative Absicht spielt, die Sebald mit diesem Buch im zeitgenössischen Diskurs verfolgt. Die Fotografien sind, da sie mit bestimmten Ordnungsparametern wie Ähnlichkeit oder Opposition arbeiten, Teil dieses Rasters. Burtons und auch Brownes Werke stehen für

⁷³⁵ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 321f.

⁷³⁶ „[...] zumal unsereinen in der Praxis vornehmlich die Abnormitäten beschäftigen, welche die Natur in einem fort hervorbringt, sei es in Form krankhafter Auswüchse, sei es vermittels des kaum weniger krankhaften Erfindungsreichtums, mit dem sie jede leere Stelle in ihrem Atlas mit allerhand Groteskerien ausfüllt. In der Tat will ja auch unser heutiges Naturstudium einerseits hinaus auf die Beschreibung eines vollkommen gesetzmäßigen Systems, andererseits jedoch richtet sich unser Augenmerk mit Vorliebe auf Kreaturen, die sich vor allen auszeichnen durch ihre abstruse Gestalt oder durch ihr aberwitziges Verhalten.“ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 33. Mit seiner Sammlung erstellt Sebald eine Art Borges'sche ‚chinesische‘ Enzyklopädie, auf die er direkt Bezug nimmt, wenn er auf das auf der angeblich für den Kaiser von China bestimmten Schmalspurbahn angebrachte Wappentier zu sprechen kommt, das sich durch Borges' Handbuch erst klassifizieren lässt: „Was das Wappentier selber betrifft, so enthält das eingangs dieses Berichts schon zitierte *Libro de los seres imaginarios* eine ziemlich komplette Taxonomie und Beschreibung der östlichen Drachen, derjenigen des Himmels ebenso wie derjenigen der Erde und des Meeres.“ Ebd., S. 165. Hierdurch wird die Willkür jeglichen Ordnung suggerierenden Systems kritisiert.

⁷³⁷ Leone: „On the QuincunX,“ S. 296. Leone interpretiert die dem Quincunx ähnelnden Muster in den Fotos in *Die Ringe des Saturn* (die Wachtel im Käfig, der Leuchtturm, das Fenstergitter im Arbeitszimmer Michael Hamburgers) als das Paradox zwischen Sebalds Fähigkeit, das Muster hinter den Dingen zu sehen und zu beschreiben, und dem Umstand, dass dieses Muster für sein Erzähler-Alter-Ego zu einem Gefängnis wird.

eine Virtuosität bei der Lösung epistemischer Probleme in einer veränderten Kommunikationssituation, die aus den frühneuzeitlichen Wissenstechnologien des Buchdrucks, der Bibliothek und der Wunderkammer entstanden ist.⁷³⁸ Während die Wunderkammer die typische Wissensordnung der frühen Neuzeit charakterisiert, in der Mikro- und Makrokosmos sich vereinen, stellt die thematische Vielfalt⁷³⁹ in Sebalds Buch eine Sichtweise auf die Wissensinhalte und Parameter der Moderne und der Historiographie an der Schwelle zum 21. Jahrhundert dar. Sebalds Herstellung einer veränderten Sicht auf die jüngste Vergangenheit nimmt auch thematisch einen Umweg über Browne, da er Themen, die sich bei diesem Autor finden, auch in *Die Ringe des Saturn* eingelagert sind. So finden sich die drei von Browne zitierten Wissenschaftler Vopiscus Fortunatur Plempius (1601–1671), Niccolo Cabeo (1586–1650) und William Harvey (1578–1658) und ihre Untersuchungsfelder andeutungsweise auch in *Die Ringe des Saturn*: Im Saturnplaneten und seinen Ringen findet sich die Physikgeschichte und die Diskussion um Gravitation und Fallgesetze, mit der sich Cabeo beschäftigte. Plempius' Untersuchung des Auges und seine Studien zum Sehvermögen sind im Kontext der Wahrnehmung ein zentrales Thema in Sebalds Buch, ebenso wie die Frage nach der Herzenswärme⁷⁴⁰ bzw. nach Lebensenergie und Verbrennung, die mit Harvey und seiner Entdeckung des Blutkreislaufs in Verbindung stehen. Thematisch lassen sich die Spuren der Transmigration der Seele, die Sebald bereits im ersten Kapitel von *Die Ringe des Saturn* einführt, durch Browne bis zu Plempius zurückverfolgen, ebenso wie dessen Opposition zu Descartes' Lehre. Statt bei Descartes' rationalistischem Ansatz der Betrachtung des Menschen und der kartesischen Reduktion auf die anatomische Funktionsweise des Körpers zu verweilen, wendet sich Sebald in der Folge des ersten Kapitels dem Transzendenten im Menschen zu, der Seele. Dabei referiert er immer wieder auf Brownes Auffassungen und Ausführungen. Dass Sebalds Erzähler immer wieder in eine dem vollen Bewusstsein nicht zugängliche Schattenwelt hinüber-

⁷³⁸ „Wunderkammer und Bibliothek sind Räume des Wissens, das aus seinen Ursprungskontexten herausgelöst ist, aber durch den informierten Beobachter rekontextualisiert werden kann. Es sind Räume, in denen private Erfahrung mit Weltgehalt angereichert wird durch Zurschaustellung eines enzyklopädischen, obgleich stets unvollständig bleibenden Wissens. Diesem enzyklopädischen Anspruch liegt die Vorstellung zugrunde, die durch den Sündenfall verdunkelte Einheit und Harmonie der Schöpfung ließen sich durch bestimmte Wissenstechniken (Sammeln, Vergleichen, Korrigieren) wiederherstellen. Durch die Entdeckung verborgener Signaturen und Paßformen [...] könnten Analogiebeziehungen zwischen den Dingen aufgezeigt werden, die jenseits der scheinbaren Unordnung der phänomenalen Welt eine höherwertige Struktur sichtbar werden ließen.“ Ebd., S. 60.

⁷³⁹ Browne haben die zeitgenössischen Diskurse zur Optik, Physik und Zeugungstheorie zum Raster als Grundgesetz der Wahrnehmung inspiriert. In *The Garden of Cyrus* zitiert er berühmte Naturforscher und kommentiert dadurch den Beginn der modernen Naturwissenschaften als neue Episteme. So bezieht er sich auf den holländische Arzt Vopiscus Fortunatur Plempius. Dieser war ein „Freund des großen Anatomen Nicolas Tulp und bis 1633 in Amsterdam, anschließend in Löwen tätig. 1632 publizierte er eine Abhandlung über das Sehvermögen. Unter dem Titel *Ophtalmographia sive Tractatus de oculi fabrica* untersucht er hier die Anatomie und Funktionsweise des Auges und insbesondere die Rolle der Linse. Plempius ist nicht nur ein überzeugter Anhänger Galens, sondern auch [...] ein glühender Anticartesianer: heftig polemisiert er in der Einleitung seiner berühmten *Fundamenta medicinae* gegen Descartes' atheistische ‚Irrlehren‘ über Tiere als reine Maschinen und die Zirbeldrüse als vermeintlichen Sitz der Seele.“ Vgl. Tanja van Horn: „Ordnung in der Wunderkammer. Thomas Browne und die Signatur des Quincunx.“ In *Cardanus. Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 6. Heidelberg: Palatina, 2006, S. 45–56, hier S. 52f.

⁷⁴⁰ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 107.

gleiten kann, findet sich konzeptuell bereits in *The Garden of Cyrus* angelegt, wo Browne ausführt, dass die sichtbare Welt der Schatten einer viel größeren, unsichtbaren Welt sei.⁷⁴¹ An diese Überlegungen einer sichtbaren und einer unsichtbaren Welt lässt sich – mit Umweg über Browne, der im vierten Kapitel des *Garden of Cyrus* über die Seelenwanderung bei Platon spricht – Sebalds Thema der Transmigration der Seele anschließen. Die Seele kann zwischen diesen beiden Welten wandern, da ein Teil von ihr der unsichtbaren Welt zugehörig ist, bei Platon der sphärischen Welt der Ideen.⁷⁴²

Immer wieder befindet sich Sebalds Erzähler im Laufe seiner Erzählung angesichts dessen, was er von den menschlichen Zivilisationsresten sieht, in Angst und Schrecken.⁷⁴³ Das lähmende Grauen, das der Erzähler empfindet, impliziert von seiner Wortbedeutung her eine Furcht oder ein Entsetzen vor etwas Unheimlichem oder Drohendem und zeugt von der antiken Diagnose, dass „[a]nhaltende Angstzustände und Depressionen [...] Zeichen der Melancholie [sind].“⁷⁴⁴ Die materiellen Spuren der Vergangenheit, die der Erzähler während seiner Wanderung sieht, verursachen seine Melancholie, die wie die Eiskristalle des Saturnmondes um sein Bewusstsein kreist. Erst die melancholische Gravität im Blick des Erzählers erlaubt es jedoch, diese Spuren als Reste einer zurückliegenden Zerstörung oder eines durch die Zeit verursachten Zerfalls wahrzunehmen.⁷⁴⁵ Durch die Versprachlichung seiner Erlebnisse und Empfindungen gelingt es ihm, sich seines irdischen Gewichts, d. h. seiner tatsächlichen Materialität, zu entledigen und sich auf eine der Vergänglichkeit erhabene Umlaufbahn zu bringen – an eben jene metaphorische Roch'sche Grenze, an der die Sprache die Materialität der Dinge sublimiert. Allein die Leichtigkeit der Textur, metaphorisch im Seidenstoff oder als „Höhenflug der Sprache“⁷⁴⁶ gefasst, macht es ihm zeit-

⁷⁴¹ „Light that makes things seen, makes some things invisible.“ Browne: *Hydriotaphia and The Garden of Cyrus*, S. 146.

