

# Die Landschaft der Zeichen.

## Eine semiotische Analyse von W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*\*

*Martin Siefkes, Technische Universität Berlin*

### Inhalt

Abstract .....	2
1. Einleitung .....	2
2. Geschichte und Erfindung .....	4
2.1 Die versteckte Fiktionalität .....	4
2.2 Thomas Browne .....	5
3. Semiotische Grundlagen .....	7
3.1 Drei Arten von Zeichen .....	7
3.2 Beispiele für die Zeichentypen .....	8
3.3 Arten der Zeichenverwendung .....	10
4. Prozesse der Zeicheninterpretation .....	11
4.1 Die Landschaft der Zeichen .....	11
4.1.1 Die Rahmenerzählung .....	12
4.1.2 Der scheinbare Zufall .....	13
4.1.3 Zeichen für die Landschaft .....	13
4.1.4 Die Landschaft als Zeichen .....	15
4.2 Bildanalysen .....	15
4.2.1 Schlachtengemälde .....	16
4.2.2 Rembrandts ‚Anatomiestunde‘ .....	18
4.2.3 Die Landschaft als Erinnerungsbild.....	19
4.3 Architektonische Zeichen .....	19
4.4 Musterbücher .....	20
4.5 Labyrinth .....	20
4.6 Texte als Gedächtnis .....	22
5. Prozesse der Zeichenerzeugung und der Zeichenveränderung .....	22
5.1 Der Ausschnitt als Mittel der Zeichenerzeugung .....	23
5.2 Symbolbildung .....	23
5.3 Rekodierung .....	25
6. Mustererkennung .....	26
6.1 Die Fischerzelte am Strand.....	26
6.2 Das Quincunx-Muster .....	27
6.3 Musterkonstruktion .....	27
7. Fazit .....	29
Literatur.....	30

---

\* Copyright © 2009 Martin Siefkes. Dieses Werk wird unter den Bedingungen der „Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen Deutschland“-Lizenz (abgekürzt „CC BY-SA“) in der Version 3.0 veröffentlicht. Der Text der Lizenz ist unter der Internetadresse <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de> erhältlich.

## Abstract

The Landscape of Signs. A Semiotic Analysis of W. G. Sebald's *The Rings of Saturn*.

W. G. Sebald's *The Rings of Saturn* resists genre classification: Neither novel nor mere travel literature, it combines report with fiction, historical anecdotes with melancholy musings, explanations of economic and political facts with accounts of personal anxieties. This vast material, however, is joined by a semiotic regard, a way of looking at the world attentive on signs and their use. Hence, some of the far-ranging narratives, observations and reflections, often barely connected by associations of the narrator, can be systematically linked by a semiotic methodology. In this article, semiotic categories like index, icon and symbol, encoding, decoding and recoding, change of meaning and pattern recognition are applied to different levels of the text. The semiotic approach thus integrates the disparate episodes in *The Rings of Saturn*, revealing them as being linked by their interest in signs and signification. In this way, semiotics proves itself as a method for literary studies.

## 1. Einleitung

In *Die Ringe des Saturn*<sup>1</sup> nimmt W. G. Sebald eine Wanderung durch die englische Grafschaft Suffolk zum Anlass, um eine Fülle von Material vor dem Leser auszubreiten: Er erzählt Anekdoten, lässt philosophische und literarische Traditionen Revue passieren, stellt kulturhistorische Überlegungen an, erläutert kulturelle, wirtschaftliche und historische Zusammenhänge. Alle diese Phänomene stehen in einmal mehr, einmal weniger engem Bezug zur Landschaft, der er begegnet, zu ihren tatsächlichen oder phantasierten Eigenschaften und zu den Menschen, die sie prägen und von ihr geprägt werden. Diese Geschichten und Darlegungen haben fast alle eines gemeinsam: Sie gehen von Zeichen aus, die Sebald vorfindet, oder beschäftigen sich mit Zeichen und Zeichenprozessen.

Sebald nimmt also eine semiotische Wanderung vor, die selbst wiederum verstanden werden kann als Bedeutung seiner tatsächlichen Wanderung. Diese wird damit aber zu einer Sache, die auf etwas anderes verweist; sie wird zu einem Zeichenträger (dem Teil eines Zeichens, das die Bedeutung trägt), der auf etwas *Bezeichnetes* (eine Bedeutung) verweist. Es ist daher nicht übertrieben, die ganze Beschreibung der Wanderung als ein Zeichen zu betrachten; zumindest dann nicht, wenn man akzeptiert, dass die Beschreibung nicht nur um ihrer selbst willen vorgenommen wird, wie es bei einem gewöhnlichen Reisetagebuch der Fall wäre, sondern um etwas darüber Hinausgehendes auszudrücken.

Eine solche Sichtweise, wenn auch wenig spezifisch, erklärt doch immerhin, warum eine Inhaltsbeschreibung von Sebalds Buch als ‚Reisebericht‘ einem einerseits genauso unabweisbar, andererseits genauso wenig treffend vorkommt wie die Beschreibung einer Münze als ‚ein Stück Metall‘. Beides ist richtig, weil es die Beschaffenheit des Zeichenträgers angemessen beschreibt; und beides ist falsch, weil es das Zeichen selbst übersieht, also die Eigenschaft des beschriebenen Objekts, Zeichenträger zu sein, sowie die Bedeutung, die sich ihm zuordnen lässt.

---

1 *Die Ringe des Saturn* erschien 1995 beim Eichborn Verlag (Frankfurt a.M.). Die hier zitierte Ausgabe ist die Lizenzausgabe des Fischer Taschenbuch Verlags (Sebald 1997).

Doch diese Darstellung ist zu allgemein, um wirklich hilfreich zu sein. Eine genauere Analyse der Zeichenprozesse in Sebalds Buch ist weitaus interessanter. In dieser Untersuchung soll eine solche Analyse erfolgen, wobei keine Vollständigkeit in Bezug auf die analysierten Phänomene angestrebt, sondern vielmehr eine Auswahl getroffen werden soll, die sich an der Relevanz der semiotischen Dimension für die Konstitution der literarischen Bedeutung orientiert. Denn letztlich besteht Literatur vollständig aus Zeichen. Und damit wird auch gleich eine Einschränkung nötig:

Meistens wird unter Literatursemiotik die grundlegende Beschreibung von sprachlichen Texten unter zeichentheoretischen Gesichtspunkten verstanden. Dieser Versuch der Fundierung der Literaturwissenschaft aus semiotischer Perspektive muss in dieser Arbeit vernachlässigt werden.<sup>2</sup> Semiotik in diesem Sinn ist eine Metawissenschaft der Literaturwissenschaft, da die Literatur sich mit einem speziellen Bereich der Semiosphäre, der Gesamtheit aller Zeichenprozesse, befasst. In dieser Arbeit soll dagegen die Semiotik als angewandte Wissenschaft der literarischen Interpretation zur Verfügung gestellt werden. Eine solche Anwendung eröffnet einen charakteristischen Blickwinkel auf semiotische Texte und führt zu charakteristischen Ergebnissen, weshalb es gerechtfertigt ist, sie als eine literaturwissenschaftliche Methode (wie die textimmanente, strukturalistische, dekonstruktivistische oder feministische Literaturanalyse, um nur einige zu nennen) zu betrachten.<sup>3</sup>

Dass die Semiotik das Potential dazu hat, auch als literaturwissenschaftliche Methode genutzt zu werden, hat sich noch nicht herumgesprochen. Sie fehlt beispielsweise auch in der erweiterten zweiten Auflage von Peter Barrys „Beginning Theory“<sup>4</sup>, einer umfangreichen und anwendungsorientierten Zusammenstellung der wichtigsten Methoden der Literaturwissenschaft. Das ist schade für beide Seiten, dürfte aber auch daran liegen, dass Literatursemiotiker zu selten dieses Potential ausschöpfen. Vielmehr haben sie in der Absicht, von einem grundlegenden Standpunkt aus mit einer semiotischen Rekonstruktion der Literatur beginnen zu können, zunächst zu ergründen versucht, welche Merkmale literarische Sprache präzise von nicht-literarischer unterscheiden; ein Vorhaben, an dem allerdings die Literaturwissenschaft selbst seit Jahrzehnten immer wieder scheitert. Man hätte gewarnt sein können! – Im folgenden daher wird nur angestrebt, Zeichenprozesse auf der Inhaltsebene des Textes zu analysieren; die dazu nötigen semiotischen Begriffe werden in Abschnitt 3 erläutert. Die Zeichenfunktion der Sprache selbst, und die mit ihr einhergehenden Besonderheiten der literarischen Sprache und Rezeption (so es sie denn gibt),<sup>5</sup> werden hier vorausgesetzt und nicht weiter analysiert. Betrachtet werden sollen dagegen:

1. Prozesse der Zeicheninterpretation (Abschnitt 4);
2. Prozesse der Zeichenerzeugung und Zeichenveränderung (Abschnitt 5);
3. Prozesse der Mustererkennung (Abschnitt 6).

