
Andrea Krauß

›Rohformen‹ des Erzählens

Repräsentationskritik in W. G. Sebalds »Luftkrieg und Literatur«

I. *Luftkrieg und Literatur*¹, W. G. Sebalds kontrovers diskutierter Essay aus dem Jahr 1999, umkreist die Problematik dieses Junktims; genauer die Frage, wie die deutsche Nachkriegsgesellschaft und ihre Literatur(en) auf eine traumatische² Erfahrung des Zweiten Weltkrieges, die Flächenbombardements deutscher Städte durch die Alliierten, reagiert haben. Sebalds Antworten sind meistens bekannt. Er formuliert die These, daß es »uns bisher nicht gelungen ist, die Schrecken des Luftkriegs durch historische oder literarische Darstellungen ins öffentliche Bewußtsein zu heben« (S. 100). Eine Analyse der vorliegenden schriftlichen Zeugnisse offenbare vielmehr eine grundlegende Wahrnehmungs- und Erinnerungslücke: die Erfahrung der Zerstörung im Gefolge des sogenannten *area bombing* sei »nie wirklich in Worte gefaßt«, weder von den »Betroffenen [. . .] geteilt« noch an die Nachgeborenen »weitergegeben« worden: »Die in der Geschichte bis dahin einzigartige Vernichtungsaktion ist in die Annalen der neu sich konstituierenden Nation nur in Form vager Verallgemeinerungen eingegangen, scheint kaum eine Schmerzesspur hinterlassen zu haben im kollektiven Bewußtsein, ist aus der retrospektiven Selbsterfahrung der Betroffenen weitgehend ausgeschlossen geblieben, hat in den sich entwickelnden Diskussionen um die innere Verfassung unseres Landes nie eine nennenswerte Rolle gespielt [. . .].« (S. 12) Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Gegenwart. In diesem Sinne lautet die weiterreichende, durchaus pauschalisierende Bilanz: »Trotz der angestrengten Bemühungen um die sogenannte Bewältigung der Vergangenheit scheint es mir, als seien wir Deutsche heute ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk. Ein passioniertes Interesse an unseren früheren Lebensformen und den Spezifika der eigenen Zivilisation [. . .] kennen wir nicht.« (S. 6)

Was sind Sebald zufolge die Gründe dieser Überlieferungsblockade? Der Essay antwortet unmissverständlich: Die »sogenannte Bewältigung der Vergangenheit« und mit ihr der Rückblick »auf die Jahre 1930 bis 1950« betrieben ein »Hinsehen und Wegschauen zugleich« (S. 6), das, geleitet vom Bedürfnis nach nationalem Wiederaufbau und individueller Selbstvergewisserung, nur das zu sehen imstande (gewesen) sei, was solche Konsolidierung begünstigt(e). Die Arbeiten literarischer Schriftsteller werden davon nicht ausgenommen: »Die Hervorbringungen der deutschen Autoren nach dem Krieg sind darum vielfach bestimmt von einem

halben oder falschen Bewußtsein, das ausgebildet wurde zur Festigung der äußerst prekären Position der Schreibenden in einer moralisch so gut wie restlos diskreditierten Gesellschaft. Für die überwiegende Mehrzahl der während des Dritten Reichs in Deutschland gebliebenen Literaten war die Redefinition ihres Selbstverständnisses nach 1945 ein dringlicheres Geschäft als die Darstellung der realen Verhältnisse, die sie umgaben.« (S. 6 f)

Nun sind derartige Beobachtungen keineswegs neu. Sie ähneln Diagnosen, wie sie Hannah Arendt während ihres 1950 unternommenen Besuches in Deutschland³, aber auch die Mitscherlichs in ihrer legendären Studie *Die Unfähigkeit zu trauern*⁴ schon vor vielen Jahrzehnten formuliert haben, und zwar ganz im Sinne des Essays: mit Blick auf kollektive Verdrängungsmechanismen der deutschen Nachkriegsgesellschaft. Sebald überträgt diese eher sozialtheoretischen Befunde auf die Literatur, wobei seinen Thesen eine Art referentieller Pakt zugrunde liegt. Literatur, so wäre mit Sebald zu sagen, soll Bezug nehmen auf historische Geschehnisse. Als Teil gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse hat sie sich mit Formen und Erfahrungen der Zerstörung auseinanderzusetzen – auch aus der Perspektive derjenigen, die selbst zur Täternation gehören und ihrerseits Zerstörungen in ungeahntem Ausmaß zu verantworten haben.

II. Gegen Sebalds Überlegungen sind Einwände erhoben worden. Zwei von ihnen bieten sich an, um bestimmte, bislang unbeachtet gebliebene Aspekte der Sebaldschen Argumentation ins Blickfeld zu rücken.

Zunächst Gerade in der englischsprachigen Rezeption der Werke Sebalds ist wiederholt vom Zusammenhang zwischen Trauma und Narration die Rede, neuerdings auch mit Blick auf den Essay *Luftkrieg und Literatur*. In diesem Zusammenhang moniert Wilfried Wilms eine bestimmte Ambivalenz. So spreche Sebald einerseits von der »Selbstanästhesierung« des deutschen »Gemeinwesens« (S. 19) angesichts unbeschreiblicher Verheerungen, diskutiere also die psychische Disposition von Verdrängung und Abwehr, behaupte aber andererseits, das einhergehende Verstummen sei Ausdruck eines kollektiven Entschlusses. Dabei bezieht sich Wilms auf folgendes Zitat aus Sebalds Essay: »Die Fähigkeit der Menschen, zu vergessen, was sie nicht wissen wollen, hinwegzusehen über das, was vor ihren Augen liegt, wurde selten auf eine bessere Probe gestellt als damals in Deutschland. Man entschließt sich, zunächst aus reiner Panik, weiterzumachen, als wäre nichts gewesen.« (S. 47 f.)

In dieser Zusammenstellung von »reiner Panik« und Entschluß bzw. Entscheidung (Wilms zitiert die englische Fassung: »the population decided – out of sheer panic at first – to carry on as if nothing had happened«⁵), so lautet der Einwand weiter, bestehe aber ein grundlegender Widerspruch, es kollidierten nämlich unmittelbarer Abwehrmechanismus im »Schock des Erlebten« mit bewußter Wahl, es kollidierten die Konzepte von Trauma mit motiviertem Handeln. Ein wirkli-

ches Trauma, so lehre indes die Traumaforschung, unterliege aber keineswegs bewußten Entscheidungsprozessen, sei vielmehr Ausdruck überforderter Verarbeitungskapazitäten, nicht vorsätzliches Kalkül. Verdrängte Erinnerung und Schweigen wären entsprechend das Ergebnis einer psychologischen Ausnahmesituation angesichts unerträglicher Bedrohungspotentiale, nicht jedoch Bestandteil strategischer Überlegungen.⁶