⁷⁴² „Of this figure Plato made choice to illustrate the motion of the soul, both of the world and man: while he delivereth that God divided the whole conjunction length-wise, according to the figure of a Greek X, and then turning it about reflected it into a circle: by the circle implying the uniform motion of the first orb, and by the right lines, the planetical and various motions within it. And this also with application unto the soul of man, which hath a double aspect, one right, whereby it beholdeth the body, and objects without; – another circular and reciprocal wherby it beholdeth itself.“ Ebd., S. 148f.

⁷⁴³ „Jedenfalls beschäftigt mich in der nachfolgenden Zeit sowohl die Erinnerung an die schöne Freizügigkeit als auch die an das lähmende Grauen, das mich verschiedentlich überfallen hatte angesichts der selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung.“ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 11.

⁷⁴⁴ Klibansky/Panofsky/Saxl: *Saturn und Melancholie*, S. 54: In der Anmerkung zu diesem Zitat heißt es von Galen: „Mit Recht hat Hippokrates alle melancholischen Erscheinungen in die folgenden zwei zusammengefaßt: Furcht und Betrübniß.“

⁷⁴⁵ Luisa Banki sieht neben der Melancholie, die den Erzähler die Welt in ihrem Zerfallsprozess sehen lässt, auch einen „paranoischen Beziehungswahn“, der die Haltung des Erzählers zu den materiellen Spuren der Vergangenheit prägt. Banki: *Post-Katastrophische Poetik*, S. 11f.

⁷⁴⁶ „Die Unsichtbarkeit und Unfassbarkeit dessen, was uns bewegt, das ist auch für Thomas Browne, der unsere Welt nur als das Schattenbild einer anderen ansah, ein letzten Endes unauslotbares Rätsel gewesen. In einem fort hat er darum denkend und schreibend versucht, das irdische Dasein, die ihm nächsten Dinge, ebenso wie die Sphären des Universums vom Standpunkt eines Außenseiters, ja man könnte sagen, mit dem Auge des Schöpfers zu betrachten. Und um den dafür nötigen Grad von Erhabenheit zu erreichen, gab es für ihn nur das einzige Mittel eines gefährvollen Höhenfluges der Sprache.“ Sebald: *Die Ringe des*

weise möglich, die vom Saturn symbolisierte Schwere zu überwinden. In *Die Ringe des Saturn* ist die Melancholie das Gravitationszentrum, in deren Orbit historische Zeitfragmente, literarische Bruchstücke, Zitatfetzen, Bilder, Bildausschnitte und einiges mehr zirkulieren. Dabei beruft sich Sebald auf die Autoritäten, die an der Geschichte der Melancholie geschrieben haben, indem er Einzelaspekte der Melancholiegeschichte als pathologische Symptome in den Text einstreut und die Melancholie als Ambivalenzphänomen und literarische Figuration einsetzt. Wie Thomas Browne unternimmt Sebald mit dem Ballast der Geschichte⁷⁴⁷ den Höhenflug im Schreiben, da er sich zum Vorsatz macht (wofür er angesichts der Holocaust-Thematik kritisiert wurde), dem Unzugänglichen und Ungeheuerlichen seine stilistische Schönheit entgegenzustellen:

Das ist mein schriftstellerischer Ehrgeiz: die schweren Dinge so zu schreiben, daß sie ihr Gewicht verlieren. Ich glaube, daß nur durch Leichtigkeit Dinge vermittelbar sind, und daß alles, was Bleigewicht hat, auch den Leser in einer Form belastet, die ihn blind macht.⁷⁴⁸

In Analogie zu Browne wird das Schreiben als allmähliches Aufsteigen in die Höhe beschrieben, aus der Sebalds Erzähler die ‚winzigsten Details‘ und die ‚Lichter im Abgrund des Unwissens‘ entdecken kann. Gerade das Pilgern als liminaler Zustand⁷⁴⁹ und die Empfindungen in Zwischenzuständen des Bewusstseins, z. B. im narkotisierten Zustand, im Halbschlaf oder in Träumen, die oft mit Zwischenzeiten wie Dämmerung und Morgengrauen zusammenfallen, eignen sich für diesen Höhenflug, der bis zum Rand der Welt führt, die der Mensch mit seinem Bewusstsein erfassen und darüber hinaus erahnen kann. Der Traum, ebenso wie der Zustand unter Schmerzmitteln, erlaubt dem Erzähler den Zugang zu Erkenntnissen, auf die er im Wachzustand nicht zugreifen kann. Im Zustand der Levitation steht er über den Dingen und erkennt aus der Entfernung die Konstruktion und die darin verlaufenden Muster, was ihm Orientierung verschafft. Der gewonnene Überblick, der den Betrachter das unter ihm Liegende wie auf einem Lageplan oder einer Landkarte übersehen lässt, ist nur durch die Distanz möglich, die ihn aus der Ebene des Betrachteten heraushebt, während für die Orientierung des Labyrinthgehers die physische Erfah-

Saturn, S. 29f. Thomas Browne vergleicht den das schlafende Bewusstsein umgebenden Nebel mit dem weißen Dunst, der einem frisch geöffneten Körper entweicht. Helmut Lethen weist auf die „präparierte Fährte“ hin, die Sebald mit dem Dunst legt: „Der amorphe ‚Dunst‘ in der Nähe als Leibesausstrahlung, in der Ferne als Atmosphäre, bildet im Text den Gegenpol zum Raster. Er ist ein Phänomen, das dem Schwindel näher steht als der rationalen Operation – und Sebald nährt den Verdacht, dass er auf Benjamins Begriff der ‚Aura‘ anspielt.“ Lethen: „Sebalds Raster“, S. 20.

⁷⁴⁷ „Wie die anderen Schriftsteller des englischen 17. Jahrhunderts führt auch Browne ständig seine ganze Gelehrsamkeit mit sich, einen ungeheuren Zitatenschatz und die Namen aller ihm voraufgegangenen Autoritäten [...]. Und doch, sagte Browne, ist jede Erkenntnis umgeben von einem undurchdringlichen Dunkel. Was wir wahrnehmen, sind nur vereinzelte Lichter im Abgrund des Unwissens, in dem von tiefen Schatten durchwogten Gebäude der Welt. Wir studieren die Ordnung der Dinge, aber was angelegt ist in ihr, sagt Browne, erfassen wir nicht.“ Ebd., S. 30.

⁷⁴⁸ Catling: „Gratwanderungen bis an den Rand der Natur“, S. 28.

⁷⁴⁹ „Rebecca Solnit, in her book *Wanderlust*, cites a definition of pilgrimage as a similarly ‘liminal state’ – ‘a state of being between one’s past and future identities and thus outside the established order, in a state of possibility. Liminality comes from the Latin limen, a threshold, and a pilgrim has both symbolically and physically stepped over a line.“ Zitiert nach Catling: „Gratwanderungen bis an den Rand der Natur“, S. 43f.

nung des Gehens nötig ist. Das Durchschreiten des Labyrinths ist eine existenzielle Zeichenhandlung in Schwellen- und Übergangssituationen des Lebens. Vor allem unter dem Blick des Melancholikers werden Labyrinth und Bibliotheken zu Allegorien der Welt, da sie mit ihren Strukturen von Ordnung und Unordnung bzw. von Übersicht und Unübersichtlichkeit Spiegelstrukturen der Sinnggebung oder Sinnfindung des in seinem Leben nach Ordnung und damit nach Orientierung suchenden Melancholikers werden. Sobald Erzähler durchstreift traumatische Landschaften, die außerhalb vom Raum und von der Zeit der Gegenwart liegen, mit diesen aber über untergründige Netzwerke verbunden sind. Wie Renate Lachmann ausführt, sind es gerade die Intertexte, die den Gedächtnisraum ausmachen.⁷⁵⁰ Sebald stellt mit seinen Intertexten und Bildern eben so einen Raum her, um zu erinnern und zu gedenken. Der Erzähler der *Ringe des Saturn* identifiziert sich mit den Webern, den Herstellern der kostbaren, in den Musterbüchern katalogisierten Seidenstoffe, und wie sie ist er beim Schreiben in der gleichen Körperhaltung über den Faden seines Textes gebeugt. Die Weber und die Gelehrten leiden an der gleichen Gemütskrankheit, weil sie beim Einarbeiten komplexer Muster in ihre Texturen vom Gewicht dieser Aufgabe niedergedrückt werden, also schwermütig sind.⁷⁵¹ Die Schwermut, an der Weber, Gelehrte und Schreiber im Allgemeinen leiden, ist, wie die Entwicklung des Melancholiebegriffs deutlich macht, dialektisch angelegt. Weber, Gelehrte und Schriftsteller sind Repräsentanten langwierigen, geistigen Arbeitens, deren mühsam, unter dem Gewicht der Schwermut erstellte Produkte der Kunstfertigkeit der Natur gleichrangig sind:

Die Kehrseite der Geisteserkrankung der Weber allerdings ist es, und auch das verdient hier festgehalten zu werden, daß viele der in den Jahrzehnten vor dem Ausbrechen der industriellen Revolution in den Manufakturen von Norwich hergestellten Stoffe – silk brocades and watered tabinets, satins and satinettes, camblets and cheverettes, prunelles, callomacoes and florentines, diamantines and grenadines, blondines, bombazines, belleisles and martiniques – von wahrhaft phantastischer Vielfalt und einer in sich leicht changierenden, mit Worten kaum zu beschreibenden Schönheit waren, ganz als seien sie hervorgebracht worden von der Natur selber wie die Federkleider der Vögel.⁷⁵²

So ist neben der Schwermut auch Euphorie und Leichtigkeit in *Die Ringe des Saturn* angelegt⁷⁵³, die sich als Hoffnung auf Besserung und mit der Wallfahrtsgeschichte East Anglias auch als Hei-

⁷⁵⁰ Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

⁷⁵¹ „Daß darum besonders die Weber und die mit ihnen in manchem vergleichbaren Gelehrten und sonstigen Schreibern, wie man in dem seit jener Zeit in Deutschland veröffentlichten Magazin für Erfahrungsseelenkunde nachlesen kann, zur Melancholie und zu allen aus ihr entspringenden Übeln neigten, das versteht sich bei einer Arbeit, die einen zwingt zu beständigem krummem Sitzen, zu andauernd scharfem Nachdenken und zu endlosem Überrechnen weitläufiger künstlicher Muster. Man macht sich, glaube ich, nicht leicht einen Begriff davon, in welche Ausweglosigkeit und welche Abgründe das ewige, auch am sogenannten Feierabend nicht aufhörende Nachsinnen, das bis in die Träume hineindringende Gefühl, den falschen Faden erwischt zu haben, einen bisweilen treiben kann.“ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 335.

⁷⁵² Ebd.

⁷⁵³ Ben Hutchinson stellt in seinem Beitrag „Die Leichtigkeit der Schwermut. W. G. Sebalds ‚Kunst der Levitation‘“ fest, dass Sebald der Schwermut die Levitation und damit der Negativität der Melancholie Momente des Glücks entgegenstellt. In Barner, Wilfred/Lubkoll, Christine /Osterkamp, Ernst u. a. (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Band L, 50. Jg. Göttingen: Wallstein, 2006, S. 457–477.

lung lesen lässt. Denn in den schwarzen Stoff der Melancholie hat Sebald nicht nur Fäden anderer Autoren eingewebt, er hat die schwartzintene Trauerfahne mit Farbadjektiven⁷⁵⁴ durchwirkt, die wie die Eiskristalle der Saturnringe, die nur bei einem bestimmten Licht sichtbar sind, erst auffallen, wenn man ihnen in den einzelnen Kapiteln nachgeht. Der mit der Tintenschwärze der Melancholie textuell gewebten Beschreibung des Unglücks sind damit Fährten und Wege zur Überwindung eingewoben.

⁷⁵⁴ Exemplarisch sei Sebalds Verwendung von Farbadjektiven am Beispiel des Grün genannt: Begonnen mit dem „grünlichen Leib“ des Toten Aris Kindt, den nur der Maler wahrnimmt (RS, 27), über das Grün, das Innen- und Außenraum des untergegangenen Somerleyton ineinander übergehen lässt (RS, 46), bis zum Ende des Buches, wo die Ereignisse aus ihrer chronologischen Gesetzmäßigkeit herausgelöst werden und eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen über die Zeitmarke des Feiertags, hier am Beispiel des Gründonnerstags (RS, 348f.), hergestellt wird. Diese Aufhebung der geschichtlichen Chronologie als Sprengung des tradierten Geschichtsverständnisses ist bei Sebald programmatisch. Der synchrone Zeitschnitt verdeutlicht, dass alle genannten Ereignisse miteinander verbunden sind. Der gewählte Tag ist nicht zufällig der Gründonnerstag, sondern er ist in der christlichen Heilslehre mit der Einsetzung der Eucharistie sowohl ein Gedenken an den Tod als auch eine Ankündigung der Auferstehung. In Sebalds Text kann er, als strukturbildendes Ereignis, als ein symbolisches Zusammenfallen von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart verstanden werden. Vgl. hierzu auch Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, Abschnitt XV in Walter Benjamin. *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2007, S. 137, sowie Elias: *Über die Zeit*, S. XIIff.

Zu den theologischen und theosophischen Assoziationen von Farben und Farbschemata in der Bannung des metaphysischen Dunkel, vgl. auch Sebalds Ausführungen zu Handkes *Die Lehre der Sainte Victoire* in Sebald: „Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke“, S. 183ff.

5 Fazit

Die Beobachtung einer starken Präsenz von Welterkundungs- und Selbstfindungsthemen bei den literarischen Neuerscheinungen um die Jahrtausendwende gab den Anstoß zu dieser Arbeit. Besonders die Häufigkeit der Themenkomplexe und Konstellationen von Selbsterkundungen während einer Reise, und der Suche nach Identität und Neuorientierung fielen dabei ins Auge. Aufgrund der Häufung dieses Thementrends in dieser Zeitspanne, hat sich diese Arbeit der Frage nach der Charakteristik dieser Literatur gewidmet, und diese als ihre symptomatische Reaktion auf die geopolitischen, sozialen und technologischen Umwälzungen ihrer Zeit zu deuten versucht. Zur Beantwortung dieser Frage ist diese Untersuchung selbst den von der spurenlesenden Literatur gelegten Spuren gefolgt, indem sie versucht hat, die Orientierungsstrategien in den analysierten Texten aufzudecken. Zur Untersuchung der Orientierungsthematik bot sich unter anderem die Darstellung geographischer Räume sowie räumlicher und zeitlicher Distanzen und intertextueller Verbindungen an. Ausgehend von den oben genannten Annahmen bin ich zu dem Ergebnis gekommen, dass sich in Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*, sowie Raoul Schrotts Romanen *Finis Terrae* und *Tristan da Cunha* als repräsentativen Werken der Literatur vor der Jahrtausendwende Parameter finden, die als Auseinandersetzung dieser Literatur mit einer sich im Umbruch befindenden Welt gelesen werden können, aber auch als Strategie der Selbstdefinition der Literatur. Damit unternimmt die Literatur an der Jahrtausendwende in zweierlei Hinsicht eine Orientierungssuche: Indem sie die Orientierungsbewegungen ihrer Zeit aufnimmt und verarbeitet, und durch eine Revision der Geschichte eine Orientierungsstrategie auf gesellschaftlicher Ebene anbietet, und gleichzeitig dieselbe Strategie der Rückschau auf sich selbst anwendet. Im Zentrum der literarischen Orientierungsstrategien steht die Spurenlese und der Umweg. Figuren und Autoren bedienen sich ihrer als Orientierungsmittel, auf der Suche nach der zeitgenössischen Identität der Literatur.

Die Situation einer Orientierungs-, und damit einer Schwellenphase, wird aus der anfänglichen Disposition der Figuren ersichtlich, die sich in einer Krise befinden, aus der sie einen Ausweg suchen. Der Zustand der Orientierungslosigkeit wird für den Leser im Paratext simuliert, wo die Autoren Spuren, aber auch falsche Fährten in den Text legen. Daraus resultiert eine Unsicherheit beim Leser, der ein den Figuren vergleichbares Orientierungsbedürfnis verspüren soll. Prologe und Anfangskapitel in den untersuchten Texten weisen bereits auf den im nachfolgenden Text sich entfaltenden Orientierungsprozess hin, indem sie beispielsweise eine Erinnerung der anthropologischen Disposition des Menschen vorwegschicken (Ransmayr), dem Leser alle Themenstränge und deren Verwebungsart vorstellen (Sebald) oder ihm den Rahmen des Geschehens zeigen (Schrott). Herausgeber- und Autorfiktionen ebenso wie schreibende Erzähler unterstreichen den Charakter des Textes als mimetischen Raum, in dem, als Orientierungsstrategie, historische Perspektiven und (Raum-)Ordnungsverfahren über das Raumparadigma hinterfragt werden. Diese Ausgangskonstellationen sind mit Blick auf die ursprüngliche Fragestellung der Reflexion von außerliterarischer Wirklichkeit in der Literatur von Bedeutung, da sie die Fragen nach einer globalen Raumordnung in den 1990er Jahren implizit aufgreifen. Im Zuge dessen geraten Schrift

und Papier in ihrer Materialität und als Träger des Erzählraums in den untersuchten Texten ins Blickfeld, und stellen so die Autoreflexivität des Textes und damit das Bewusstsein über seine Textualität aus. Dem Leser wird der Text als Zeichengewebe vor Augen geführt, in dem er sich zurechtfinden und dessen Muster er erkennen muss.