Als Spezialfall von 1. analysiere ich Sebalds Bildinterpretationen genauer (Abschnitt 4.2).

---

2 Für eine aktuelle Einführung in die Literatursemiotik vgl. Titzmann (Titzmann 2003). Wienold klärt das Verhältnis von Semiotik und Linguistik und bietet ein Instrumentarium zur Textanalyse (Wienold 1972). Wichtige Bezugspunkte für die literatursemiotische Theoriebildung stammen von Eco (Eco 1987a und 1987b). Eine theoretisch weitgefächerte semiotische Literaturtheorie unter Bezugnahme auf den Pragmatismus von Peirce und Habermas hat Johansen verfasst (Johansen 2002). Eine Grundlagenstudie zum Verhältnis von Semiotik und Literatur hat van Heusden verfasst (van Heusden 1997).

3 Zu Literatursemiotik als literaturwissenschaftlicher Methode haben Eschbach und Rader Bände mit Einzelanalysen herausgegeben, die Wege der Anwendung auf literarische Texte vorführen (Eschbach und Rader 1980). Wienolds Grundlagenwerk ist nach wie vor relevant (Wienold 1972). Ein strukturalistisch ausgerichteter Ansatz stammt von Janik (Janik 1985).

<sup>4</sup> Barry 2002.

5 Zum angesprochenen Problem der Abgrenzung literarischer Texte von nichtliterarischen aus semiotischer Sicht vgl. Eschbach (Eschbach 1980: 12-15). Dort wird der vernünftige Vorschlag gemacht, statt von „Literatursemiotik“ lieber von einer „Semiotik verbaler Texte“ zu reden und die Wertungen und Grenzziehungen damit anderen zu überlassen. (Warum nicht einfach ganz darauf verzichten?) Dann stellt man auch fest, dass für die Beschreibung von Textsorten und Genres, und damit für eine sinnvolle Klassifikation verbaler Texte, durchaus schon Hilfsmittel vorhanden sind (ebd: 15).

Zu Beginn soll jedoch die Frage der Fiktionalität erläutert werden (Abschnitt 2), die sich durch die *Genremischung* bei Sebald neu stellt; obwohl diese Frage nicht spezifisch semiotisch ist, passt sie in diese Untersuchung, da Sebald ein Verweis auf die Grundbedingungen der Literatur gelingt, indem er diese durch die Genremischung neu thematisiert. An dieser Stelle können wir uns also doch dem Spezifischen des literarischen Texts ein bisschen nähern – schließlich ist der spezifische Status ihrer Fiktionalität eines der zentralen Merkmale der Literatur.

## 2. Geschichte und Erfindung

### 2.1 Die versteckte Fiktionalität

Sebalds Buch ist zu gleichen Teilen Reisebericht, lokalhistorische Forschung und eine literarische Sammlung von Merkwürdigkeiten in der Tradition von Thomas Browne. Durch die Vermischung der Genres stellt Sebald die gewohnten Fiktionalitätsannahmen der Literatur in Frage. Die Tatsache, dass offensichtlich alle vorkommenden Figuren real sind und, soweit feststellbar, sogar ihre echten Namen tragen, könnte zu der Annahme führen, dass auch der Erzähler mit W. G. Sebald gleichzusetzen ist. Ein solcher Schluss wäre natürlich vorschnell.

Sebald führt uns aufs Glatteis, er erreicht mit neuen genreübergreifenden Techniken, was Schriftsteller schon immer angestrebt haben: die Grenze zwischen Wirklichkeit und Erfindung zu verwischen. Dies gilt insbesondere auch für die nur scheinbar zufällige Ansammlung von Episoden, die durch nichts als die Reise und deren Erlebnisse bestimmt scheint. Tatsächlich werden jedoch Menschen, Geschehnisse, Gebäude, Bilder und Texte herausgegriffen, die dann als Ausgangspunkt für Interpretationen der Vergangenheit, für Aspekte des menschlichen Lebens, für philosophische Fragestellungen gebraucht werden. So entsteht aus dem Zusammenspiel von Zeicheninterpretation und Zeichenkonstruktion eine Interpretation der Vergangenheit und des menschlichen Lebens, die durchaus von Sebald ist – eine Fiktion also im besten Sinn des Wortes; das heißt keine beliebige, sondern eine raffiniert gestaltete und begründete Konstruktion von Wirklichkeit.

Seine Methode besteht also in der Auswahl von einzelnen Episoden, die scheinbar zufällig oder durch die oberflächliche Logik des Reiseablaufs begründet erscheinen und damit dem Schriftsteller die Möglichkeit für die sorgfältige Auswahl und Konstruktion von Wirkungen lassen. Man kann diese Methode als *bewussten Eklektizismus* bezeichnen.

Für gewöhnlich repräsentieren in der Literatur die Zeichen eine (mehr oder minder fiktive) Welt. Bei Sebald kehrt sich das Verhältnis um: die Welt wird zum Zeichen für Literatur. Denn die Geschichten, die Sebald anlässlich der Zeichen in der Landschaft Suffolks erzählt, sind Literatur, obwohl sie, soweit nachprüfbar, wahr sind. Sie sind deshalb Literatur, weil sie ausgewählt wurden, genau wie die Ereignisse in fiktiver Literatur, einerseits um (in dieser Auswahl) zu bedeuten; aber einfach um ihrer selbst willen, aus der Willkürhandlung heraus, die Erzählen auch immer ist (denn zum Vergnügen der Literatur gehört von Anfang an die libidinöse Kategorie der Wahl, die Macht des Begehrens und Verschmähens). Es findet also eine Vermischung von Erfindung und Geschichte statt: durch die Einbindung realer Zeichen wird die Erfindung fast unauffindbar – und doch ist sie da.

Diese Frage stellt sich natürlich auf die eine oder andere Weise bei jedem Kunstwerk, bei jeder jemals durch einen Autor erfundenen Figur: Immer verbindet sich die Realität mit der Fiktion auf eine nicht restlos zu klärende Weise, was die spezifische Mischung aus Weltkonstruktion und Wirklichkeitsbezug der Literatur erzeugt; jene Mischung, die es ihr erst ermöglicht, neue Modelle für die Welt und für ihre Interpretation zu schaffen, sich einerseits von der tatsächlichen Welt zu lösen, andererseits mit ihr in relevante Verbindung zu treten. Jedoch unterscheidet sich die Leseerfahrung des Buches von Sebald durch die offensichtliche Orientierung an der Realität, die schon die vielen Photos ausdrücklich machen, von der gewöhnlichen bei jener Literatur, die auf Englisch „fiction“ und auf Deutsch „Belletristik“ genannt wird.