Nun könnte man mit Wilms dieses Oszillieren zwischen psychischem Dilemma und kollektiver Entscheidung für eine Unschärfe der Sebaldschen Argumentation halten. Man könnte aber auch, und damit wäre begriffliche Inkonsistenz nicht vorschnell eine Schwäche, sondern Anzeichen diskursiver Verschiebungen, dem bestimmten ›Wahrheitsgehalt‹ dieser Fehlstellung nachgehen. Zwei kategorial verschiedene Reaktionsformen in Beziehung zu bringen könnte dann bedeuten, daß beide, Trauma und Entschluß, in gewisser Weise zutreffen, aber beide nicht im Sinne substantieller Identität, sondern vielleicht in einer Art differentiellen Verdichtung. Unter historischen Vorzeichen, und diese annouciert ja das von Wilms herangezogene Zitat im Zeitmodus ›zunächst‹, könnte es heißen, daß in Abwehr und Schweigen *zunächst* die psychische Überlastung traumatischer Erlebnisse, dann aber (und möglicherweise erheblich später) eine Art Entschluß zum Tragen kommt. In diesem Lichte betrachtet, machte auch Sebalds Anachronismus Sinn, der Umstand, daß er 1999, so lange nach Arendt und den Mitscherlichs, Überlegungen aufgreift, die in mancherlei Hinsicht schon diskutiert erscheinen. Sebalds Anachronismus machte Sinn, bezöge man seine späte Wortmeldung nicht mehr nur auf die unmittelbare Nachkriegszeit, sondern zugleich auf eine ›zweite‹ Aufbaueuphorie, dieses Mal im Gefolge der deutschen Wiedervereinigung und ihrer hegemonialen Diskursivierung insbesondere aus westdeutscher Perspektive.⁷

Sebalds Intervention wäre demnach nicht Ausdruck eines, wie etwa Andreas Huyssen vermutet, symptomatischen Wiederholungszwanges⁸, wohl aber bestimmter zeitgenössischer Kommentar zu einer unheimlichen Wiederholung. Wenn sich ›alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen [...] sozusagen zweimal ereignen‹, wie Hegel festgestellt haben soll, ›das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce‹, wie Marx ergänzt⁹, so könnte man mit Sebald sagen: Nach 1989 blieben die distanzschaffenden Potentiale dieser Wiederholung ungenutzt. Denn die ›Farce‹ der ›zweiten Aufbauphase‹ nach 1989 offenbart sich ja gerade im Fehlen reflexiver Ironie; im Fehlen einer geschichtlichen Relativierung, die ausgehend von diesem ›zweiten Aufbau‹ noch einmal auf den ersten nach 1945 zurückkäme. Nicht jedoch emphatisch, einmal mehr im Sinne pathetischer Nullpunkt-Rhetorik und endlich gelingender Souveränität, sondern eben in sich gedoppelt und damit selbstreflexiv. Bezogen auf die bundesdeutschen Geschichtsnarrative, ihre allfälligen Auslassungen und spezifischen Bearbeitungsmuster, könnte diese ›Farce‹ der Wiederholung gedächtniskritisch wirken, würde nur dieses Verhältnis zwischen erstem und ›zweitem‹ Mal als ›Karikatur‹ überhaupt wahrgenommen.

So gesehen, wechselte Sebald die Erklärungsebenen und ihre zugehörigen Zeit-horizonte. Was als unmittelbares Nachkriegstrauma zunächst im psychologischen Diskurs verhandelt wird, wandelt sich zur politischen Problematik mitsamt ihren systembedingten Machtkalkülen, sobald von kollektiver Entscheidung die Rede ist. Sebalds Schwanken zwischen Trauma und Entschluß hielte somit vor Augen, daß im Rahmen nationaler Konsolidierungsdiskurse nach der Wende und dem »zweiten Aufbau« jene Verdrängung gewissermaßen entschieden wurde, die früher vielleicht eine Art (kollektiver) psychologischer Reflex gewesen sein mag. *Luftkrieg und Literatur* kommentierte folglich die diskurspolitischen Dispositive der bundesdeutschen Gegenwart und erfüllte sich gerade nicht in der wiederholten Neueinschreibung einer (post)traumatischen Grunddisposition der deutschen Erinnerungskultur.¹⁰

III. Der nächste Einwand betrifft die Frage, inwieweit von einer weitgehenden Verdrängung des Luftkriegs in der deutschen Nachkriegsliteratur überhaupt die Rede sein könne. Volker Hage etwa publizierte im Gegenzug eine Textanthologie, die zahlreiche »Illiterarische Zeugnisse zum Feuersturm« über Hamburg zusammenträgt, darunter auch Texte kanonischer Autoren der Nachkriegszeit.¹¹

Sollte also Sebald nachlässig gewesen sein, ungenau recherchiert und gelesen haben? Was solche Vermutungen aus dem Blick verlieren, ist Sebalds zweites, mindestens genauso wichtiges Anliegen. Denn sein Essay prangert ja nicht allein Erinnerungsdefizite an, sondern mit gleicher Geste und eng zusammengehörig ein Repräsentationsproblem. Ihn beschäftigt neben der Tatsache, daß nur wenige literarische Arbeiten den Luftkrieg überhaupt thematisieren, auch der Umstand, daß jene wenigen dies auf eine Weise tun, die ihm zutiefst suspekt erscheint. Sebalds Frage lautet entsprechend präzisiert, *wie* zu schreiben sei in Hinsicht auf den Luftkrieg, er formuliert ein poetologisches Problem. Dieses löst er durchaus apodiktisch: Ein Gegengewicht zum »zeitgenössischen Überlieferungsdefizit«, das zudem »Aufschluß über die wahre Lage« liefern könnte, bieten Sebald zufolge allein »wirklichkeitsnahe Schilderungen« der Zerstörung (S. 16 f.).

Was aber bedeutet hier »wirklichkeitsnah«? Betrachten wir dazu Sebalds scharfe Kritik an Hermann Kasacks Roman *Die Stadt hinter dem Strom*¹², der neben Peter de Mendelssohns Erzählfragment *Die Kathedrale*¹³, beide Texte entstanden bereits in den vierziger Jahren, zu den von Sebald herangezogenen Negativbeispielen gehört. Im Kern richtet sich Sebalds Kritik gegen eine opulente Bildsprache im Stile der »Syberbergschen Inszenierungen«, allgemeiner noch: gegen die »zweifelhaftesten Aspekte expressionistischer Phantasie« (S. 55). Ins Positive gewendet, könnte man sagen: Für wirklichkeitsnahes Schreiben im Sinne Sebalds gilt das Primat »eigentlichen« Sprechens. Metaphorische Ersetzungen, jede Stilisierung in Richtung tropologischen Darstellens, rhetorisch gesprochen: jede *elocutio* oder konkrete sprachliche Bearbeitung, die sich vom denotierenden Sprachgebrauch

ablöst, gerät Sebald zufolge in den Verdacht »allegorischer Überzeichnung«. Diese lasse die »Trümmerwelt« verschwinden zugunsten der »Mythisierung einer in ihrer Rohform der Beschreibung sich verweigernden Wirklichkeit«, einer Mythisierung zumal, die bis hin zur metaphysischen »Sinnggebung des Sinnlosen« reiche. (S. 55) Das von Sebald geforderte Schreiben in »möglichst unverbrämter Form« (S. 57) richtet sich, so heißt es weiter, gegen ein »symbolistischel Brimborium« (S. 56), das ablenke von der Dokumentation dessen, was tatsächlich zu sehen war. Dieses Schreiben ohne Schmuck, man könnte sagen: ohne rhetorisches Ornat, vermeidet also gerade die wuchtigen Kunstmittel der Sprache, wie sie die pathetisch-erhabene Redeweise vorsieht und wie Kasack und de Mendelssohn sie exemplarisch zum Einsatz bringen. Allein die schlichte, der sachlichen Argumentation verpflichtete Stilart, rhetorisch gesprochen: das auf Belehrung gerichtete *genus subtile*, wäre folglich in der Lage, mit aller Deutlichkeit einen »unverwandten Blick auf die Wirklichkeit« (S. 57) zu werfen; einen Blick mithin, der das außerordentliche Ereignis durch alltägliches Sprechen konterkariert.¹⁴