Der Erzählraum der weißen Papierseiten, zusammen mit den beschriebenen Landschaften und Reisen, wird zum Raum der Selbstsuche, wo die Schrift als Orientierungsmittel selbst die Spur bildet, die der (Spuren-)Leser verfolgt und die ihm neue Perspektiven eröffnet. Topische Orte der Literatur, erhabene Naturlandschaften und Orte, die Foucault als heterotopisch beschrieben hat, werden zu Orientierungsräumen und gleichzeitig zu Räumen der Reflexion und Selbstfindung. Der Rückzug der Figuren in den anomischen Raum macht ‚die erhabene Natur‘ zu einem kontextfrei scheinenden Refugium, in dem die Zeichen neu gelesen und anders gedeutet werden können. Die extreme und indifferente Natur als dem Menschen übergeordnete Gewalt wird als Widerstand gegenüber jeglicher Art von Vereinnahmung entworfen. Klimatisch unwirtliche Gegenden und Schwellenlandschaften werden zu einem Kulissenraum für Narrative, die sich in performativem Gestus abspielen. Der Duktus des Zeigens und Aufführens findet sich bei allen drei Autoren. Er zeigt sich in der Ostentation der Melancholie und dem Bezug zur Bühne im anatomischen Theater Rembrandts in *Die Ringe des Saturn*, wo die Bedeutung des Blicks und der Perspektive betont wird. Ebenso lässt er sich in Schrotts Maskenspiel ausmachen, hinter dem sich das Individuelle in einer schablonenhaften Gleichheit verbirgt, sowie in der dramatischen Heldengeschichte Ransmayrs, die an den physiognomischen Status des Menschen als der eines Fußgängers angesichts der Naturgewalt erinnert. Das Performative wird durch die Konzeption der Ich-Erzähler noch verstärkt, die, monologisch sprechend, in einem permanenten Dialog die Vergangenheit in die Gegenwart holen und in großer Geste ganze Geschichtsräume vergegenwärtigen und resümieren. An den Autor- und Herausgeberfiktionen äußert sich die Performanz in ihrer Rolle als die den jeweiligen Text ordnende und ihm einen orientierenden Impuls gebende Instanz.

Die Figur der Orientierungsbewegung äußert sich in der Reise. Sowohl als räumliche Reise in der Landschaft wie auch als geistige Reise in der Schrift, beschreibt sie die Entwicklung der sich ihrer Orientierungslosigkeit bewussten Figuren, die durch ihre Reisen und Reflexionen nach einer neuen Ordnung suchen, indem sie Texte und Reiseberichte anderer zu ihrem Orientierungsmittel machen. In Analogie zur geographischen, Distanz schaffenden Reise stellen die von den Figuren gelesenen Texte einen distanzierenden Umweg bei der Selbstsuche dar. Das Erzählen selbst wird für die Figuren zur Orientierungsstrategie, aber auch für die Reflexions- und Selbstvergewisserungsmaßnahmen der Literatur an der Jahrtausendschwelle. Hier werden historische Ordnungssysteme auf ihre Wirkung und Wirksamkeit befragt, ebenso wie ihre Mittel der Welteinteilung, deren Ausdruck die (Land-)Karte als traditionelles Orientierungsmittel ist. Als Orientierungshilfe wird sie in den Texten in Frage gestellt und ihre Funktion als territoriale Reduktions-, Bemächtigungs- und Aneignungsmethode im Verlauf der Europäisierung der Welt hervorgehoben.

Die strukturelle Neu- und Umordnung von Inhalten in den bearbeiteten Texten erkundet vor allem neue Formen der Erzählbarkeit, bei der die Literarizität der Sprache auf semantischer Ebene in den Fokus rückt. Dies geschieht etwa in der durch literarische Sprache bewirkten Levitation und der sprachlichen Melancholiefiguration in *Die Ringe des Saturn*, im Ambivalenzpotenzial von Raoul Schrotts Sprachmaterial und in der sprachlichen Ausdrucksvielfalt in den Stimmen der Nordpolfahrer in Ransmayrs Roman. Die Sprache als Kommunikationsform wird darüber hinaus zum Orientierungsmittel für die Figuren. Die Versprachlichung von Gedanken und Gefühlen stellt eine Bewältigungsstrategie für ihre persönliche Krise dar. Der Erfahrung von Kontingenz wird die Sprachkonstruktion, d.h. der individuelle sprachliche Ausdruck, entgegengesetzt. Sprache als Kommunikationsmittel wird hier auch für die Auseinandersetzung mit historischen Kontexten fruchtbar, da sie eine synchrone Verbindung und einen simultanen Zugang zu allen Zeiträumen erlaubt, die in der Schreibweise der Texte ihre Umsetzung findet. Erzählerisch wird ein Neben- und Ineinander der historischen Chronologie in den Erzählepisoden gesponnen, indem das Augenmerk auf Details gelenkt wird, und Wirklichkeit und Wahrnehmung zu einem Plural werden. Dies illustrieren die historischen Stimmen bei Ransmayr sowie Sebalds Bemühung, Geschichte als eine Summe von Einzelschicksalen zu beschreiben, ebenso wie Raoul Schrotts Polyperspektivität. Damit machen die Texte in hohem Maße ihre eigene Komposition bewusst. Durch die Über- und Ineinanderblendung verschiedener Zeitebenen wird thematisch und formalästhetisch ein Schwellenraum geschrieben und beschrieben. Dabei werden tradierte Erzählweisen aufgegriffen, die die Schriftverfasstheit dieser Kommunikation verdeutlichen: der Brief, das Log- oder Tagebuch, die die Anrede eines (virtuellen oder abwesenden) Dialogpartners, also des Lesers, implizieren. Das Resultat ist eine Mischform verschiedener Erzählweisen, anhand derer das Repertoire literarischen Erzählens sichtbar wird und durch das sich die Literatur in der Medienpluralität um die Jahrtausendwende als Erzählkunst konstituiert.

Die Spuren des Alten, denen man in der Landschaft, aber auch in Archiven und den Schriften anderer Orientierung Suchender folgt, sollen bei der Herstellung der neuen Ordnung helfen – eine Strategie, deren sich auch die Autoren selbst bedienen. Grundlegend für ihre Texte sind Prätexte und Referenzwerke aus der bildenden Kunst. Durch die Intertextualität und Intermedialität wird das literarische Buch selbst zur stilistischen und medialen Transitzone, geschaffen durch Eigenes und Fremdes. Die Spur und der Umweg definieren auch auf der Metaebene die literarische Orientierungsbewegung, die über den Prätext und das Archiv den Vorläufern in Literatur und Kunst folgt. Referenztexte und -bilder werden dabei in einen neuen Kontext gestellt, der es den Texten erlaubt, indirekt Phänomene und Problematiken ihrer eigenen Gegenwart zu reflektieren. Durch dieses Vorgehen wird Literatur zum kulturellen Gedächtnisraum, da sie die Strömungen ihrer Zeit bewahrt und auf ihre bewahrende Funktion hinweist, indem sie auf kanonische Prätexte referiert und damit gleichzeitig Selbstreflexion betreibt und Gedächtniskontinuität gewährleistet. Ihre Funktion als kultureller Gedächtnisspeicher endet jedoch nicht mit der Vergewärtigung des literarischen Kanons, der nach Aleida Assmann durch Wiederholung immer wieder in die Gegenwart geholt werden muss. Er erstreckt sich in den hier untersuchten Texten auch auf Gemälde der bildenden Kunst, was im Zuge der postmodernen Gestaltung der Texte

dem *iconic turn* geschuldet sein mag. Damit gründet diese Literatur nicht mehr nur auf dem Zeichen, sondern auch auf dem Zeigen.

An der fast zwanzig Jahre umfassenden Zeitspanne, vom Erscheinen Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* im Jahr 1984 bis zur Publikation von Raoul Schrotts *Tristan da Cunha* 2003, wird deutlich, dass sich vor dem Hintergrund der sich global neu entwickelnden sozioökonomischen Verknüpfungen thematische und ästhetische Tendenzen fortsetzen und festigen. Nach der politischen Wende von 1989/90 werden historische Kontexte verstärkt als Referenzsysteme befragt und kritisiert. Die Schreibverfahren orientieren sich an der medialen Pluralität, wobei konzeptuell konträre Ordnungssysteme, z. B. eklektische Sammlungen und Häufungen neben klassifizierenden Ordnungen, stehen. In den untersuchten Texten überlagern sich Figuren der Fortsetzung und Weiterschreibung, der Wiederkehr und der Wiederholung sowie der Idee der Permanenz, die sich z. B. in Sebalds Konzept der anhaltenden Katastrophe oder in Schrotts immerwährendem Kampf des Menschen gegen eine indifferente Natur findet. Die Auseinandersetzung mit Kontingenzerfahrungen und geschlossenen Deutungssystemen in „höchst individuellen Darstellungsverfahren“⁷⁵⁵ mit selbstreflexiven Paratexten beschreibt eine sich neu orientierende Literatur zwischen mimetischer Doppelung und individueller Variation. Hubert Winkels Feststellung, Literatur sei eine museale Angelegenheit geworden, der es darum gehe, in der Schrift das kulturelle Gedächtnis und seine Kontinuität zu wahren, ist ebenso zutreffend wie Heribert Tommecks Aussage, dass diese Literatur sich selbst reflektiere. Beides schließt sich nicht aus, sondern bildet eine Schnittmenge, die von den gleichen Merkmalen gekennzeichnet ist.