Seit Jahrhunderten versuchen die Schriftsteller, bestimmte Aspekte ihrer Werke in die Nähe der Wirklichkeit zu rücken. Das gilt, in anderer Weise, auch für solche Literatur, die sich vordergründig ostentativ vom Realismus abwendet, wie z.B. die Werke der Romantik. Denn auch hier werden immer wieder einzelne Personen oder Situationen geschaffen, die möglichst wirklichkeitsnah sein sollen, auch wenn diese zur Plausibilisierung einer möglichst ‚anderen‘ Welt dienen. Sebald gelingt nun der Trick, durch die Vermischung der Genres ein Buch zu schreiben, in dem er uns Erfindungen als fast ununterscheidbar von der Realität präsentieren kann.<sup>6</sup> Es ist eine erstaunliche Leistung nach einer so langen Geschichte der fiktiven Literatur, hier erneut einen ‚Quantensprung‘ zu schaffen zu einer Art der Erfindung, die mit der Realität zusammenfällt, einer Erfindung, die uns irreführt und uns dazu bringt, ihren Wahrheitsgehalt nachzuprüfen – nur um festzustellen, dass sie stimmt.

Oder ist etwa doch alles, was Sebald schreibt, wie wir sagen ‚wirklich passiert‘? Hat er nur Reiseerlebnisse der Reihe nach aufgeschrieben? Anders gesagt: Hat er die literarische Möglichkeit, die er erfunden hat, überhaupt benutzt? Ohne intensive Recherche können wir das nicht wissen – und das ist es wohl kaum, worum es beim Lesen von Literatur gehen sollte; es wäre daher auch ein schweres Missverständnis, diese Recherche wirklich durchzuführen und am Ende eine kommentierte Ausgabe der *Ringe des Saturn* herauszugeben, die bei jeder einzelnen Episode bis ins letzte Detail das Erfundene vom Realen trennt!

## 2.2 Thomas Browne

Eine besondere Funktion unter den zahlreichen Personen, die Sebald nacheinander auftreten lässt, kommt dem Arzt und Barockschriftsteller Thomas Browne zu. Auffällig ist bereits die Klammerungsfunktion der Browne gewidmeten Abschnitte. Dazu müssen wir zunächst die Rahmenhandlung lokalisieren: Dies ist die Einlieferung Sebalds ins Krankenhaus von Norwich (11ff), ein Ereignis, das gleichzeitig als eine Folge der Reise, als Beleg ihrer zunächst nicht erkannten psychosomatischen Wirkung und als Beginn der Aufzeichnung des Reiseberichts, wenn auch zunächst nur „in Gedanken“ (12), erscheint.

In Anspielung auf Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ (13) wird die Hilflosigkeit des eingesperrten Riesenkäfers Gregor mit der eigenen Immobilität assoziiert. Denn Sebald – oder ist es bereits hier ein von ihm zu unterscheidender ‚Erzähler‘? – war „in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit“ (12) ins Krankenhaus gekommen. Das „mit einem schwarzen Netz verhängte“ (13) Fenster, vor dem sich Sebald ebenso mühselig aufrichtet wie der Käfer Gregor in der düstersten aller Kurzgeschichten, wird auch abgebildet, obwohl es dort für uns nichts zu sehen gibt als leeren Himmel. Es wird damit zum Symbol für die Rahmenhandlung und gleichzeitig für die Methode des Erzählens, die Sebald benutzt: Das Auswählen von Abschnitten und ihre Darstellung als ‚Ausschnitt der Wirklichkeit‘; die immer neuen, von spontanen Blickverlagerungen geprägten Erzählungen des Buches werden auf diese Weise als Blicke aus dem Krankenhausfenster im achten Stock begründet. Das schwarze Netz kann man als Symbol der Melancholie des Autors verstehen – tatsächlich gibt es ja kaum eine Episode, die ihr Thema nicht unter dem Gesichtspunkt von Verfall und Zerstörung betrachtet.

Nach einem kurzen Zwischenspiel, der Bezugnahme auf die beiden verstorbenen Universitätskollegen Michael Parkinson und Janine Dakyns, beginnt nun ein längerer Abschnitt, die Einführung von Thomas Browne (19–39). Thomas Browne erscheint jedoch auch gegen Ende des Buches: Zwar ist der größte Teil des letzten Kapitels dem Seidenbau gewidmet, doch geht die Episode aus von Thomas Brownes Aufzeichnungen zu diesem Thema (321–324) und kehrt zum Schluss noch einmal zu ihm zurück (350). Es entsteht ein *Rahmen im Rahmen*, der es gerechtfertigt erscheinen lässt, nach Parallelen zwischen dem zitierten und dem zitierenden Autor zu suchen.

---

6 Eine Anspielung darauf gibt Sebald nach dem Verlassen des Heidelabyrinths von Dunwich: „Ich war dankbar, mich in dem stillen Garten ausruhen zu können von den Irrgängen auf der Heide, die mir jetzt, da ich von ihnen erzählte, unwillkürlich den Charakter des bloß Erfundenen anzunehmen schienen.“ (216)

Browne wurde 1605 als Sohn eines Seidenfabrikanten in London geboren. Berühmt wurde er mit dem Buch *Religio Medici* (1643), das auf den päpstlichen Index verbotener Bücher kam. Zu seinen wichtigsten Schriften zählt auch *Pseudodoxia Epidemica* (1646), worin er viele „weitverbreitete Irrlehren“ widerlegt, aber nicht ohne sich auf die Beschreibung zahlloser Fabelwesen und abergläubischer Vorstellungen einzulassen,<sup>7</sup> womit das Buch zu einer Parallele von Borges' *El Libro de los seres imaginarios* (1969) wird (34). Ein anderes wichtiges Werk ist *Hydriotaphia, Urn Burial or a Brief Discourse of the Sepulchral Urns lately found in Norfolk* (1658). Browne nimmt darin Artefakte und Begräbnissitten früherer Völker zum Anlass zur Reflexion über viele Themen und nicht zuletzt über die ‚conditio humana‘ selbst, wobei er von Funden in Norfolk ausgeht, dem nördlich an Suffolk anschließenden Bezirk von East Anglia. Somit befindet er sich also geographisch und thematisch nahe bei Sebald, der ja auch die Zeugnisse der Vergangenheit in der Landschaft als Ausgangspunkt seiner auf beiläufige Art gebildeten Reflexionen nimmt.

Darüber hinaus lassen sich noch weitere Parallelen zu *Die Ringe des Saturn* im Werk von Thomas Browne finden:

- Die Vermischung von Fiktionalität und Realität, so z.B. in *Garden of Cyrus* oder *Urn Burial*, worin er Gelehrsamkeit, Naturbeobachtung, Spekulation und über die Fakten hinausgehende Darstellungen historischer Zusammenhänge miteinander verbindet;
- das Interesse an Trivia (Fundstücken), an Geheimwissen und Details;
- das Interesse für Zeichen in der Natur (z.B. das Quincunx-Muster);
- Mitgefühl und Humanität gegenüber anderen Menschen, Toleranz und Interesse gegenüber anderen Kulturen;
- die melancholische Grundhaltung, die sich in einer häufigen Beschäftigung mit dem Tod ausdrückt.<sup>8</sup>

Auch wichtig dürfte sein, dass Thomas Browne in *Religio Medici* die Erfindung des Genres des Bekenntnisromans zugeschrieben wird, der Autobiographisches mit der Präsentation von persönlichen Ansichten und Erfahrungen vermischt (ein berühmter und ebenso einflussreicher Nachfolger war de Quinceys *Confessions of an English Opium Eater*). Verwandt damit ist das Genre, das man als ‚intellektuelle Autobiographie‘ bezeichnen könnte, worin eine persönliche, biographisch geprägte Darstellung von Interessensgebieten des Autors gegeben wird. Das vorliegende Buch steht zu dieser Tradition in einer komplexen Beziehung: einerseits ist es ihr verbunden in seiner persönlichen Sichtweise und in seiner Konzentration auf ‚Fundsachen des Geistes‘ (Trivia), auf Spuren, denen der Autor aus reinem Privatinteresse nachgegangen ist und auf die freimütige Mitteilung subjektiver Betrachtungen über das Gefundene. Andererseits wird durch die an historischen Fakten orientierte, eher dokumentarische Erzählweise an vielen Stellen eine andere, mehr semiotische und weniger psychologische Deutungsart betont.