Was ist daran bemerkenswert? Klingt nicht solche Programmatik nach naivstem Abbildrealismus, einer Mimesiskonzeption, die sämtliche erkenntnis- wie medientheoretischen Einsichten nicht erst des 20. Jahrhunderts eskamotiert? Andererseits handelt es sich ja damit wieder um einen plakativ vorgetragenen Anachronismus. Um eine heutzutage (nach dem sogenannten *linguistic turn*) nur mehr paradox anmutende Poetik »unmittelbarer Repräsentation«, die aber, und darauf kommt es vielleicht an, in ihrer anachronistischen, befremdlichen Gestalt noch anderes zu lesen gäbe, als Dekrete gemeinhin verfügen. So fällt ja auf: Sebalds Plädoyer gegen eine *Tropik* des Imaginären und für einen »Verzicht auf Kunstübung« nutzt ja seinerseits eine bestimmte *Kunstübung*, wenn es mittels genauer Kreuzstellung die psychologische Ausnahmesituation in eine ästhetische Problematik übersetzt: Was nämlich die Erfahrungen der Zerstörung ins Unerträgliche steigerte und emotional unfassbar blieb, soll sozusagen umgekehrt proportional, ohne rhetorisches Pathos und seine Bildsprachen, in einer »leidenschaftslosen Art der Rede« (S. 58) zur Darstellung kommen. Gleichzeitig gehört dieser kunstvolle Chiasmus zu den rhetorischen *Figuren*, die sich im Unterschied zur »sinngebundenen« *Tropik* (wie *Figuren* ja prinzipiell) zunächst am Signifikanten ausrichten, präziser noch: die wie im Falle des Chiasmus als schwer zu klassifizierendes Grenzphänomen zwischen Wort- und Sinnfigur¹⁵ gleichsam auf der Schwelle zwischen Signifikant und Signifikat innehalten.

Solche figural vorgetragene Repräsentationskritik am Rande des Signifikats oder Bedeutens birgt kulturkritische Implikationen. Weil nämlich tropologisches Sprechen und seine Konnotationen nur im Rahmen einer kulturellen Semantik und ihrer Codierungen funktionieren, weil beispielsweise Metaphern und Metonymien nur lesbar werden im Rückgriff auf ein bestimmtes kulturelles Wissen, wird Sebalds Beschränkung aufs Denotat zum poetologischen Gebot einer

grundlegenden, historisch genau indizierten Revision. Denn das eigentliche, denotierende Sprechen, indem es auf Tropen und ihre Übertragungspotentiale verzichtet, unterbricht die fortdauernde Geltung dieses überlieferten kulturellen Wissens, ja stellt es womöglich radikal in Frage. Keine sprachliche Substitution oder Verschiebung soll das einzelne denotierende Wort in einen größeren kulturellen Bedeutungszusammenhang einrücken. Das konkret-dokumentarische Sprechen widersetzt sich vielmehr jeder Übertragung in andere semantische Felder, es widersetzt sich all jenen Bedeutungen, die als mitgemeinte Konnotationen im kulturellen Gedächtnis einer Sprachgemeinschaft zirkulieren. Solches Sprechen will Sinnbildungen umgehen, die auf eine Gemeinschaft »einheimischer« Sprach-Traditionen angewiesen wären, und tut dies zugunsten einer Bezeichnungspraxis, die Worte im Rahmen ihrer Primärbedeutung gebraucht und damit sozusagen »tiefenkulturell« neutralisiert. Die von Sebald beschworene Wirklichkeit der Zerstörung artikuliert sich demnach in einer Darstellung, die auf tropologische Übertragungspotentiale deshalb verzichtet, weil sinnstiftende Bezugfelder, ja sämtliche »Familienähnlichkeiten« innerhalb der überlieferten Kultur zur Disposition stehen. Allgemeiner könnte man sagen: Dieser »analytische | Realismus«¹⁶ des Denotats unterbindet sprachliche Übertragungsprozesse, die ein kulturelles Kontinuum aufrufen und neu befestigen könnten. Der von Sebald geforderte »unverwandte | Blick auf die Wirklichkeit« (S. 57) wäre dann tatsächlich ein Blick, der *unverwandt* das denotierende Wort betrachtet, weil er jene *Verwandtschaften* gerade nicht selbstverständlich voraussetzt, die im diskursiven Sinngefüge einer Kultur, hier: der deutschen Nachkriegskultur im Traditionsgefüge auch des Nationalsozialismus, wie selbstverständlich bereitstehen.

Sebalds Repräsentationskritik hat neben der *elocutio*, der konkreten sprachlichen Gestalt des Textes, eine zweite Stofrichtung. Diese zu erläutern hilft der Blick auf jenes literarische Beispiel, das Sebald – neben dem allerdings nur kurz diskutierten Roman *Detlevs Imitationen »Grünspan«*¹⁷ von Hubert Fichte – für eine gelungene Version »wirklichkeitsnahen Schreibens« hält. Alexander Kluges Ende der siebziger Jahre erschienener Prosatext *Der Luftkrieg auf Halberstadt am 8. April 1945*¹⁸ leistet dem Essay zufolge eine »archäologische Arbeit« im Gedächtnisraum »unserer kollektiven Existenz« (S. 67); eine Arbeit, so präzisierte es Sebald andernorts und früher schon, mit der sich die kollektive »Gedächtnislücke« der deutschen Nachkriegsgesellschaft »einigermaßen ausfüllte«.¹⁹ Was aber bedeutet »ausfüllen« hier genau?

Kluges Text füllt diese Lücke, nicht indem er sie schließt. Ausgehend vom gemeinsamen Referenzpunkt der Bombardierung Halberstadts montiert er Text- und Bildmaterial, darunter überwiegend Photographien, zu einer heterogenen Konstellation, wobei sich kaum ausmachen läßt, an welchen Stellen genau und inwieweit Fiktionalisierung mit historischen Quellen interagiert. Die verschiedenen Textblöcke sind mit Stichworten zum Schauplatz des jeweiligen Geschehens

und den beteiligten Personen überschrieben, erwecken somit den Anschein von Dokumentarizität. Die Anordnung der einzelnen Textsegmente folgt einer nicht immer expliziten Unterscheidung in »Strategie von unten« bzw. »Strategie von oben«, abhängig davon, ob der jeweiligen Erzählung die Perspektive der alliierten Streitkräfte oder der Halberstadter Bevölkerung zugrunde liegt.