Die Spurensuche als Umweg beschreibt sowohl die räumliche Distanz, die die Figuren durch ihre Reise zu sich selbst schaffen, als auch die poetische Strategie der Autoren, Intertexte und Referenzbilder zu Umwegen in ihrem Erzählen zu machen. Insofern hat sie sowohl als Methode zur Untersuchung der Orientierungsstrategien in dieser Arbeit bewährt, als auch als Methode der (Selbst-)Erkenntnis und Selbstfindung auf semantischer Ebene und als adäquates Verfahren der unter Krisenverdacht stehenden Literatur an der Jahrtausendwende. Sibylle Krämer vermutet, dass das Spurparadigma als Reaktion auf das postmoderne Denken virulent wurde, weil die Spur mit der Dinghaftigkeit verhaftet ist, die der Virtualisierung und Simulation der Postmoderne entgegensteht, die das Zeichen als referenzlos postuliert und die Welt als Text versteht. Der Umweg schafft die Distanz für die Allegorie, die über das Zeichen hinausweist und auf die Neuordnung der Gegenwart verweist.

Die eigentliche Orientierungsleistung im Text muss der Leser erbringen, indem er einerseits zwischen Fakt und Fiktion unterscheiden muss, andererseits zwischen postmodern anmutendem Spiel und der Arbeit des Textes an den darin verarbeiteten Zeitphänomenen des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Mit der Metapher der Schwelle ist für ihn der Ort markiert, der eine Transformation nach ihrer Überschreitung in Aussicht stellt, sowohl gesellschaftlich als auch literarisch,

⁷⁵⁵ Evi Zemanek/Susanne Krones (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: transcript, 2008, S. 12.

wo zwischen der ludisch intermedial-intertextuellen Machart die Kraft des *Récit* aufscheint, die ihn durch den Text führt und ihm ein Gefühl der Orientierung vermittelt, denn trotz der katastrophischen Ansichten der Moderne und insbesondere des 20. Jahrhunderts bei Sebald, trotz der scheiternden Figuren bei Raoul Schrott und des untröstlichen Chronisten Ransmayrs schließen diese Texte das Jahrtausend nicht dunkel-apokalyptisch, sondern mit der traditionellen Metapher des Lichts, die für das Positive des Anfangs steht.

Diese Untersuchung ist dem Phänomen der Orientierung als einer Tendenz in der deutschsprachigen Literatur um die Jahrtausendwende nachgegangen, indem sie jene Parameter untersucht hat, die der Orientierungsbewegung am deutlichsten eingeschrieben sind: die Revision historischer Weltbilder und ihre Entstehung im Zuge technologischer und erkenntnistheoretischer Entwicklungen, die Reise als Medium der Weltentdeckung und Selbsterkenntnis und die Spurensuche als Methode des Dialogs mit der Vergangenheit. Die Setzung anderer Parameter auf demselben Untersuchungsfeld wird sicherlich weitere Strategien der Orientierung für diesen Untersuchungszeitraum freilegen. Hier besteht die Anschlussmöglichkeit für eine weiterführende Forschung, die über die hier untersuchten Orientierungsstrategien hinausgehen und zur Etablierung einer Signatur der Orientierung in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts führen könnte. Diese Arbeit hofft, einen Beitrag dazu geleistet zu haben, indem sie die Bedeutung der Orientierungsstrategien für die Autopoiese der Literatur an der Jahrtausendschwelle verdeutlicht hat.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Inhalt für ein Drama am Ende der Welt.....	16	
Abb. 2:	Episoden der Melancholie.....	21	
Abb. 3:	Mottos in <i>Die Ringe des Saturn</i>	22	
Abb. 4:	Quincunx	25	
Abb. 5:	Orientierungsmittel ohne Zweck	27	
Abb. 6:	Schiaparellis Karte der Reise des Pytheas von Massalia	38	
Abb. 7:	Motto zu Heft Eins und Simulation der Unlesbarkeit	39	
Abb. 8:	Winde und ihre Himmelsrichtungen	40	
Abb. 9:	Karte von Cornwall und Land's End	41	
Abb. 10:	Schiaparellis Diagramm zu den Planetenbewegungen und zur Mechanik des Modells Eudoxos' von Knidos.....	42	
Abb. 11:	Ludwig Ritter v. Höhnels Karte des Rudolf- und Stephanie-Sees mit einem Ausschnitt der Südspitze und der Grabungsstätte.....	44	
Abb. 12:	Die Insel Tristan da Cunha	46	
Abb. 13:	Wellen und Ufer	47	
Abb. 14:	Positionen im Südatlantik.....	48	
Abb. 15:	Ditchingham Park.....	60	
Abb. 16:	Polfahrten – Chronik des Scheiterns	68	
Abb. 17:	Liminalzone Strand	71	
Abb. 18 und Abb. 19:	Papieruniversen	90	
Abb. 20:	Fenster oder Schreibblock?.....	91	
Abb. 21:	Säulengang.....	113	
Abb. 22:	Reliquienschrein des heiligen Sebaldus, Sebalduskirche Nürnberg.....	114	
Abb. 23:	Mausoleum	118	
Abb. 24:	Grabmonument mit Urne	119	
Abb. 25 und Abb. 26:	Das Attentat und die Konsequenz des Krieges.....	122	
Abb. 27:	Gewaltsame Todesform – Erhängen.....	122	
Abb. 28, Abb. 29, Abb. 30 und Abb. 31:	Zivilisationskritik – Aberrationen der Moderne: Industrialisierung, Kolonialismus und Überkonsum.....	124	
Abb. 32:	Landschaften der Massengräber.....	125	
Abb. 33 und Abb. 34:	Rampen und Brücken.....	128	
Abb. 35 und Abb. 36:	Hügelgräber und Pagoden	130	
Abb. 37:	Windmühlen oder Mahnmale aus einer anderen Zeit.....	132	
Abb. 38:	„Flugbahn einer Küchenfliege“	159	
Abb. 39 und Abb. 40:	Die Besetzung der <i>Admiral Tegetthoff</i> – historisch und fiktiv	175	
Abb. 41:	Die Besetzung der österreichisch-ungarischen Expedition 1872–1874	176	
Abb. 42:	Die Besetzung für das österreichisch-ungarische Nordpoldrama.....	177	
Abb. 43:	Eisbärenjagd	Abb. 44: Aufbruch zum Fußmarsch durchs Eis	178
Abb. 45:	Am Rand „der menschlichen Ordnung“	179	
Abb. 46:	<i>Das Meer</i>	Abb. 47: <i>Die Woge</i>	193
Abb. 48:	<i>Jo, die schöne Irländerin</i>	194	
Abb. 49:	Gustave Courbet, <i>L'origine du monde</i> , 1866.....	200	
Abb. 50:	Reproduktion des Rituals der Zergliederung.....	210	

Abb. 51: Der Blick aufs Detail.....	213
Abb. 52: Burtons Vorlage der Melancholieranatomie	215
Abb. 53: Musterbuch in Sebalds <i>Die Ringe des Saturn</i>	216
Abb. 54 und Abb. 55: Musterbuch im Bestand des Norfolk Museums.....	217
Abb. 56: Textgewebe.....	219
Abb. 57: Labyrinth und Abb. 58: Vanitas und Wunderkammer.....	221

Literaturverzeichnis

- Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977.
- Angier, Carole: „Wer ist W. G. Sebald? Ein Besuch beim Autor der ‚Ausgewanderten‘“. In Loquai, Franz (Hg.): *W. G. Sebald*. Eggingen: Edition Isele, 1997, S. 43–50.
- Antonsen, Jan Erik: *Text-Inseln. Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 1999.
- Auerbach, Erich: „Figura“. In Balke, Friedrich/Engelmeier, Hanna: *Mimesis und Figura*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2018, S. 121-188.
- Banki, Luisa: *Post-Katastrophische Poetik: Zu W. G. Sebald und Walter Benjamin*. Paderborn: Fink, 2016.
- Baumgärtel, Patrick: „Naturgeschichte“. Öhlschläger, Claudia/Niehaus, Michael [Hg]: *W.G. Sebald-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017, S. 213-218.
- Bay, Hansjörg/Struck, Wolfgang (Hg.): *Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahren – Revisionen*. Köln: Böhlau, 2012.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“. In ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 45-64.
- Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“. In ders.: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Berensmeyer, Ingo: „Angles of Contingency“. *Literarische Kultur im England des siebzehnten Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007.
- Berghahn, Klaus L./Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983.
- Besser, Stephan: *Pathographie der Tropen: Literatur, Medizin und Kolonialismus um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- Biernat, Ulla: „Ich bin nicht der erste Fremde hier.“ *Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945* (Epistema. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 500). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Billig, Volkmarr: *Inseln. Geschichte einer Faszination*. Berlin: Matthes & Seitz, 2010.
- Black, Jeremy: *Geschichte der Landkarte. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Koehler und Amelang, 2005.
- Blom, Philipp: *To Have and to Hold. An Intimate History of Collectors and Collecting*. London: Penguin, 2002.
- Boehncke, Heiner: „Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder“. In *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (2003), N. 158, S. 43–62.