---

7 Sebald zählt auf (33f), „in seinem mit der Ausräumung weit verbreiteter Vorurteile und Legenden befaßten Kompendium *Pseudodoxia Epidemica* handelt er von allerlei teils wirklichen, teils imaginären Wesen wie dem Chamäleon, dem Salamander, dem Vogel Strauß, dem Greif und dem Phoenix, dem Basilisk, dem Einhorn und der zweiköpfigen Schlange Amphisbaena“.

8 Die schwere Melancholie, die stellenweise durchaus ein Echo in Sebalds Buch findet, drückt sich z.B. in diesem Zitat Thomas Brownes aus: „We all labor against our own cure, for death is the cure of all diseases.“ Sebald sieht den Beruf Brownes als Grund dieser Haltung: „Der Arzt, der die Krankheiten in den Körpern wachsen und wüten sieht, begreift die Sterblichkeit besser als die Blüte des Lebens. Ihn dünkt es ein Wunder, daß wir uns halten auch bloß einen einzigen Tag.“ (36) Man beachte die wohl ironische, aber zugleich sympathetisch übernommene Verwendung des zum Nichtigkeits-Topos passenden barocken Duktus. Sebald verfällt in diesen Stil mit der Leichtigkeit des Gebildeten, für den die Einfühlung in Vergangenes selbstverständlich geworden ist, was sich daran zeigt, dass in *Die Ringe des Saturn* die lebendigsten Episoden in der Vergangenheit spielen, während die Gegenwart oft nur als Repertoire von Zeichen für Früheres betrachtet wird. So fällt es auf, dass Sebald sich sehr für frühere Wirtschaftszweige interessiert (Heringshandel und Tourismus in Suffolk; Seiden- und Opiumhandel des britischen Königreichs), deren Niedergang er ausführlich beschreibt, aber unerwähnt lässt, wovon die Menschen heute leben, so dass der Eindruck entsteht, sie stünden alle kurz vorm Verhungern.

Wie geht Sebald nun vor? Einen Hinweis dafür gibt uns der Titel *Die Ringe des Saturn*. Diese Ringe bestehen, wie uns ein vorangestelltes Zitat aus dem Brockhaus belehrt (9), aus Eis- und Staubteilchen, die vermutlich die Trümmer eines von der Gezeitenwirkung des Planeten zerstörten früheren Mondes sind. Der Titel wird im Buch selbst nicht mehr aufgegriffen, doch er steht immer im Hintergrund, wenn Sebald sich auf seiner Reise wieder einmal einem Haus, einer Landschaft oder einem Bild gegenüber sieht, die für ihn – schon vor der Nachforschung, zu der sie ihn antreiben – tiefe Bedeutung haben. Wo der gewöhnliche Reisende nur mehr oder minder Sehenswertes entdecken würde, erkennt Sebald die Trümmer einer Vergangenheit, die sich nur noch aus eben diesen, den Überbleibseln des Verlorenen und Zerstörten, rekonstruieren lässt.

### 3. Semiotische Grundlagen

#### 3.1 Drei Arten von Zeichen

Für die Untersuchung der Zeichen in Sebalds Text ist es hilfreich, die von Peirce vorgenommene Grundeinteilung der Zeichen in Ikon, Index und Symbol anzuwenden; deshalb sei sie hier kurz erläutert.<sup>9</sup> Bei dieser Unterscheidung geht es um die Frage, wie es einem Zeichen überhaupt möglich ist, sein Objekt zu repräsentieren.

*Ikonische Zeichen* repräsentieren ihr Objekt aufgrund von *Ähnlichkeit*. Genauer gesagt sind es Zeichen, bei denen die einzelnen Teile des Zeichenträgers in derselben Relation (oder denselben Relationen) zueinander stehen, in der auch die einzelnen Teile der Botschaft zueinander stehen. Ein Beispiel für ein Ikon ist das römische Zahlzeichen III, bei der die drei Striche für beliebige Entitäten stehen und somit die Zahl direkt veranschaulicht wird, während die arabische Notation sie mit dem Symbol ‚3‘ darstellt. Jedes abstrahierte Diagramm ist ein Ikon, beispielsweise ein Schaltkreis in seiner Darstellung der Leitungsführung, während für einzelne Elemente (Verbraucher, Flipflops) in der Regel Symbole gebraucht werden. Auch alle gegenständlichen Bilder sind ikonisch (allerdings nicht alle im gleichen Grad).

*Indexikalische Zeichen* sind Zeichen, bei denen der Zeichenträger und die Botschaft in einer Beziehung der *Kontiguität* (Benachbarkeit) oder aber in einer *Ursache-Wirkungs-Relation* stehen. Dabei kann der Zeichenträger die Ursache und die Botschaft die Wirkung sein oder umgekehrt. Ein Beispiel für den ersten Fall ist es, wenn jemand, der an einem heißen Tag aus dem Fenster schaut, die Tatsache, dass er unter einem Baum einen Schatten sieht, als Zeichen dafür interpretiert, dass es dort kühler ist (der Schatten bewirkt die Kühle). Ein Beispiel für den zweiten Fall ist es, wenn jemand beim Hereinkommen einer Person die Tatsache, dass diese Person nasse Kleidung hat, als Zeichen dafür interpretiert, dass es draußen regnet (der Regen bewirkt die Nässe der Kleidung).

Für die Interpretation eines *Symbols* bedarf es nach Peirce des Rückgriffs auf eine *Regel* oder eine *Konvention*. Sofern die Regel selbst in ihrer Wahl möglicher Bezüge nicht eingeschränkt ist, spricht man von Arbitrarität (lat. *arbiter*: der Schiedsrichter) des Zeichens.

In der Peirceschen Kategorienlehre, die er mit seinem grundlegenden Aufsatz *On a New List of Categories* (Peirce 1868) begründete, unterscheidet Peirce zwischen den Kategorien der Erstheit, Zweitheit und Drittheit, denen sich die drei grundlegenden Zeichentypen zuordnen lassen. Peirce modifizierte diese Kategorienlehre immer wieder und ordnete ihr dabei neue Begriffstriaden zu. Eine sei hier herausgegriffen, weil sie für das Verständnis der drei Zeichentypen sehr hilfreich ist. Dabei wird der Erstheit der Begriff der *Möglichkeit* zugeschrieben, der Zweitheit der Begriff der *Wirklichkeit* und der Drittheit der Begriff der *Regel*.

Ein Ikon fällt in den Bereich der *Erstheit*, weil es eine mögliche Welt zeigt, die aber nicht real existieren muss, weshalb ich bei dem Bild einer Landschaft oder einer Person nicht automatisch

---

9 Eine gute Darstellung dieser grundlegenden Unterscheidung gibt Kappner (Kappner 2004: 175-202).

weiß, was davon erfunden und was Repräsentation eines wirklichen Objekts ist. Das Ikon ist damit ein Zeichen, das bestimmte Eigenschaften hat, die aber unter Umständen noch ihrer Verwirklichung harren; deshalb spricht Peirce bei einer bestimmten, besonders grundlegenden Variante ikonischer Zeichen auch vom *Qualezeichen*.

Ein Index gehört in den Bereich der *Zweitheit*, weil es eine *wirkliche* Verbindung geben muss, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort existiert. Eine solche Verbindung kann in einer Ursache-Wirkungs-Relation bestehen, wie sie die obigen Beispiele erläutern, oder in einem räumlichen Nebeneinander (Kontiguität bzw. Benachbarkeit), wie sie deiktische Ausdrücke voraussetzen, die sämtlich Indizes sind. Ein solcher Ausdruck wie z.B. „dort“ oder „die da“ verweist nur dann auf etwas, wenn sich an der angezeigten Stelle auch wirklich etwas befindet. Ein charakteristisches Beispiel sind *Pfeile* oder der *ausgestreckte Zeigefinger*, die beide eine richtungsanzeigende Funktion erfüllen und damit auf einen bestimmten Ort (*dort* ist ...) oder eine bestimmte Bewegungsrichtung (*links* abbiegen) verweisen. Dabei ist jedoch meist auch eine konventionelle und damit symbolische Komponente enthalten; in den angegebenen Beispielen die nichtkursivierten Angaben (,Existenz‘ bzw. ,vorgeschriebene Fahrtrichtung im Straßenverkehr‘).