So wird »von unten« erzählt, wie die Filmvorführerin Frau Schrader die desaströsen Folgen des Bombeneinschlags im Kino »Capitol« auf fast schon mechanische, ja reflexhaft anmutende Weise beseitigt, wie eine Kompanie Soldaten »100 zum Teil übel zugerichtete Leichen«²⁰ ausgräbt oder ein »unbekannt[er] Fotograf« seine zerstörte »Heimatstadt«²¹ durchstreift, sie »beruf[s]intuitiv« in mehreren Bildern festhält, die zugleich in Kluges Text eingeschaltet sind. »Von oben« sprechen Vertreter der alliierten Streitkräfte und kommentieren das Geschehen gemäß einer militärisch-technokratischen Logik. Es sprechen aber auch Diskutanten im Rahmen einer OECD-Tagung des Jahres 1976, die mit einigem Abstraktionsgrad die »Angriffsverfahren« im Jahre 1944 erörtern.²² Ein Interview mit dem Brigadier Anderson offenbart die selbstbezügliche Dynamik eines industriell geführten Krieges²³, die Stellungnahme eines Stabsoffiziers enthüllt die moralische Orientierungslosigkeit einer Kriegsstrategie, die sich »moral-bombing« nennt, ohne noch zu wissen, welche Moral eigentlich gemeint sei.²⁴

Charakteristisch für Kluges Text ist seine besondere Machart: Er versammelt unterschiedliche Stimmen und konstellierte zugleich divergente Erzählformen, ohne indes eine ordnungsstiftende, das Erzählgeschehen überblickende Subjektposition zu etablieren. Direkte Rede, erlebte Rede, neutrale »Dokumentation« im stichwortartigen Stakkato wechseln sich ab und produzieren Authentizitätseffekte, die den Eindruck fördern, das dergestalt konstellierte Material spreche aus sich heraus und spreche darin zugleich gegeneinander. Denn die Übergänge zwischen den Textstücken sind scharf markiert, immer trennt ein deutlicher Abstand das eine Erzählsegment vom anderen. In diesem bruchstückhaften Widerstreit treten detailgenaue Beschreibungen der Zerstörung im Erzählmodus interner Fokalisierung, aber auch journalistische, technisch-statistische, soziologische sowie politische Diskurse und Bildmaterialien ins Verhältnis zueinander und perspektivieren sich gegenseitig. Zeitpunkte, Text- und Bildsorten, diskursive Positionen und ihre kulturellen Dispositive treten in offener Montage zusammen. Sie bilden das genau nicht, was historiographische Narrative in der Regel ausschreiben: ein geschichtliches Kontinuum im Abfolgemodus einer kausalen Entwicklungslogik. Kluges Text dagegen erzählt und erzählt zugleich das Erzählen. Gerade weil er vielfältige, je anders konfigurierte Geschichten zusammenstellt, tritt das Fehlen jeder Großen Erzählung nur um so deutlicher vor Augen. Im Spannungsgefüge dieser inszenierten »Realität« erweisen sich dagegen die verschiedenen Deutungsmodelle des Geschehens als je unterschiedlich situierte Konstruktionen, deren Prämissen nicht zum Ausgleich zu bringen sind.

Sebald favorisiert diese »weniger an der Kategorie des Werks als am Prozeß des Schreibens«²⁵ orientierte Darstellung, weil sie sich abseits einer »tradierten Ästhetik« (S. 65) der »dem bürgerlichen Weltbild verpflichtete[n] Form romanhafter Fiktion«²⁶ widersetzt; weil sie, so darf man diese knappen Anmerkungen vielleicht konkretisieren, das auf teleologische Schließung drängende Entwicklungsnarrativ bürgerlicher Individualität umgeht. Über Sebalds explizit gemachte Aussagen hinausgehend, die im weiteren Verlauf seines Essays nicht solche erzähltheoretischen Hinweise präzisieren, sondern in erster Linie »Kluges detaillierte Beschreibung der gesellschaftlichen Organisation des Unglücks« (S. 70), die verschiedenen »Geschichten« (S. 69), nachzeichnen, soll im folgenden der Versuch unternommen werden, genau diese poetologischen Andeutungen weiter auszuarbeiten. Ausgehend von Sebalds Kritik an der »Kategorie des Werks« und mit Blick auf Kluges hart zugeschnittene Text-Bild-Montagen gilt dabei die Aufmerksamkeit insbesondere den diskontinuierlichen Verfremdungspotentialen im Verhältnis von Montagetechnik und Narration. Indem nämlich immer neue Texte und Bilder mit Unterbrechungen zusammentreten und soleherart den syntagmatischen Erzählvorgang aufhalten, entstehen gleichsam in sich präparierte Bauteile oder *Rohformen des Erzählens*. Sie figurieren in Relation zum linearen Erzählen einen Zustand des Provisorischen, eine Art Vorfabrikat von (kontinuierlich erzählender) Literatur.

Ein solches Experiment mit Gattungen und Darstellungsmustern, den Versatzstücken kultureller Repräsentationsformen, läßt sich wiederum rhetorisch und davon ausgehend: gedächtnistheoretisch beschreiben. Es gehört, so könnte man vorschlagen, zur *inventio*, zu jener ersten Produktionsstufe einer Rede, in deren Verlauf das Material gesammelt wird. In der *inventio* erschließt der Redner ausgehend vom avisierten Thema den »Sachgehalt poetischer und nicht-poetischer Rede«²⁷, und zwar noch diesseits seiner sprachlichen »Einkleidung« im Sinne der *elocutio*. Hilfsmittel der *inventio* ist bekanntlich die *Topik*, ein Suchsystem, das die erste Stoff- bzw. Gedankenbildung gemäß bestimmter Fundorte oder *Topoi* unterstützt. Solche *Topoi* liefern allgemein anerkannte Argumentationsgesichtspunkte, die es dem Redner erlauben, seinen Gegenstand auf möglichst differenzierte und überzeugende Weise zu entfalten. Da *Topoi* zahlreich und deshalb schwer im Gedächtnis zu behalten sind, führen mnemotechnische Hilfsfragen zu den wichtigsten Fundorten, so etwa der Merkvers: »quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando«²⁸, mit dem sich die zentralen Elemente eines Geschehens und von dort aus die zugehörigen Argumentationsgesichtspunkte erfragen lassen. Eine Preisrede etwa, die darauf abzielt, eine hochgeschätzte Person zu ehren, kann *Topoi a persona* zu Rate ziehen. Dies wären dann Fundorte, die den Sachgehalt personenbezogen erschließen, zu ihnen können beispielsweise Geschlecht, Alter, Nationalität gehören, aber auch Erziehung und Ausbildung, soziale Stellung und Beruf der gefeierten Persönlichkeit. Bereits mit diesem Beispiel wird deutlich:

Topoi sind keine universell gültigen Argumentationshilfen, sondern standardisierte »Strukturelemente« eines bestimmten »sprachlich-sozialen Kommunikationsgefüges«²⁹. Archiviert im kollektiven Gedächtnis beispielsweise einer Nation tragen sie einen historischen und kulturellen Index. Sie bilden konventionelle, ja habitualisierte Elementarbausteine eines bestimmten kulturellen Feldes und seiner Diskursmuster, unter literarischen Vorzeichen bündeln Topoi die tradierten ästhetischen Darstellungsmuster einer kulturellen Formation.³⁰