- Böhm, Rudolf: *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 1975.
- Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2005.
- Borges, Jorge Luis: *Fiktionen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004.
- Brenner, Peter J. (Hg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Bronfen, Elisabeth: *Der literarische Raum: Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus „Pilgrimage“*. Tübingen: De Gruyter, 1986.
- Browne, Thomas/Greenhill, W. A.: *Sir Thomas Browne's Hydriotaphia and The Garden of Cyrus*. New York: Macmillan & Co., 1896 [Faksimileausgabe Kessinger Publishing's Legacy Reprints, USA, o. J.].
- Bürger, Jan: *Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahnn. Die Jahre 1894–1935*. Berlin: Aufbau, 2003.
- Campbell: *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Harper and Row, 1990.
- Catani, Stephanie: „Metafiktionale Geschichte(n). Zum unzuverlässigen Erzählen historischer Stoffe in der Gegenwartsliteratur“. In Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 143–168.
- Catling, Jo: „Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W. G. Sebald's Landscapes of Memory“. In Görner, Rüdiger (Hg.): *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*. München: Iudicium, 2005, S. 19–50.
- Cieślak, Renata: *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs* (Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 27). Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2007.
- Clay, Diskin: „Columbus' Senecan Prophecy“. In *The American Journal of Philology*, Vol. 113, No. 4, Winter 1992, S. 617–620.
- Costagli, Simone: „Die Wiederkehr des Raums in der Literatur“. In Tommek, Heribert (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 175–187.
- Cvetkovich, Ann: *Depression, a public feeling*. Durham/London: Duke University Press, 2012.
- Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Inferno*. Testo della Società Dantesca Italiana, note a cura di Claudio Scarpati. Milano: Fabri Editori, 1995.
- Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Deutsche Übersetzung von Ida und Walther von Wartburg. Zürich: Manesse, 1963.
- Depardon, Raymond/Virilio, Paul/Zweifel, Stefan (Übers.): *Terre Natale. Ailleurs commence ici*. Paris: Edition Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2008.
- Despoix, Philippe/Goerlitz, Guido (Übers.): *Die Welt vermessen. Dispositive der Entdeckungsreise im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein, 2009.
- Diefenbacher, Michael/Endres, Rudolf (Hg.): *Stadtlexikon Nürnberg*. Nürnberg: Tümmels, 2000.
- Doederlein, Ludwig v.: *Handbuch der lateinischen Synonyme*. Leipzig 1840.
- Donne, John: „Devotions Upon Emergent Occasions“, Meditation XVII. In Donne, John. *The Works of John Donne*. Vol. III. Hg. v. Henry Alford. London: John W. Parker, 1839.
- Döring, Christian (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

- Döring, Jörg/Thielemann, Tristan (Hg.): *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Eggebrecht, Harald: „Wider das häßliche Haupt der Wahrscheinlichkeit“. In Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997, S. 74–81.
- Elias, Norbert: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- Elmore, Carl Hopkins: *Quit You Like Men*. New York: Charles Scribner's Sons, 1944.
- Ernst, Herrmann: *Wege zum Nordpol. Forscher und Abenteurer im Ewigen Eis*. Braunschweig: Wenzel & Sohn, 1940.
- Esselborn, Karl: „Die Krise des europäischen Reisens und die neue Topographie der Welt. Reiseliteratur als zentraler Gegenstand interkultureller Literaturwissenschaft“. In Wierlacher, Alois (Hg.): *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 30. München: Iudicium, 2004, S. 285–324.
- Feldbusch, Thorsten: *Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Felsch, Philipp: „Petermanns Geographische Mutmaßungen. Das offene Polarmeer als Kartenraum“. In Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 79–91.
- Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“. In Dünne, Jörg/Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 317–330.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ²²2012.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche – Aufsätze zur Literatur*. Hg. v. Klaus Wagenbach. Frankfurt a. M.: Fischer, 1963.
- Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie“. In ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer, ¹⁰2003, S. 173–189.
- Friedman, Thomas L.: *The World is Flat. The Globalized World in the Twenty-First Century*. London: Penguin, 2006.
- Fröhlich, Monica: *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*. Würzburg: Ergon, 2001.
- Frost, Sabine: *Whiteout. Schneefälle und Weisfeinbrüche in der Literatur ab 1800*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Fuchs, Anne: *Die Schmerzspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Köln: Böhlau, 2004.
- Gansel, Carsten/Herrmann, Elisabeth (Hg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V & R unipress, 2013.
- Gehler, Michael: „Die Umsturzbewegungen 1989 in Mittel- und Osteuropa. Ursachen – Verlauf – Folgen“. In *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Jg. 54 (2004), H. 41/42, 36-46, Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), Bonn. www.bpb.de, zuletzt aufgerufen am 6.9.2016.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ²1996.

- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. v. Dieter Hornig. New York/München: Campus, 1992.
- van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. Frankfurt a. M.: Campus, 2005.
- Gifford, Paul: Getting there or not – The Fortunes of the Initiatic Journey and the Crisis of Culture. In Arkinstall, Christine (Hg.): *Literature and Quest*. Amsterdam: Rodopi, 1993, S. 17–28.
- Glasze, Georg/Mattisek, Annika (Hg.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: transcript, 2009.
- Görner, Rüdiger (Hg.): *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald*, München: Iudicium, 2005.
- Grube, Gernot: „abfährten“ – „arbeiten“. Investigative Erkenntnistheorie“. In Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 222–253.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010.
- Gutjahr, Ortrud: „Der Entdeckungsbericht des Anderen. Erreichte Intertextualität in Felicitas Hoppes Pigafetta“. In Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 239–265.
- Hage, Volker: „Zeitalter der Bruchstücke“. In *Die Zeit*, 10.11.1989, Nr. 46/1989.
- Hagmann, Dominik: „Raoul Schrotts *Finis Terrae*. Das Ende einer Selbstlüge am Ende der Welt“. In *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5 (2014), H. 1, S. 69–84.
- Hamann, Christof/Honold, Alexander: *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, 2009.
- Harbers, Henk: „Die Erfindung der Wirklichkeit. Eine Einführung in die Romanwelt von Christoph Ransmayr“. In Bosse, Anke/Decloedt, Leopold (Hg.): *Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Amsterdam: Rodopi, 2004, S. 283–306.
- Harvey, David: „The Urban Process under Capitalism“. In *International Journal of Urban and Regional Research* 1978, 2, S. 101–131.
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung v. Hans-Georg Gadamer. Hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann (Rote Reihe). Frankfurt a. M.: Klostermann, 2012.
- Herrman, Leonhard: *Literarische Vernunftkritik im Roman der Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
- Heydenreich, Aura: „Kosmos oder Chaos? Die Rettung der Phänomene im Text-Labyrinth. Platons Kosmologie und Eudoxos' Astronomie in Raoul Schrotts *Finis Terrae* (1995)“. In Heydenreich, Aura/Mecke, Klaus (Hg.): *Quarks and Letters. Naturwissenschaften in der Literatur und Kultur der Gegenwart*. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 203–240.
- Hoffmann, Torsten: *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauss)*. Berlin: De Gruyter, 2006.
- Höhnel, Ludwig Ritter v.: *Zum Rudolph-See und Stephanie-See. Die Forschungsreise des Grafen Samuel Teleki in Ost-Aequatorial-Afrika 1887–1888, geschildert von seinem Begleiter Ludwig Ritter von Höhnel, k. u. k. Linienschiffs-Lieutenant*. Wien: Alfred Hölder, k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler, 1892.
- Homer: *Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008.

- Honold, Alexander: „Das Weite suchen. Abenteuerliche Reisen im postmodernen Roman“. In Harbers, Henk (Hg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam: Atlanta, 2000, S. 371–396.
- Honold, Alexander: „Das weiße Land. Arktische Leere im postmodernen Abenteuerroman“. In Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 69–86.
- van Hoorn, Tanja: „Ordnung in der Wunderkammer. Thomas Browne und die Signatur des Quincunx“. In Federhofer, Marie-Theres (Hg.): *Cardanus. Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 6. Heidelberg: Palatina, 2006, S. 45–56.
- Hörisch, Jochen: „Verdienst und Vergehen der Gegenwartsliteratur“. In Döring, Christian (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 30–48.
- Hutchinson, Ben: *W. G. Sebald – die dialektische Dimension*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- Hutchinson, Ben: „Die Leichtigkeit der Schwermut. W. G. Sebalds ‚Kunst der Levitation‘“. In Barner, Wilfred/Lubkoll, Christine /Osterkamp, Ernst u. a. (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Band L, 50. Jg. Göttingen: Wallstein, 2006, S. 457–477.
- Ignatieff, Michael: „Der Geschichtenerzähler – Ein Interview mit Bruce Chatwin“. In Balmes, Hans Jürgen (Hg.): *Chatwins Rucksack – Porträts, Gespräche, Skizzen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, S. 13–35.
- Johannsen, Anja K.: *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Kant, Immanuel: *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Hg. v. Horst D. Brandt (Philosophische Bibliothek 512). Hamburg: Felix Meiner, 1999.
- Kerridge, Richard: „Ecologies of Desire: Travel Writing and Nature Writing as Travelogue“. In Clark, Steve (Hg.): *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*. London/New York: Zed Books, 1999, S. 164–182.
- Klemun, Marianne: „Wissenschaft und Kolonialismus – Verschränkungen und Konfigurationen“ (Editorial). In *Wiener Zeitschrift zur Geschichte der Neuzeit*, 9. Jg. (2009), H. 2, S. 3–12.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz/Buschendorf, Christa (Übers.): *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1990.
- Knapp Liebowitz, Bettina: „‘Igitur or Elbehnon’s Folly’: The Depersonalization Process and the Creative Encounter“. In *Yale French Studies*, No. 54, Mallarmé (1977), S. 188–213.
- Köhler, Erich: *Das 19. Jahrhundert III. Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. Hg. v. Krauß, Henning/Rieger, Dietmar, Bd. 6.3, 2. Auflage, digitale Bearbeitung. Freiburg i. Br.: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 2006.
- Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ¹²2014.
- Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Kreuzer, Helmut (Hg.): *Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C. P. Snows These in der Diskussion*. München: Klett-Cotta im Deutschen Taschenbuch Verlag, 1987.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