Ein Symbol gehört in den Bereich der *Drittheit*, weil es eine Regel gibt, die ich kennen muss, um es interpretieren zu können. Dies ist nur dann der Fall, wenn das damit Ausgedrückte auch auf andere Art hätte ausgedrückt werden können. So ist z.B. die rote Rose ein Symbol für Liebe, weil es auch andere sowohl rote als auch allgemein als schön betrachtete (und damit zum Ausdruck eines solchen Gefühls geeignete) Blumen gibt und ich deshalb ohne Kenntnis der Regel nicht wissen kann, dass gerade die Rose dafür verwendet wird. (Der Status der Farbe rot ist komplizierter, weil sie teilweise motiviert erscheint, beispielsweise durch die Verbindung zur Farbe des Blutes, zum Erröten eines erregten Menschen usw. Dazu kommen kognitiv höchstwahrscheinlich festgelegte Assoziationen mit den Farben, die z.B. ‚rot‘ mit ‚warm‘ und ‚blau‘ mit ‚kühl‘ assoziieren. Es erscheint daher unwahrscheinlich, dass Menschen auch die Farbe blau mit leidenschaftlicher Liebe assoziieren könnten.) Das Kreuz ist ein Symbol für die christliche Religion, obwohl seine Wahl durch die in der Bibel erläuterten Zusammenhänge motiviert erscheint; es hätte jedoch auch ein anderes Zeichen gewählt werden können (z.B. die Kreuzesnägel) oder eine der zahlreichen anderen unschuldig gekreuzigten Personen hätte, unter bestimmten historischen Umständen, durch das Kreuz symbolisiert werden können. Dagegen ist die literarische Verwendung des Begriffes ‚Eis‘ für ‚Erstarrung‘ oder von ‚eisig‘ für ‚gefühllos‘ kein Symbol, weil sie stark motiviert ist und auch ohne Kenntnis der Regel erschlossen werden kann; manchmal werden solche *metaphorischen Verwendungen* irrtümlich als symbolisch bezeichnet, weil eine lange Tradition der Verwendung sie so weit konventionalisiert hat, dass die entsprechende metaphorische Inferenz gar nicht mehr vollzogen wird, wenn beispielsweise ‚Eis steht für Erstarrung‘ genauso wie ‚Rose steht für Liebe‘ gleich als automatisierter Verweis gespeichert wird.

### 3.2 Beispiele für die Zeichentypen

Ein gutes Beispiel für ein Ikon ist das Modell des Jerusalemer Tempels, das Alec Garrard in einem Schuppen auf seinem Bauernhof erbaut (286–295). Bei diesem Tempel ist sogar der Grad der Ikonizität das wichtigste Kriterium für Garrard, dessen „Modell heute allgemein als das akkurateste Nachbild des Tempels gilt, das je geschaffen worden ist.“ (289) Also haben wir es mit perfekter Ikonizität zu tun? Gerade bei ikonischen Zeichen ist die Versuchung groß, solche übereilten Rückschlüsse zu ziehen. In Wirklichkeit hat das ‚ikonischste‘ Zeichen oft noch andere Aspekte als die reine Ikonizität, und auch hier finden sich solche Aspekte: Zum einen ist es die Unsicherheit über die tatsächliche Konstruktion, die zur Folge hat, dass das Modell genau genommen ein Ikon der zu einem bestimmten Zeitpunkt geltenden Lehrmeinungen zum Tempel ist (289); zum anderen spielt auch hier natürlich die Phantasie eine wichtige Rolle, z.B. in der Ausstattung mit 2000 selbstbemalten Modellfiguren, die das Tempelmodell ‚lebensecht‘ machen sollen, dabei aber natürlich nicht die Wiedergabe eines tatsächlichen Verhaltens bestimmter Menschen zu einem bestimmten



Zeitpunkt darstellen, sondern angenommene typische Verhaltensweisen der damals im Tempel und seiner Umgebung verkehrenden sozialen Gruppen. Diese Figuren fallen als Abbilder von Menschen in den Bereich der Ikonizität; als Elemente des Tempelmodells dagegen gehören sie in den Bereich der Regel und gehören damit zur Peirceschen Drittheit (s. unten), womit sie in diesem Aspekt als Symbole anzusehen sind.<sup>10</sup>

Beispiele für Indizes finden sich in Sebalds Darstellung der Heringsfischerei, wo er unter anderem berichtet, dass

die Heringsjäger stets nur von dem ihnen überlieferten, teils auf Legenden beruhenden Wissen und von ihren eigenen Beobachtungen ausgehen konnten, beispielsweise davon, daß die in regelmäßiger Keilformation sich bewegenden Fische bei einem bestimmten Einfallswinkel der Sonnenstrahlen einen pulsierenden Widerschein gegen den Himmel schicken. Als typisches Anzeichen für die Anwesenheit des Herings gelten auch die an der Oberfläche des Wassers treibenden Myriaden von abgeriebenen Schuppen (72f).

Das Wort „Anzeichen“, das meist als deutsche Übersetzung von „Index“ gebraucht wird, ist hier korrekt angewandt.

Symbole werden umgangssprachlich häufig auch solche Zeichen genannt, die tatsächlich komplexer sind, weil sie als motiviert gelten müssen. So neigt man dazu, Zeichen, die als ausdrucksstarker Teil eines Geschehens auf die Gesamtheit dieses Geschehens verweisen, als Symbole zu bezeichnen: Der zerstörte und im Wasser versinkende Zeppelin auf S. 117 ist eines von vielen Beispielen solcher exemplarischer Verdeutlichungen, zu denen Sebald durchaus neigt. Semiotisch gesehen handelt es sich dabei zunächst um einen Index für den Krieg, der ja Ursache für die Zerstörung des Zeppelins ist; von vielen möglichen Indizes wird dieser im nächsten Schritt als beispielhaft für den Krieg ausgewählt. Symbolgehalt gewinnt ein solches Zeichen nur in dem Maß, in dem seine Bedeutung nicht mehr motiviert, d.h. aus seiner Indexfunktion abzuleiten ist. Eine stärkere Symbolizität liegt beispielsweise vor, wenn der versinkende Zeppelin als Zeichen für die Zerstörungskraft des modernen Krieges verwendet wird, wodurch er sich aufgrund seiner einstigen Eigenschaft als ‚Wunderwaffe‘ gut eignet.

Ein wirkliches Symbol ist beispielsweise der Löwe auf dem 1823–26 zu Ehren des Prinzen von Oranien aufgeschütteten Löwenhügel in Waterloo, den Sebald beschreibt und abbildet (150). Der Löwe entstammt dem Wappen des Hauses Nassau-Oranien, das einen goldenen Löwen auf blauem Grund zeigt.