Was hat all dies mit Sebalds Essay zu tun? Betrachtet man die topische Problemerkämpfung genauer, so fällt schon in antiker Tradition eine dialektische Bewegung auf, eine »Sucht des Differenzierens, Uminterpretierens, Korrigierens«³¹ von Gesichtspunkten, die auch für Sebalds (an Kluge ausgerichteter) Poetik relevant sein könnte. So produziert ja Kluges »Sucht des Differenzierens« im Falle der Bombardierung Halberstadts einen fortlaufenden Dissens möglicher Perspektiven und umfaßt so kategorial verschiedene Repräsentationsformen, daß eine einzige Bestimmung, ein singulärer ordnender Begriff diesem disparaten Feld diskursiver Positionen kaum gerecht würde. Mehr noch: Jenes »argumentativ | Hakenschielen«³², das topisch-dialektisches Argumentieren auszeichnet, erzeugt im Falle Kluges eine Dynamik des Unterscheidens, die keine immanente Begrenzung zu kennen scheint und im Versuch, das (Darstellungs-)Problem des Luftkrieges in seiner komplexen »Fülle« zu erschließen, höchst divergente, dabei widersprüchliche und uneinheitliche Aspekte zusammenträgt. Bezogen auf das einmontierte Material gewinnt diese digressive *inventio* repräsentationskritische Züge. Sie verknüpft »hakenschlagend« verschiedene narrative Erzählstile und ihre Zeitpunkte, als wolle sie angesichts der »extremen Kontingenz | . . . | der totalen Zerstörung« (S. 32) den einen, allein geltenden Darstellungsmodus umgehen. Im Verhältnis dieser Stile zueinander bewähren sie sich vielmehr als so und zugleich anders mögliche, sie figurieren eine Art historische Kontingenz möglicher Perspektivierung und zugleich die Kontingenz ästhetischer Darstellungsformen.

Ähnlich wie zuvor schon im Rahmen der *elocutio* und dort bezogen auf den »Realismus des Denotats« wirkt auch hier eine kulturkritische Einstellung. In diesem heterogenen Feld von Darstellungsmöglichkeiten inszeniert sich nämlich eine Schreibweise, die den Bestand kultureller Codierungen und damit das diskursive Gedächtnis der Literatur gegenstrebig zusammenfügt, man könnte auch sagen: ironisch reflektiert. Mit der rhetorischen *inventio* teilt diese narrative Rohform interessante Gemeinsamkeiten: Wie die *inventio* am Anfang oder gleichsam auf der »vorsprachlichen« Schwelle zur »vollendeten« Form einer Rede steht, steht Sebalds (mit Kluge präzierte) Poetik der Montage am vorgelagerten Entstehungsort narrativer Darstellungskonventionen. Mit anderen Worten: Diesseits geschlossener Sinnbildungen plädiert Sebalds Poetik differenter ästhetischer Codierungen für eine Art literarische Improvisation. Nur so nämlich ließe sich wieder einschreiben, was als »differenzierungsstüchtige« Vorgeschichte der Repräsentation

ausgeschieden werden muß, damit die einheitliche lineare Form etwa der Erzähltexte von Kasack und de Mendelssohns zustande kommt.

IV. Zu den Rohformen des Erzählens läßt sich mit Blick auf Kluge und Sebald (dessen Essay wiederholt photographisches Bildmaterial einschaltet) auch die Photographie zählen. In Verbindung mit Texten offeriert sie besondere Verfremdungspotentiale, weil solche Text-Bild-Bezüge die medialen Differenzen in wechselseitige Reflexion versetzen. Entsprechend könnte man zunächst sagen, zur wirklichkeitsnahen Repräsentation eigne sich auf einzigartige Weise die Photographie, und zwar viel besser als der geschriebene Text. Sie nämlich, folgt man Roland Barthes' Überlegungen zur Photographie (bezogen wohlgernekt auf eine Technik diesseits digitaler Bildbearbeitung), verkörpert die schlechthin referentielle Darstellung, ist »Begläubigung von Präsenz«³³, denn technisch bedingt muß ihr Gegenstand ja tatsächlich vor der Linse plaziert, muß die »reale Sache«³⁴ notwendig und greifbar *da* gewesen sein. Als (indexikalischer) Effekt einer bestimmten vorfindlichen Ursache funktioniert ihr Zeichensystem zudem ikonisch, bildet es doch in genauer Übereinstimmung ab, was in einem besonderen Moment genau so zu sehen war. Die Schrift dagegen, das ist bekannt seit Lessings *Laokoon*, arbeitet mit abstrakten symbolischen Zeichen, sie ist verglichen mit ihrem Gegenstand unähnlich, mehr noch: arbiträr. Während die Photographie Zeugnis ablegt, kann die Sprache für sich selbst nicht bürgen, denn was sie erzählt, muß nie wirklich gewesen sein, entzieht sich jeder zuverlässigen Entscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit.³⁵

Gleichwohl bleibt auch die »vollendete« Repräsentation der Photographie angewiesen auf Sprache und Schrift, dann nämlich, wenn über das bloße referentielle Zeugnis hinaus Sinn entstehen soll. Diesen Sinn kann die Photographie nicht produzieren, weil sich ihre Semiologie im Vorgang des Zeigens auf das bestimmte Einzelne erschöpft, weil in ihr selbst kein Hinweis enthalten ist, wie sie zu lesen sei. Sie bestätigt lediglich, was sie wiedergibt, bedeutet einzig und allein ihr immanentes Darstellen und kann anders als Sprache auf Allgemeines nicht hinweisen. Schon die Frage, was genau eine Photographie darstellt, bleibt (in vielen Fällen) so lange unbestimmt, bis erläuternde Titel – Beschriftungen also – den bedeutungsbildenden Kontext, mindestens ihr *hic et nunc*, hinzufügen. Über die reine Abbildung hinaus gelingt bestimmte Sinnstiftung also nur im Rahmen narrativer Erläuterungen, die der jeweiligen Photographie ein signifikantes Umfeld zuteilen.³⁶ Aus diesem Spannungsverhältnis heraus gewinnt Sebalds Poetik erneut repräsentationskritische Potentiale, die ich andeutungsweise skizzieren möchte.