- Lamberz, Irene: Raum und Subversion. *Die Semantisierung des Raumes als Gegen- und Interdiskurs in russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts (Charms, Bulgakov, Trifonov, Pelevin)*. München: Herbert Utz, 2008.
- Leeder, Karen: „Principles of Correspondence‘: Scientist, Explorer, Poet in the work of Raoul Schrott“. In Stewart, Janet/Ward, Simon (Hg.): *Blueprints for a No-Man’s Land. Connections in Contemporary Austrian Culture* (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 37, hg. v. H. S. Reiss u. W. E. Yates). Bern: Peter Lang, 2005, S. 173–190.
- Lemke, Anja: „Figuration der Melancholie. Spuren Walter Benjamins in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*“. In Elsaghe, Y./Liechti, L./Lubrich, O. (Hg.): *W. G. Sebald*. Darmstadt: WBG, 2012, S. 15–52.
- Leone, Massimo: „On the QuincunX“. In *Orientations. Space/Time/Image/Word. Word & Image Interactions 5*. Hg. v. Claus Clüver, Véronique Plesch u. Leo Hoek. Amsterdam: Rodopi, 2005, S. 289–305.
- Lethen, Helmut: „Sebalds Raster. Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds *Die Ringe des Saturn*“. In Michael Niehaus/Claudia Öhlschläger (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 13–30.
- Levy, Daniel/Sznaider, Natan: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Löffler, Sigrid: „Kopfreisen in die Ferne“. In Loquai, Franz (Hg.): *Far from Home: W. G. Sebald* (Fußnoten zur Literatur, Bd. 31). Bamberg: Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 1995, S. 19–21.
- Löffler, Sigrid: „Wildes Denken‘. Gespräch mit W. G. Sebald“. In Loquai, Franz (Hg.): *W. G. Sebald*. Eggingen: Edition Isele, 1997, S. 135–137.
- Long, J. J.: „Discipline“. In Elsaghe, Y./Liechti, L./Lubrich, O. (Hg.): *W. G. Sebald*. Darmstadt: WBG, 2012, S. 75–94.
- Long, Jonathan J.: „Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre“. In Michael Niehaus/Claudia Öhlschläger (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 219–239.
- Loquai, Franz: *Vom Geben in der Literatur* (Parerga 11). Eggingen: Edition Isele, 1993.
- Lubrich, Oliver: „Raoul Schrott bedient sich aus Geschichte, Literatur und Mythologie wie aus einem Setzkasten oder einer Kunstkammer, um allerlei Figuren zu finden, denen er poetische Maskenreden soufflieren kann.“ In Raoul Schrott: *Liebesgedichte*. Berlin: Insel, 2010.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin, 1920. Kessinger Publishing’s Legacy Reprints, o. A.
- Mallarmé, Stéphane: *Poème. Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hazard*. La Nouvelle Revue Française 1914.
- Mehigan, Tim/Corkhill, Alan (Hg.): *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*. Berlin: transcript, 2013.
- Menke, Bettine: „Grenzüberschreitungen in der Schrift. Exterritorialität der Pole.“ In Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 53–78.
- Metken, Günter: *Gustave Courbet „Der Ursprung der Welt“*. München: Prestel, 1997.
- Metropolitan Museum of Art (Hg.): *Gustave Courbet*, Ausstellungskatalog (27. Februar – 18. Mai 2008). New York: Hatje Cantz 2008.

- Michalsky, Tanja: „Geographie – das Auge der Geschichte“. In *Die Macht der Karten oder: Was man mit Karten machen kann*. Hg. v. Freundeskreis der Prof. Dr. Frithjof Voss Stiftung/Georg-Eckert-Institut. Braunschweig 2009.
- Michalsky, Tanja: „Zwischen den Bildern“. In Geimer, Peter/ Hagner, Michael (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion : Vergangenheit im Bild*. Paderborn: Wilhelm Fink 2012, S. 251-275.
- Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper, ²⁴2014.
- Morris, Colin/Roberts, Peter (Hg.): *Pilgrimage. The English Experience from Becket to Bunyan*. Cambridge: University Press, 2002.
- Moser, Christian: „Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturation“. In Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2005, S. 408–432.
- Moser, Christian: „Peripatetic Liminality: Sebald and the Tradition of the Literary Walk“. In Zisselsberger, Markus (Hg.): *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. Rochester: Camden House, 2010, S. 37–63.
- Mülder-Bach, Inka: „Der große Zug des Details. W. G. Sebald: Die Ringe des Saturn“. In Futscher, Edith/Neuner, Stefan/Pichler, Wolfram u. a. (Hg.): *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*. München: Fink, 2007, S. 281–307.
- Müller, Beate: „Sea Voyages into Time and Space: Postmodern Topographies in Umberto Eco's 'L'isola del Giorno prima' and Christoph Ransmayr's 'Die Schrecken des Eises und der Finsternis'“. In *The Modern Language Review*, Vol. 95, No. 1 (Jan., 2000), S. 1–17.
- Müller, Carl Werner: *Legende – Novelle – Roman. Dreizehn Kapitel zur erzählenden Prosaliteratur der Antike*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Neubauer, Martin: *Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewußtsein im Roman der Jahrtausendwende*. Wien: Braumüller, 2007.
- Niehaus, Michael/Öhlschläger, Claudia (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt, 2006.
- Niehoff, Reiner: „polwärts/blau. Konrad Bayers Der Kopf des Vitus Bering und die Berichte von den Reisen ins Eis“. In Blascke, Bernd/Falk, Rainer/Linck, Dirck u. a. (Hg.): *Umwege. Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*. Bielefeld: Aisthesis, 2008, S. 249–273.
- North, Michael: *Zwischen Hafen und Horizont. Weltgeschichte der Meere*. München: C. H. Beck, 2016.
- Nöth, Winfried: „Der Text als Raum“. In Halwachs, Dieter W. (Hg.): *Sprache. Onomatopöie. Rhetorik. Namen, Idiomatik. Grammatik*. Graz: Institut für Sprachwissenschaften, 1994, S. 163–173.
- Öhlschläger, Claudia: „Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau. W. G. Sebalds poetische Zivilisationskritik“. In Niehaus, Michael/Öhlschläger, Claudia (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt, 2006, S. 189–203.
- Osborne, Dora: *Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr*. London: Legenda, 2013.
- Outram, Dorinda: *Aufbruch in die Moderne. Die Epoche der Aufklärung*. Stuttgart: Belser, 2006.
- Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: *Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig: Teubner, 1923.
- Payer, Julius: *Die Österreichisch-Ungarische Nordpol-Expedition in den Jahren 1872–1874, nebst einer Skizze der zweiten deutschen Nordpolexpedition 1869–1870 und der Polarexpedition von 1871*. Wien: Alfred Hölder, 1876.
- Perfahl, Jost: *Matthias Claudius. Sämtliche Werke*. München: Winkler, 1976.

- Peter, Nina: „Möglichkeiten einer Geschichte.‘ Erzählte Kontingenz in Christoph Ransmayrs ‚Die Schrecken des Eises und der Finsternis‘ (1984)“. In *Studia Austriaca* XXI (2013), S. 95–116.
- Picker, Marion/Maleval, Véronique/Gabaude, Florent (Hg.): *Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so neue epistemische Krisen*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Pollack, Martin: *Kontaminierte Landschaften*. St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 2014.
- Raible, Wolfgang: *Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses*. Heidelberg: Winter, 1991.
- Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Frankfurt a. M.: Fischer, 172003.
- Rathjen, Friedhelm: „Crisis? What Crisis?“ In Döring, Christian (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 9–17.
- Rauch, Marja: „Kritik und Krise. Poetik 1995“. In Tommek, Heribert (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 121–133.
- Rawcliffe, Carole: „Curing bodies and healing souls: pilgrimage and the sick in medieval East Anglia“. In Morris, Colin/Roberts, Peter (Hg.): *Pilgrimage. The English Experience from Becket to Bunyan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 108–140.
- Read, J. Don: „From a passing thought to a false memory in 2 minutes: Confusing real and illusory events“. In *Psychonomic Bulletin & Review* 3 (1996), H. 1, S. 105–111.
- Retsch, Annette: *Paratext und Textanfang*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Ritzer, Monika: „Poetiken räumlicher Anschauung“. In Huber, Martin/Lubkoll, Christine/Martus, Steffen/Wübben, Yvonne (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 19–37.
- Rose, Dirk: „Zur Verortung der Literatur. Präliminarien zu einer Poetologie der Lokalisation über die kategoriale Differenz von Ort und Raum bei Kant, Heidegger, Merleau-Ponty und Certeau“. In Huber, Martin/Lubkoll, Christine/Martus, Steffen/Wübben, Yvonne (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 39–57.
- Rothenbühler, Daniel: „die natur kennt keine schrift“. Raoul Schrotts Dialog mit den Naturwissenschaften“. In Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Raoul Schrott. edition text+kritik*, Heft 176, X/07. München: Richard Boorberg, 2007.
- Saul, Nicholas/Steuer, Daniel u. a. (Hg.): *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Schedel, Susanne: „Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?“ *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Schimanski, Johan/Spring, Ulrike: *Passagiere des Eises. Polarhelden und arktische Diskurse 1874*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien, 2015.
- Schirmacher, Frank: „Idyllen in der Wüste oder Das Versagen der Literatur vor der Metropole. Überlebenstechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre“. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Beilage 10.10.1989.
- Schlögel, Karl: „Die Wiederkehr des Raumes“. In: ders.: *Go east oder die zweite Entdeckung des Ostens*. Berlin: Siedler, 1995, S. 17–33.
- Schlögel, Karl: *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008.
- Schmitz-Emans, Monika: „Die Erfindung der uralten Maschine: Raoul Schrott als Dichter und Archäologe“. In Burdorf, Dieter (Hg.): *Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott*. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2004, S. 11–47.