---

10 Johansen beschäftigt sich mit der Tatsache, dass die Zeichentypen als solche zwar klar voneinander unterscheidbar sind (die Annahme von Mischformen ist nicht erforderlich), aber an einer Semiose, also einem konkreten Zeichenprozess, oft alle drei, also ikonische, indexikalische und symbolische Aspekte beteiligt sind. Er gibt das Beispiel eines Säuglings, die den Nippel ihrer Flasche hinter ihrer Bettdecke hervorschauen sieht und ihre Hand danach ausstreckt, weil sie ihn als Teil ihrer Flasche erkennt. Hier handelt es sich um einen Index, da die Kontiguität als Eigenschaft der Flasche, also die Tatsache, dass der Nippel gewöhnlich im Zusammenhang mit dem Rest der Flasche auftritt, den hervorschauenden Teil zum Zeichen für die ganze Flasche werden lässt. Doch die Semiose selbst umfasst auch den ikonischen Aspekt, da zunächst der Nippel als Teil der charakteristischen Flaschenform erkannt werden muss, d.h. ein ikonischer Abgleich zwischen erinnerter Flaschenform und wahrgenommener Teilform stattfinden muss. Symbolizität kommt nach Johansen in der Unterscheidung zwischen Gestalt und Hintergrund hinzu, indem die Form als Form *einer Flasche* von der Form anderer Gegenstände unterschieden wird (Johansen 2002: 41). Eine solche Darstellung kann aber angefochten werden, da beispielsweise fraglich ist, ob ein symbolisches Erkennen der Flasche *als Flasche*, also als Token des Typs ‚Flasche‘, hier überhaupt notwendig ist; schließlich kennt das Baby ja die spezifische Flasche gut genug, um sie als individuelle Entität (also als Token) wiederzuerkennen. Dasselbe gilt auch für das Erkennen des Nippels als Teil der Flasche: auch hier muss nicht unbedingt ein Erkennen der Gesamtform angenommen werden, womit das Zeichen doch als reiner Index gesehen werden könnte. Die Grundbeobachtung, dass viele Zeichen Teilaspekte haben, die zu anderen Zeichenformen gehören, ist jedoch korrekt.

### 3.3 Arten der Zeichenverwendung

Was kann man nun mit Zeichen machen? In der Hauptsache kann man sie *erzeugen, interpretieren* oder *verändern*. Sofern es sich um kodierte Zeichen handelt, spricht man im Falle der Zeichenerzeugung von *Enkodierung*, im Falle der Zeicheninterpretation von *Dekodierung* und im Falle der Zeichenveränderung von *Rekodierung*. Diese drei grundlegenden Arten der Zeichenverwendung erscheinen auch in Sebalds *Die Ringe des Saturn*.

In Abschnitt 4 wird es um Zeicheninterpretation gehen, in Abschnitt 5.1–5.2 um Zeichenerzeugung und in Abschnitt 5.3 um Zeichenveränderung (genauer gesagt, um Rekodierung).

Weitere semiotische Phänomene in *Die Ringe des Saturn* sind *Mustererkennung, Zeichenvergleich, Nonsense-Texte, sprechende Namen* und *Intertextualität*.

*Mustererkennung* liegt vor, wenn charakteristische Merkmale von Zeichen in einer Textmenge, einem Teil der Semiosphäre oder sogar in der ganzen Semiosphäre gesucht werden. Abschnitt 6 beschäftigt sich mit Mustererkennung, die Sebald bei Thomas Browne feststellt und auch selbst anwendet.

*Zeichenvergleich* liegt zum Beispiel im Handschriftenvergleich vor, den Sebald auf S. 160–162 vornimmt. Er zeigt eine Doppelseite aus dem Tagebuch Roger Casements und zum Vergleich eine Schriftprobe mit dem Namenszug Roger Casements. In diesem Fall stand die Echtheit der Tagebücher in Frage, deren zu den damaligen Zeiten als kompromittierend empfundener Inhalt benutzt wurde, um Gnadengesuche für den Humanisten und Freiheitskämpfer Casement zu verhindern, der sich während des ersten Weltkriegs im irischen Freiheitskampf engagiert und dabei auch mit dem Kriegsgegner Deutschland Kontakt aufgenommen hatte. Die in solchen Fällen übliche Methode sieht den Vergleich des fraglichen Dokuments mit einem Schriftstück vor, dessen Urheberschaft eindeutig der entsprechenden Person zugeschrieben werden kann. Sebald schreibt: „Nichtsdestoweniger besteht seit der im Frühjahr 1994 erfolgten Freigabe der Tagebücher keinerlei Zweifel mehr daran, daß sie geschrieben sind in Casements eigener Hand.“ Leider erläutert er uns nicht, wie man zu diesem Ergebnis gelangen kann, und es bleibt offen, ob er selbst einen Handschriftenvergleich nach den dafür üblichen Kriterien vorgenommen hat, einen intuitiven Abgleich als eindeutig empfindet oder sich auf die Expertise von Experten, die diesen Fall untersucht haben, verlässt.

Aus semiotischer Sicht besteht ein Zeichenvergleich darin, bestimmte Zeichen-Token auf bestimmte gemeinsame Merkmale hin zu untersuchen. Ein Handschriftenvergleich besteht darin, zwei Handschriftenproben, die idealerweise Token desselben Wort-Typs enthalten sollten, daraufhin zu vergleichen, ob sie vom selben Zeichenproduzenten stammen.<sup>11</sup>

*Sprechende Namen* verletzen die Konventionen für Eigennamen, die für einen Zeichenträger nur eine Referenz auf eine tatsächliche Entität in der Welt (z.B. einen Menschen), nicht aber ein Signifikat, das als eine Klasse von Gegenständen mit bestimmten Eigenschaften gekennzeichnet werden kann, vorsehen. In Fregescher Terminologie hat ein Eigennamen nur eine Extension, nämlich die ihm zugeordnete Entität, aber keine Intension, also keine Bedeutung, die diese Zuordnung einer Extension vollzieht. Deshalb müssen Eigennamen ihre Extension in einem Akt der Namensgebung zugeordnet bekommen, der anstelle der Zuordnung einer Extension über die Intension tritt. Im Gegensatz dazu hat der Individualbegriff ‚der Seltsame‘, den der sprechende Name „Le Strange“ (77) im Englischen anklingen lässt, eine Intension (die Eigenschaften: + männlich, + seltsam), die ihm eine Extension zuordnen. Der französische Name Lestrangle wird hier auseinandergeschrieben, wodurch im Englischen trotz der anderen Aussprache des Namens das Wort „strange“ (‚seltsam‘)

---

11 Schriftsachverständige werden zu Rate gezogen, wenn zwei Schriften zu vergleichen sind, wobei man von Schriftuntersuchung spricht (Informationen der Gesellschaft für forensische Schriftuntersuchung (GfS), dem Fachverband der Schriftsachverständigen in Deutschland, unter <http://www.gfs2000.de>; Einsicht am 03.07.09). Schriftuntersuchung darf nicht mit der Graphologie oder Schriftpsychologie verwechselt werden, deren Grundannahme, aus der Handschrift eines Menschen auf den Charakter schließen zu können, als wissenschaftlich zweifelhaft gilt.

erscheint. Der Anklang des Eigennamens an den Individualbegriff könnte zufällig sein, wird aber durch die Beschreibung der Eigenschaften der betroffenen Person, die ja in der Tat seltsam genug gelebt haben soll (77–83), aktiviert, so dass ein sprechender Name entsteht.

Eine Passage aus dem *Simplicius Simplicissimus* (1668) wird von Sebald im Faksimile abgebildet (35): Sie ist ein Beispiel für *Nonsense-Zeichen*, ein semiotisches Phänomen, das sich analysieren lässt als Kette *selbständiger Signifikanten*. Das Phänomen der Signifikant-Signifikat-Zuordnung wird durch Nonsense erläutert, indem die Zuordnung gezielt durchbrochen wird. Dies kann nur geschehen, indem die sinnlosen Lautketten vor allem auf der phonemischen und auf der Silbenebene tatsächliche Morpheme, in diesem Fall verschiedener alter Sprachen unter Betonung der lateinischen, anklingen lassen. Anders ist es nicht möglich, selbständige Signifikanten darzustellen, da sich für gewöhnlich ein Signifikant ja definiert als Teil eines Zeichens aus einem Kode: Ein Signifikant ohne ein Signifikat ist streng genommen gar nicht möglich, weshalb die Anspielung auf tatsächliche Kodes hier benutzt wird, um Signifikanten zu zeigen, die gewissermaßen ‚aus der Reihe tanzen‘ und dadurch das Funktionieren (sprachlicher) Kodes illustrieren.