Dank ihrer besonderen Übertragungstechnik mag sich die Photographie zur »perfekten« Repräsentation eignen – gleichwohl tut sie dies auf eine Weise, die im Sekundenbruchteil der photographischen Einstellung zugleich die Unbestimmtheit des Wirklichen, das ganz unberechenbare Eintreten eines bestimmten Mo-

ments vor Augen führt. Im je besonderen photographischen Bildereignis zeigt sich ja, wieder mit Roland Barthes gesprochen, das »Wirkliche in seinem unerschöpflichen Ausdruck«³⁷, es zeigt sich im nie gänzlich kontrollierbaren Zusammentreffen des Wirklichen mit einem singulären Zeitpunkt die offene Kontingenz dieser Wirklichkeit. Verglichen mit der Narration, ist es die Photographie und ihr Potential zur absoluten Momentaufnahme, die solche Kontingenz wahrnehmbar macht, während die sprachlich artikulierte Erzählung im syntagmatischen Verlauf ihrer Sinnbildungen zur Kohärenz neigt und damit wirkliche Kontingenzen in *die* sinnerefüllte Wirklichkeit der Erzählung verwandelt. So gesehen, vertiefen photographische Bilder die (an Kluges Text aufgewiesene) Poetik der Montage, die ja ihrerseits den Kontingenzen narrativer Darstellungskonventionen auf der Spur ist. Nicht nur divergente Erzählstile und ihre historischen Rahmungen, auch die mit Kontingenz beladene Photographie wären somit Ausdruck einer repräsentationskritischen Darstellungsstrategie, die einer kulturell fixierte Narration des Luftkrieges, einem statischen Bild dieser »unbegreiflichen Wirklichkeit der totalen Zerstörung« (S. 32) entgegenwirken will.

In diesem Zusammenhang weist Roland Barthes auf eine weitere Besonderheit der Photographie hin, die Sebalds Poetik des Denotats, seine Ablehnung sprachlicher Übertragungen, auf ihre Weise schon umrissen hat. Gegen tropologische Übersetzungen, Sebald zufolge befördern sie eine »allegorische Überzeichnung« der Wirklichkeit, agiert nämlich auch die Photographie, dieses Mal im Medium des Bildes. Weil, so heißt es bei Barthes, im besonderen Referenzmodus des photographischen Bildes »die Anwesenheit des Gegenstand (in einem bestimmten Augenblick, der vergangen ist) niemals metaphorisch«³⁸, sondern buchstäblich bezeugt ist, verweigert auch die Photographie wie zuvor schon das sprachliche Denotat die Mobilisierung möglicher Substitute, das heißt die Mobilisierung eines übergreifenden kulturellen Codes. Ähnliches gilt für metonymische Ersetzungsprozesse, deren Verkettung im photographischen *Rahmen* aufgehoben wird. In diesem Rahmen nämlich zeigt, ja inszeniert sich die Wirklichkeit als Ausschnitt. Ihn zum vollen Bild zu ergänzen, seine metonymischen Nachbarschaften hinzuzudenken, setzt die Kenntnis des Fehlenden, erneut also einen kulturellen Kontext, voraus. Das photographische Bild aber stellt mit seiner Rahmung die Unterbrechung dieses Kontextes aus. Es zeigt etwas und zeigt zugleich die Unvollständigkeit seines Zeigens. Es verspricht die volle Repräsentation und hält sie zugleich auf, im Darstellen formuliert sich zugleich dessen immanente Begrenzung und Reflexion.

Im Ergebnis versammelt Sebalds »Poetik des Luftkrieges«³⁹ ästhetische Strategien, die nahelegen, den referentiellen Pakt, von dem zu Beginn meiner Überlegungen die Rede war, entscheidend zu reformulieren. Dieser referentielle Pakt wäre gar nicht einer, der die Wirklichkeit der Zerstörung im naiven Abbildrealismus verdoppeln will, sondern wandelte sich zum autoreferentiellen, sobald er nicht Wirklichkeit an sich, sondern deren kulturelle Darstellungskonventionen, litera-

rische Sprache also und ihre diskursiven Strukturmuster erfasst. Solche medienbewußte »Mimesis« ans Wirkliche bewahrt die systemspezifischen Differenzen zwischen »gegenständliche[r] Welt« und Literatur, indem sie, mit Adorno gesprochen, die »Antagonismen der Realität« innerhalb der »Kunstwerke | als die immanenten Probleme ihrer Form [wiederkehren]« läßt und damit beide – »Welt« und »Literatur« – kategorial voneinander absetzt.⁴⁰

Sebalds komplexe Poetik, einerseits des Denotats (*elocutio*), andererseits der Montage divergenter narrativer Bauelemente (*inventio*), schließlich der photographischen Kontingenz bilden zusammengenommen *Rohformen des Erzählens*, die sich diesseits oder zutreffender: auf der »Schwelle« etablierter kultureller Repräsentationsformen einschreiben wollen. So agiert diese Poetik gleichsam am »Geburtsort« der Repräsentation und ihrer Sinnbildungen, und tut dies mit dem Ziel, dort einen diskursiven Widerstreit anzuzetteln, wo glanzvolle Wiederaufbaumythen die radikale Gründungsproblematik der deutschen Nachkriegskultur immer schon aufgehoben und gegen allfällige Gegenreden abgedichtet haben.

Auch der eingangs zitierte Zusammenhang von Trauma und Narration läßt sich in diesem Zusammenhang präzisieren, und zwar in Richtung einer Inbezugsetzung, die dem (diskurskritischen) Eigensinn des ästhetischen Materials Rechnung trägt. So könnte man ja mit Blick auf Sebalds Poetik sagen, die traumatische psychologische Dimension der »über das Fassungsvermögen gehenden Erlebnisse« (S. 32) kehrte gleichsam wieder als ästhetische, in Gestalt fassungsloser Narrative. Zwischen psychologischem Trauma, phänomenologisch zumal als Sprachstörung dingfest gemacht, und literarischer »Fassungslosigkeit« vermittelte somit das Moment der Ent/Gestaltung – die psychologische Diagnose teilte mit der poetologischen tatsächlich ein Drittes, die bestimmte Strukturbildung oder vielmehr deren Defiguration. Gerade unter diesem paradigmatischen Aspekt der Ent/Gestaltung, mit dem sich das Problem distinkter Formulierung und damit diskursive Autorität als Spracheffekt reflektiert, kündigen sich aber Folgen an für die historische Diagnose einer kollektiven psychischen Aberration. Denn umgekehrt gesehen, vom »fassungslosen« Literarischen her, das in unserem Zusammenhang als prinzipiell *fiktive* Arbeit an diskursiven Repräsentationsformen bestimmt wird, rückt nämlich im Zuge dieser kontaminierenden Übertragungsdynamik (zwischen literarischer Darstellung und psychologischem Diskurs) auch die Trauma-Diagnose in den Rang des bloß Konstruktiven. Schlüssige Bilanzen verschieben sich somit in den anderen und anders denkenden Potentialis. Was dann aber die Flächenbombardements und ihre Zerstörungen im kulturellen Gedächtnis der Deutschen *waren*, hätte sich abseits diskursiver Zuschriften (etwa der Psychologie) immer noch und neu zu erweisen.