- Peter Schmucker: *Grenzübertretungen: Intertextualität im Werk von W. G. Sebald*, Berlin: de Gruyter, 2012.
- Schnabel, Johann Gottfried: *Insel Felsenburg*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2006 (Erstausgabe 1731).
- Scholtz, Gunter: *Philosophie des Meeres*. Hamburg: mareverlag, 2016.
- Schrott, Raoul: *Ludwig Höbnel Totenbefe*. Innsbruck: Haymon, 1994.
- Schrott, Raoul: *Die Musen. Fragment einer Sprache der Dichtung*. München: belleville, 1997.
- Schrott, Raoul: *Finis Terrae*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- Schrott, Raoul: *Fragmente einer Sprache der Dichtung. Grazer Poetikvorlesung*. Wien: Droschl, 1997.
- Schrott, Raoul: *Die Erde ist blau wie eine Orange*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Schrott, Raoul: *Tropen. Über das Erhabene*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2002.
- Schrott, Raoul: *Handbuch der Wolkenputzerei. Gesammelte Essays*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2007.
- Schrott, Raoul: *Tristan da Cunha oder Die Hälfte der Erde*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008.
- Schrott, Raoul/Dall'O, Arnold Mario: *Das Geschlecht der Engel, der Himmel der Heiligen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2006.
- Schrott, Raoul/Jacobs, Arthur: *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*. München: Hanser, 2011.
- Schulz, Collin: *Shackleton Probably Never Took Out an Ad Seeking Men for a Hazardous Journey*. 10. Sept. 2013, <http://www.smithsonianmag.com/smart-news/shackleton-probably-never-took-out-an-ad-seeking-men-for-a-hazardous-journey-5552379/>, zuletzt aufgerufen am 15.6.2018.
- Sebald, W. G.: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Frankfurt a. M.: Fischer, ³2002.
- Sebald, W. G.: *Austerlitz*. Frankfurt a. M.: Fischer, ²2003.
- Sebald, W. G.: *Die Ausgewanderten*. Frankfurt a. M.: Fischer, ¹⁰2003.
- Sebald, W. G.: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt a. M.: Fischer, ⁴2003.
- Sebald, W. G.: *Die Ringe des Saturn. Eine Englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M.: Fischer, ⁷2003.
- Sebald, W. G.: *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt a. M.: Fischer, ⁵2003.
- Sebald, W. G.: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*. Frankfurt a. M.: Fischer, ³2004.
- Sebald, W. G.: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer, ³2004.
- Sebald, W. G.: „Auf ungeheuer dünnem Eis“. *Gespräche von 1971 bis 2001*. Hg. v. Torsten Hoffmann. Frankfurt a. M.: Fischer, ³2011.
- Seeber, Hans Ulrich: „Zur Geschichte des Utopiebegriffs“. In Berghahn, Klaus L./Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart*. Königstein/Taunus ²1986, S. 7–23.
- Segermann, Krista: *Das Motto in der Lyrik* (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 12). München: Fink, 1977.
- Serres, Michel: *Atlas*. Berlin: Merve, 2005.
- Sittin, Claudius: „Einleitung“ zu Mircea Eliade: „Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen (1957)“. In *Texte zur modernen Mythentheorie*. Hg. v. Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003, S. 75–77.

- Sloterdijk, Peter: „Wie groß ist groß?“ In *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang. Energie und Politik im Anthropozän*. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 93–110.
- Sobel, Dava/Fienbork, Mathias (Übers.): *Längengrad. Die wahre Geschichte eines einsamen Genies, welches das größte wissenschaftliche Problem seiner Zeit löste*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 1996.
- Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in the Social Sciences*. London: Verso, 1989.
- Sontag, Susan: *Under the Sign of Saturn*. London: Penguin Classics, 2009.
- Spal, Andreas: *Poesie – Witz – Erotik. Humorvoll-spöttische Versinschriften zu Liebe und Körperlichkeit in Pompeji und Umgebung*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.
- Spreckelsen, Tilman: „Willst du meine Briefmarkensammlung sehen, Marah? Der gehörnte Philatelist: Raoul Schrott schiffte sich mit *Tristan und Isolde* in den Südatlantik ein und findet eine Utopie“. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.10.2003, Nr. 232, S. L20.
- Stapelkamp, Torsten: *Informationsvisualisierung: Web – Print – Signaletik. Erfolgreiches Informationsdesign: Leitsysteme, Wissensvermittlung und Informationsarchitektur*. Berlin: Springer Vieweg, 2013.
- Starobinski, Jean: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Berlin: August Verlag, 2011.
- Stegaier, Werner: „Anhaltspunkte. Spuren zur Orientierung“. In Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): *Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 82–94.
- Steil, Armin: *Krisensemantik. Wissenssoziologische Untersuchungen zu einem Topos moderner Zeiterfahrung*. Wiesbaden: Springer, 1993.
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Stockhammer, Robert: „Zur Konjunktur der Landvermesser in der Gegenwartsliteratur“. In Hamann, Christof/Honold, Alexander (Hg.): *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*. Göttingen: Wallstein, 2009, S. 87–101.
- Stockhammer, Robert: „Verortung. Die Macht der Karten in der Literatur im 20. Jahrhundert“. In ders. (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Fink, 2005, S. 319–340.
- Struck, Wolfgang: „Ingenjör Andréas luftfärd oder Die melancholische Entdeckung des Films“. In Bay, Hansjörg/Struck, Wolfgang (Hg.): *Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahren – Revisionen*. Köln: Böhlau, 2012, S. 29–52.
- Tommeke, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Tommeke, Heribert (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a. M.: Campus, 2005.
- Voss, Viola: „„Aber wir waren zu spät für den Himmel.“ Die Verarbeitung des Tristan-Stoffes im Roman *Tristan da Cunha* von Raoul Schrott.“ In *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 35 (2005), H. 140, S. 150–172.
- Voßkamp, Wilhelm: „Narrative Inszenierung von Bild und Gegenbild. Zur Poetik literarischer Utopien“. In Bernáth, Árpád/Hárs, Endre/Plener, Peter (Hg.): *Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte literarischer Utopien*. Tübingen: Francke, 2006.

- Wagner-Egelhaaf, Martina: „Campi deserti: Schriften – Landschaften in der Prosa der Gegenwart (Nadolny, Handke, Ransmayr)“. In *Studien zur Germanistik* 1, 1993, S. 54–67.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur – Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1997.
- Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. München: Fink, 2004.
- Weinzierl, Ulrich: „Kap ohne Hoffnung. Raoul Schrott am Ende der Welt“. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.11.1995, Nr. 257, S. B5.
- Werber, Niels: *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München: Hanser, 2007.
- Wild, Cornelia: „Die psychische Kur: Anagrammatik und Epistemologie“. Vorwort. In Starobinski, Jean: *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*. Berlin: August Verlag, 2011, S. 13–30.
- Winkels, Hubert: „Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur“. In *Die Zeit*, 2.3.1990.
- Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997.
- Wolffheim, Hans: *Hans Henny Jabnn. Der Tragiker der Schöpfung. Beiträge zu seinem Werk*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1966.
- Wolffheim, Hans: *Geschlechtswelt und Geschlechtersymbolik: Hans Henny Jabnns "Fluss ohne Ufer"*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994.
- Wolfzettel, Friedrich: *Reiseberichte und mythische Struktur*. Wiesbaden: Franz Steiner, 2003.
- Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Bd. 1. Historisch-quellenmäßig bearb. v. Dr. Rudolf Eisler. Berlin: E. S. Mittler u. Sohn, ²1904.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- Zemanek, Evi/Krones, Susanne (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Studien Verlag, 2008.
- Zinn, Karl Georg: „Überkonsum und Konsumsättigung als Problem reifer Volkswirtschaften“. In: Walter, Rolf (Hg.): *Geschichte des Konsums. Erträge der 20. Arbeitstagung der Gesellschaft für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 23.–26. April 2003 in Greifswald*. Stuttgart: Franz Steiner, 2004, S. 55–75.