Auch *Intertextualität* fällt in den Bereich der Zeichenverwendung. Jeder Text besteht aus Zeichen; werden einige davon ausgeschnitten und rekontextualisiert, können sie dazu verwendet werden, dortige Bedeutungen zu unterstützen, wobei das Textstück selbst im Kontext neue oder veränderte Bedeutungen erhalten kann, aber auch Bedeutungen verlieren kann, die es in seinem Originalkontext besaß (z.B. über die Verwendung derselben Morpheme kurz vor und nach dem Zitat, durch Anaphern, und generell durch alle Phänomene, mit denen sich die Textlinguistik beschäftigt, da sie größere Textzusammenhänge betreffen). Zugleich erfüllt das Zitat eine neue Zeichenfunktion, die es nur als Zitat hat: Es verweist auf den Text, aus dem es stammt, und wird damit zum Index für diesen Text sowie für den direkten Kontext (die Passage), dem es entnommen ist. Neben den bereits erwähnten Bezügen auf Thomas Browne gibt es bei Sebald mehrere Stellen, wo Intertextualität verwendet wird. Dazu gehört z.B. das Shakespeare-Zitat auf S. 208 oder das Hölderlin-Zitat aus der Pathmoshymne auf S. 217.

## 4. Prozesse der Zeicheninterpretation

### 4.1 Die Landschaft der Zeichen

Beim ersten Durchblättern des Buches könnte es erscheinen, als benutze Sebald die Landschaft als Text. Tatsächlich scheint er in ihr zu lesen wie in einem Buch. Doch mit solchen Aussagen muss man vorsichtig sein. Ein Text ist immer ein Zeichenkomplex aus kodierten Zeichen, der von Menschen intentional erzeugt wurde, auch wenn nicht die konkret vorgenommene Lesart intendiert sein muss.<sup>12</sup> Dies kann man, abgesehen von den offensichtlichen Beispielen wie den von Sebald besprochenen Gemälden, beispielsweise von dem Berg von Heringen sagen, vor dem sich die Fischer photographieren ließen (71); dieser Berg ist als Zeichen des Überflusses und des Fleißes aufgehäuft und photographiert worden, wird allerdings von Sebald, der über den Rückgang der Heringsfischerei seit der damaligen Zeit berichtet, als Zeichen des traurigen Siegs des Menschen über die Natur gelesen. Bei den verfallenen Windmühlen (42) oder dem seltsam verbauten Kurhaus (105) kann dagegen von Kodierung oder von Absicht nicht die Rede sein, also auch nicht von einem Text in unserem Sinn.

Dennoch handelt es sich natürlich um Zeichen, denn ein Zeichen ist letztlich alles, was von einem Zeichenbenutzer als Verweis auf etwas von ihm Verschiedenes interpretiert wird. Das Zeichen entsteht hier aber erst durch die Bereitschaft des Interpreten, das Vorgefundene als Zeichen zu verstehen. Vor diesem Hintergrund wird klar, dass die Frage, wie Sebald der Landschaft ihre vielfäl-

---

12 ‚Text‘ ist hier im Sinne des semiotischen allgemeinen Textbegriffs gebraucht, wonach ein Artefakt, das für eine bestimmte Kultur eine kodierte Botschaft trägt, als Text dieser Kultur verstanden wird. Zur Geschichte und Notwendigkeit der schrittweisen Erweiterung des Textbegriffs vgl. Posner (Posner 2003: 51f).

tigen Bedeutungen entlockt, auch eine Frage nach Kreativität und nach der künstlerischen Methode ist, die es ihm ermöglicht, die scheinbar nur ‚abgelesenen‘ Bedeutungen und Zusammenhänge überhaupt darin zu sehen. Mit Hilfe welcher Methoden geht Sebald also vor, wenn er die Landschaft, Orte und Architektur von Suffolk als Zeichenrepertoire benutzt?

#### 4.1.1 Die Rahmenerzählung

Die Form, viele Anekdoten zu einer Großform zu vereinen, hat eine lange und ehrwürdige Tradition: *1001 Nacht*, das *Dekameron* (1353) von Boccaccio, die *Canterbury Tales* (1387) von Chaucer und die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) von Goethe sind nur einige Beispiele. Eine Rahmenerzählung gehört bei dieser Art der Erzählkunst natürlich immer dazu. Aus der offenen Rahmenerzählung, wie die angesprochenen Werke sie zeigen, entstand im Laufe der Zeit auch die implizite Rahmenerzählung, die zum Prototyp unzähliger Abenteuerromane, Schelmengeschichten etc. geworden ist: eine Erzählung, die während der Episoden immer wieder (geringfügig) vorangetrieben wird, während ihr Reiz eindeutig auf jenen zwischengeschalteten Episoden beruht.

Auch Sebalds Buch verzichtet nicht auf eine Rahmenerzählung: Es ist die klassische Form der Wanderung durch eine historisch interessante Landschaft, die in der Regel auch atmosphärisch als ungewöhnlich dargestellt wird. Als Beispiele seien Goethes *Italienische Reise* (1817), Heines *Harzreise* (1826) oder Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862–1889) genannt.

Die Rahmenhandlung Sebalds besteht im Bericht seiner Wanderung und der psychischen Erkrankung, die ihm „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“ (11) eingetragen hatten. Der Beginn der Arbeit am Buch wird auf diesen Krankenhausaufenthalt datiert, wodurch es als eine Therapiearbeit charakterisiert wird, mit der sich Sebald aus „einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit“ (12) herausarbeiten konnte, indem er „in Gedanken zumindest“ (12) mit der Niederschrift des Buches begann.

Bei Sebald wird die Rahmenhandlung in ihrer Funktion durch ein Zeichen erläutert, das man als Metapher, wenn nicht sogar als ikonisches Zeichen deuten kann: Es handelt sich um das auf S. 12 abgebildete Krankenhausfenster mit dem schwarzen Netz davor. Es kann als Symbol einerseits des Ausblicks auf die Vergangenheit, andererseits der verdunkelnden Wirkung der Melancholie gewertet werden, unter der Sebald während der Reise leidet und die auch von Thomas Browne in seinen Schriften ausgedrückt wird. Andererseits lässt es sich auch als Ikon sehen: Ein Fenster besitzt jene Form, die es ihm ermöglicht, einen Ausschnitt aus der Außenwelt auszusondern, einzurahmen und der Wahrnehmung der in einem Haus befindlichen Menschen darzubieten, ebenso wie es in der Auswahl, Rahmung und Präsentation der Geschichten Sebalds Buch tut.

Ob diese Rahmenerzählung ebenso realitätsnah ist wie die leichter nachprüfbaren Nacherzählungen historischer Ereignisse, wissen wir nicht. Vielleicht hat Sebald hier ja einen Erzähler eingeführt, der mit ihm selbst und der in seiner Biographie belegbaren Reise gar nichts zu tun hat?

Solche Fragen könnten normalerweise mit einiger Berechtigung als Biographismus abgetan werden, da sie für eine Interpretation des Buches schlichtweg nicht entscheidend sind. Hier verhält es sich jedoch aufgrund der Genremischung zwischen Episodenerzählung, Reisebericht und Dokumentation der Geschichte einer Landschaft anders. Von der Erzählung könnten wir die Zwischenschaltung eines Ich-Erzählers erwarten, ja müssten diese selbst dann annehmen, wenn der so konstruierte Erzähler in allen nachprüfbaren Details vom Autor ununterscheidbar ist. Bei der Dokumentation würde man das gewöhnlich nicht tun. Eine Mischung der beiden Genres liegt im seit Jahrhunderten bekannten Genre des Reiseberichts vor, der die Wiedergabe einer tatsächlichen Reise mit den Erzählstrategien der Belletristik verbindet (vgl. die obigen Beispiele).