Sebalds »Poetik des Luftkrieges«, die literarische Beispiele aus dem Entstehungszeitraum der vierziger bis siebziger Jahre diskutiert und die ihre poetologischen »Forderungen« gemäß den in dieser Zeitspanne auftretenden Schreibweisen

je unterschiedlich ausprägt; die sich als apodiktische Setzung überdeutlich aus- gibt, zugleich aber konkrete sprachliche Verfahren ›empfiehlt‹, die diskursive Fi- xierungen gerade unterlaufen; eine solche Poetik will möglicherweise als präskriptive Poetik nicht unbedingt gelesen werden. Öffnet sie doch in sich selbst einen heterogenen Raum variierender Perspektiven, die, ausgehend von vorlie- genden Darstellungsformen des Luftkrieges, noch *Kommendes* und seine *mögli- che* Gestalt in Aussicht nehmen: Literaturen vielleicht, die an der Schwelle zum neuen Jahrtausend auch angesichts des ›zweiten Aufbaus‹ und seiner ironischen Implikationen zeitgenössisch wären. Sechzig Jahre danach sind Sebald zufolge (De-)Figuretionen des Luftkrieges fortwährend zum Schreiben aufgegeben.

Anmerkungen

- 1 W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. Frank- furt/Main 2001 [zuerst 1999]. – Hierauf beziehen sich die Seitenzahlen im Text.
- 2 Indessen sei angemerkt, daß Sebald den für Diskussionen *kollektiver* Gedächtnis- konstitution durchaus problematischen Begriff »Trauma« auffällig *selten* verwendet. Er taucht im gesamten Essay genau zweimal auf, und zwar ausgerechnet an solchen Stellen der Argumentation (S. 86, 95), die psychologische Dimensionen des Luft- krieges eher beiläufig zur Sprache bringen. Stehen diese hingegen im Zentrum und sollen als Erfahrung eines Kollektivs beschrieben werden, scheint Sebald den Begrif- f »Trauma« (präzise bestimmt zunächst eine Erfahrung des Individuums) regel- recht umgehen zu wollen, und zwar selbst dann, wenn er sich vom beschriebenen Sachverhalt her aufzudrängen scheint: »In der Regel [...] dienten diese von ihrem Forschungsstand oft eigenartig unberührten Kompilationen [gemeint sind histori- sche Dokumentationen des Luftkrieges] in erster Linie der Assanierung oder Be- seitigung eines dem Normalverstand inkommensurablen Wissens und nicht dem Versuch, die erstaunliche Fähigkeit der Selbstanästhetisierung eines aus dem Ver- nichtungskrieg anscheinend ohne nennenswerten Schaden hervorgegangenen Ge- meinwesens genauer verstehen zu lernen. Das nahezu gänzliche Fehlen von tieferen Verstörungen im Seelenleben der deutschen Nation läßt darauf schließen, daß die neue bundesrepublikanische Gesellschaft die in der Zeit ihrer Vorgeschichte ge- machten Erfahrungen einem perfekt funktionierenden Mechanismus der Verdrän- gung überantwortet hat, der es erlaubt, ihre eigene Entstehung aus der absoluten Degradation zwar faktisch anzuerkennen, zugleich aber aus ihrem Gefühlshaushalt völlig auszuschalten, wenn nicht gar zu einem weiteren Ruhmesblatt im Register dessen zu machen, was man erfolgreich und ohne ein Anzeichen innerer Schwäche alles überstanden hat.« (S. 19).
- 3 Hannah Arendt: *Besuch in Deutschland. Aus dem Amerikanischen von Eike Geisel. Mit einem Vorwort von Henryk M. Broder und einem Portrait von Ingeborg Nord- mann*, Berlin 1993 [engl. 1950].
- 4 Alexander Mitscherlich, Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grund- lagen kollektiven Verhaltens*, München 1967.
- 5 Wilfried Wilms: *Taboo and Repression in W.G. Sebald's On the Natural History of Destruction*, in: *W. G. Sebald. A Critical Companion*, hg. von J. J. Long und A. Whitehead, Seattle 2004, S. 177.

- 6 Vgl. ebd., S. 31; S. 178–182.
- 7 Sebalds Essay deutet diesen übergreifenden Zusammenhang an: »Der Katalysator« des Wirtschaftswunders in der Nachkriegszeit »war eine rein immaterielle Dimension: der bis heute nicht zum Versiegen gekommene Strom psychischer Energie, dessen Quelle das von allen gehütete Geheimnis der in die Grundfesten unseres Staatswesens eingemauerten Leichen ist, ein Geheimnis, das die Deutschen in den Jahren nach dem Krieg fester aneinander band und heute noch bindet, als jede positive Zielsetzung, im Sinne etwa der Verwirklichung von Demokratie, es jemals vermochte. Vielleicht ist es nicht verkehrt, an diese Zusammenhänge gerade jetzt zu erinnern, da das zweimal bereits gescheiterte großeuropäische Projekt in eine neue Phase eintritt und der Einflußbereich der D-Mark – die Geschichte hat eine Art sich zu wiederholen – ziemlich genau so weit sich ausdehnt wie im Jahr 1941 das von der Wehrmacht besetzte Gebiet« (S. 20 f.)
- 8 Vgl. Andreas Huyssen: *On Rewriting and New Beginnings. W. G. Sebald and the Literature about the Luftkrieg*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 31(2001)124. Zugespißt lautet Huyssens These: Sebalds »reductive attack on German writers of an earlier generation and their failure to represent and commemorate the Luftkrieg becomes a kind of compensation, compensation, I would suggest, for the fact that he, as a member of the first post-45 generation, born in Allgäu in 1944 far away from the stream of bombers, has no access to the experience or memory of the air war except through these earlier texts which he is compelled to rewrite, a kind of literary version of transgenerational traumatization.« Ebd., S. 84.
- 9 Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 8, Berlin 1960, S. 115.
- 10 Dies erneut im Widerspruch zu Huyssen: *On Rewriting and New Beginning*, S. 89.
- 11 *Hamburg 1943. Literarische Zeugnisse zum Feuersturm*, hg. von Volker Hage, Frankfurt/Main 2003; ergänzend *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, hg. von Volker Hage, Frankfurt/Main 2003.
- 12 Hermann Kasack: *Die Stadt hinter dem Strom*, Frankfurt/Main 1978.
- 13 Peter de Mendelssohn: *Die Kathedrale*, Hamburg 1983.
- 14 In diesem Zusammenhang fällt auf, daß Sebald einen bestimmten Autor *nicht* bzw. nur beiläufig erwähnt. Erst nachträglich nämlich, in Reaktion auf Hages Einwände, spricht Sebald von Gert Ledig und seinem weithin (auch von Sebald?) vergessenen Roman *Die Vergeltung* (1956). Anerkennend stellt er fest, daß Ledig mit seinem Roman »einen Text vorlegte, der über die Grenzen dessen hinausging, was die Deutschen über ihre jüngste Vergangenheit zu lesen bereit waren«, und lobt eine Auffassung des Luftkrieges von »verstaunlicher Präzision«. Insgesamt bleibt seine Einschätzung des Romans jedoch ambivalent, ohne indes die seiner Meinung nach »unbeholdenlen« oder »überdrehten Aspekte« des Textes pointiert zu bestimmen (S. 100 f.). Daß Sebald *Die Vergeltung* lediglich streift, ist auch deshalb bedauerlich, weil eine genauere Lektüre zeigen könnte, daß dieser Roman Schreibweisen zur Geltung bringt, die mit der Sebaldschen Repräsentationskritik, ihren »nüchternen« Darstellungsmaximen, in mancherlei Hinsicht korrespondiert. Vgl. die einläßliche Auseinandersetzung mit Ledigs Text bei Gabriele Hundrieser: *Die Leerstelle der Leerstelle? Das Phänomen Gert Ledig, die Ästhetik der Gewalt und die Literaturgeschichtsschreibung*, in: *Weimarer Beiträge*, 49(2003)3.
- 15 Dem »kleinen« Lausberg zufolge gehört der Chiasmus zwar zu den »figuræ sententiæ«. Andererseits spricht er von chiasmischen Dispositionen auch im Zusammenhang ver-

- schiedener Wortfiguren (reduplicatio, redditio, distributio), unter der Voraussetzung nämlich, daß syntaktische Kreuzstellungen den gleichen Wortkörper koordinieren. Vgl. Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, 9. Aufl., München 1987, S. 127–130, S. 83, S. 86, 99. Ueding/Steinbrink hingegen subsumieren den Chiasmus unter den Wortfiguren. Vgl. Gerd Ueding, Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, 3., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart–Weimar 1994, S. 308.
- 16 Die Formel entlehne ich einem Aufsatztitel Harro Müllers: *Alexander Kluges analytischer Realismus - Stichworte zu »Schlachtbeschreibung«*, in: Müller: *Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne*, Bielefeld 1994.
- 17 Hubert Fichte: *Detleus Imitationen »Grünspan«*, Reinbek bei Hamburg 1971.
- 18 Alexander Kluge: *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, in: Kluge: *Neue Geschichten. Hefte 1-18. »Unheimlichkeit der Zeit«*, Frankfurt/Main 1977, S. 33–106.
- 19 W. G. Sebald: *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*, in: *Orbis Litterarum*, 37(1982), S. 347. Was die Diskussion vorliegender ›Literaturen des Luftkrieges‹ betrifft (nicht jedoch die gedächtnispolitischen Dimensionen), nimmt dieser Aufsatz zahlreiche Überlegungen, ja ganze Passagen von *Luftkrieg und Literatur* vorweg und darf wohl insofern als eine Art Vorstudie gesehen werden.
- 20 Kluge: *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, S. 37.
- 21 Ebd., S. 38 f.
- 22 Ebd., S. 63 f.
- 23 Vgl. ebd., S. 75–80.
- 24 Ebd., S. 83.
- 25 Sebald: *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte*, S. 345.
- 26 Ebd., S. 357.
- 27 Uwe Hebekus: *Topik/Inventio*, in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, hg. von Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck und Michael Weitz, Stuttgart–Weimar 1995, S. 82.
- 28 Ebd.
- 29 Lothar Borscheuer: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt/Main 1976, S. 96.
- 30 Vgl. ebd., S. 91–108. Borscheuer entwickelt hier »Strukturmomente eines allgemeinen Topos-Begriffs«, die bestehende, durchaus disparate Bestimmungsversuche aus dem Umfeld der rhetorischen Inventionslehre zu einem übergreifenden Kulturmodell weiterentwickeln. Dazu bestimmt er Topik als soziales Kommunikationsgefüge, in dem auf der Grundlage historisch je spezifischer *endoxa* oder ›Denkgewohnheiten‹ die symbolischen Elemente einer kulturellen Formation gemäß vorgegebener semantischer und syntaktischer Regeln kombiniert und amplifiziert werden. Eine topische Struktur gewinnt argumentative Plausibilität, weil sie, vergleichbar einer Art hermeneutischer Vorurteilsstruktur, vom sedimentierten, allgemein anerkannten Bestand der »gesellschaftlichen Einbildungskraft« zehrt. Topik bedeutet mithin »das Instrumentarium eines gedanklich und sprachliche schöpferischen, doch zugleich auf den allgemeinen gesellschaftlichen Meinungs-, Sprach- und Verhaltensnormen beruhenden Argumentationshabitus« (S. 94). Damit klingen bereits wesentliche Funktionsmomente der Topik an: eine soziokulturell geprägte *Habitualität* (im Anschluß an Bourdieu), die *Potentialität* oder Fülle möglicher Verwendungsweisen in je unterschiedlichen Kontexten, ihre Überzeugungskraft (*Intentionalität*)

- sowie ihre Bedeutung als sprachlicher Elementarbaustein der Vorstellung (*Symbolizität*).
- 31 Ebd., S. 60.
- 32 Hebekus: *Topik/Inventio*, S. 89.
- 33 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt/Main 1989, S. 97.
- 34 Ebd., S. 86.
- 35 Der Bezug auf Barthes' Theorie der Photographie könnte in Zeiten digitaler Bildbearbeitung tatsächlich anachronistisch erscheinen. Im vorliegenden Zusammenhang »wirklichkeitsnaher« Darstellungsstrategien geht es indes nicht um eine allgemeine Theorie der Photographie, die viel weiter und über Barthes hinaus auszugreifen hätte. Bedeutsam ist vielmehr gerade das von Barthes in den Vordergrund gerückte Moment der Zeugenschaft, deren Möglichkeiten und Grenzen auch in Sebalds Schreiben eruiert werden. Darüber hinaus erarbeitet Barthes' Lesart der Photographie Darstellungsaspekte, die mit unserer Lektüre narrativer Strategien bei Kluge und Sebald auf instruktive Weise korrespondieren.
- 36 Mit Blick auf Sebalds eigene, photographisch durchsetzte Prosa untersucht diesen Zusammenhang J. J. Long: *History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's »Die Ausgewanderten«*, in: *The Modern Language Review*, 98(2003)1.
- 37 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 12.
- 38 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 88.
- 39 Im Doppelsinn dieser Formel hält sich eine Perspektive, die Sebald in seinem Essay eher beiläufig andeutet. Eine »Poetik des Luftkrieges« umfaßt ja nicht allein das Reglement seiner Darstellung, sondern auch den »ästhetischen« Modus der Kriegstrategie selber. Daß es tatsächlich auch um diese »Ästhetik« gehen könnte, zeigt sich in Sebalds bemerkenswerter »Übersetzung« einer Äußerung Churchills. Im Kontext einiger Überlegungen zum britischen Kommandanten der Bombardements, Arthur Harris, schreibt Sebald: »Einige Kommentatoren behaupten auch ›that ›Bomber‹ Harris has managed to secure a peculiar hold over the otherwise domineering, intrusive Churchill, denn obgleich der Premier verschiedentlich gewisse Skrupel über die furchtbaren Bombardierungen offener Städte geäußert hatte, beruhigte er sich, offenbar unter dem Einfluß des über jedes Gegenargument sich hinwegsetzenden Harris, bei dem Gedanken, daß nun eine, wie er sagte, höhere poetische Gerechtigkeit am Werk sei, ›that those who have loosed these horrors upon mankind will now in their homes and persons feel the shattering strokes of just retribution.« (S. 26) Was bei Churchill zunächst im militärischen, unterschwellig auch religiösen Idiom von Vergeltung zur Sprache kommt, wandelt sich in Sebalds Paraphrase zum ästhetischen Phänomen, wobei als »poetisch« offenbar der Umstand gilt, daß eine Kriegstrategie den *vollständigen*, neue *Ganzheiten* herstellenden Ausgleich von Zerstörung und Gewalt herbeiführt.
- 40 Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1997, S. 16.