### 4.1.2 *Der scheinbare Zufall*

Ein Grundprinzip bei jeder Episodendichtung ist die Frage der Motivierung der einzelnen Episoden. Hier gibt es zwei gegensätzliche Modelle:

- Die Zusammenhanglosigkeit der Episoden soll durch bestimmte motivierende Elemente der Rahmenhandlung (plötzliche Ereignisse; Erzählungen von Personen; Wendungen der Story) über-tüncht werden. Häufig gerät die Rahmenhandlung durch extensive Anwendung dieser Methode ins Schlingern, da sie zwischen allen Episoden die jeweils gerade notwendige Wendung zur Motivierung der nächsten Episode nehmen muss. Diese Vorgehensweise ist häufig anzutreffen im Bereich der Fortsetzungserzählungen, Abenteuerromane und der sogenannten Unterhaltungsliteratur.
- Verschiedene Episoden werden scheinbar als zufällige Ereignisse präsentiert, verdichten sich jedoch im Kopf des Erzählers zu einer darüber hinausgehenden Gesamtbedeutung. Die Rätselhaftigkeit des scheinbar Zusammenhanglosen soll den Leser zu einer ‚höheren‘ (d.h. eine Synthese darstellenden) Bedeutung oder zumindest zur Suche nach dieser synthetischen Bedeutung bewegen.

Während im ersten Fall nach Übergängen gesucht werden muss, die die Reihung der Episoden äußerlich motivieren, um ihre innere Zusammenhanglosigkeit zu verbergen, wird im zweiten Fall genau entgegengesetzt eine scheinbar zufällige Anordnung von Episoden vorgenommen, die die letztlich immer vorhandene Auswahl kaschieren soll. Dieser scheinbare Zufall besteht in einer äußeren, oberflächlichen Motivation, wie sie beispielsweise eine Reiseroute bieten kann, durch die sich das gedanklich durchaus verbundene als bloßes Nacheinander oder Nebeneinander präsentieren lässt. Diese Methode ist häufig anzutreffen bei literarisch anspruchsvolleren Werken, die den scheinbaren Zufall verwenden, um sorgfältig überlegte (oder intuitiv empfundene) Bedeutungen zu erzeugen. *Die Ringe des Saturn* gehört in diese Kategorie.

Einige Mittel zur Erzeugung von scheinbarer Zufälligkeit bei Sebald sind:

- Die Auswahl von einzelnen ‚landmarks‘ wird durch angebliche Zufälligkeiten der Reiseroute und dessen, was Sebald (oder dem Erzähler) auf den einzelnen Stationen ins Auge fällt, verwischt.
- Assoziationen zu den einzelnen Geschichten rechtfertigen das Übergehen auf andere, zeitlich nicht zusammenhängende Episoden der Reise (z.B. die Den Haag-Episode).
- Bestimmte Ideen (z.B. die Episoden über Thomas Browne) werden durch Gedankenassoziation motiviert eingestreut, so dass die thematischen Bezüge, in denen sie zu den wiederkehrenden Themen des Buchs stehen, latent bleiben.

Die Wirkung dieser Methode – die natürlich keineswegs beabsichtigt sein muss – besteht in einer oberflächlichen Distanz, die sich auf die Leserin überträgt, die zunächst nur verschiedenen, aus vorgefundenen Zeichen abgeleiteten historischen Episoden zu begegnen glaubt. Bald verdichtet sich jedoch das Gefühl von Zusammenhängen und einer übergreifenden Bedeutung, die sie sich selbst aus den Querverbindungen und den Gemeinsamkeiten der verschiedenen Episoden zusammensuchen muss.

### 4.1.3 *Zeichen für die Landschaft*

Am Erhaltungszustand bestimmter Gebäudetypen lässt sich die Entwicklung der wirtschaftlichen und politischen Bedingungen in einem Land ablesen. So verweist der Verfall der zahlreichen Windmühlen, die früher ähnlich wie in weiten Teilen Norddeutschlands die Landschaft prägten, auf die Veränderung der Landnutzung: Zum einen machte die zunehmende Elektrifizierung die dezentrale Versorgung der einzelnen Gehöfte (die heute ja durchaus wieder propagiert wird) überflüssig, zum anderen verschwanden die letzten von Wind betriebenen Getreidemühlen und darüber hinaus wohl generell viele kleinere Landwirtschaftsbetriebe. Das alles drückt sich in einer Veränderung des Erscheinungsbilds der Landschaft aus:

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 zugrundegegangenen Zivilisation sich ausnehmende Ziegelkegel, die Überreste der ungezählten Windpumpen und Windmühlen, deren 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. (42)

Der Zustand der Windmühlen wird durch einen Einheimischen noch weitergehend interpretiert:

Wir können uns kaum mehr denken, so sagte mir einer, dessen Kindheit zurückreichte in die Windmühlenzeit, daß einst in der Landschaft eine jede Windmühle gewesen ist wie ein Glanzlicht in einem gemalten Auge. Als diese Glanzlichter verblaßten, verblaßte mit ihnen gewissermaßen die gesamte Umgegend. (42f)

Der zunächst konkret auf die Veränderung der Wirtschaftsweise verweisende Verfall der Windmühlen wird zum *Symbol* für den Niedergang einer ganzen Gegend gemacht. Warum aber handelt es sich hier um ein Symbol? Tatsächlich gibt es hier nicht, wie bei den meisten Symbolen, eine Konvention, die z.B. den Worten einer Sprache, den mathematischen Symbolen oder den einzelnen Blumensorten, wenn sie als Geschenk verwendet werden, eine Bedeutung zuordnet. Der Sprecher erzeugt hier vielmehr selbst ein Symbol, indem er explizit eine Übertragung der Verfallserscheinungen der Windmühlen auf die gesamte Landschaft vornimmt. Dazu ist es nötig, dass er den *Zustand der Windmühlen* als Symbol für den *Zustand der Landschaft* setzt. Wie kann er das erreichen? Er muss dazu plausibel machen, warum der Zustand der Windmühlen als Zeichen für den Zustand der Landschaft gelten soll. Hierzu bedient er sich wiederum einer Metapher.

Betrachten wir den Mechanismus Schritt für Schritt:

1. Eine metaphorische Gleichsetzung des Begriffs „Glanzlichter“ als Quellbereich und der weißen Windmühlenflügel (die wiederum in einer zweiten Metapher als „weiße Segel“ bezeichnet werden) als Zielbereich wird vorgenommen.
2. Diese Gleichsetzung wird durch einen Einheimischen, also eine bezüglich der Landschaft und ihrer Verwandtschaft als ‚Zeuge‘ geeignete Person, vorgenommen, wodurch die Gültigkeit der Metapher für den Charakter der Landschaft verstärkt wird.
3. Der Verfall der Windmühlen (Quellbereich) wird beschrieben.
4. Damit sind auch die „Glanzlichter in einem gemalten Auge“ erloschen, was ganz konkret verstanden werden kann: Die Windmühlenflügel können sich nicht mehr in einem Auge (oder einem anderen spiegelnden Gegenstand) widerspiegeln; sie sind als markante Punkte der Landschaft verschwunden.
5. Der Begriff „Glanzlichter“ wird im Folgesatz wiederholt, wobei er aus dem semantischen Kontext „... in einem gemalten Auge“ isoliert wird.
6. Auf Basis der Polysemie von „Glanzlicht“ als a) ‚Widerschein in einem spiegelnden Gegenstand‘ und b) ‚qualitativer Höhepunkt‘ oder ‚positiver Blickfang‘ wird eine Ersetzung von a) durch b) in Stufe 5 vorgenommen. (Man beachte, dass in Stufe 4 durch den syntagmatischen Kontext „... in einem gemalten Auge“ noch eine semantische Disambiguierung zugunsten von a) stattfand, so dass in Stufe 5 zunächst noch die Teilbedeutung a) aktiviert bleibt.)
7. Das Ergebnis der Metapher lautet: Die Glanzlichter (als ‚qualitativer Höhepunkt‘ und ‚positiver Blickfang‘) der Landschaft sind erloschen, d.h. verschwunden.
8. Das Verschwinden der ‚qualitativen Höhepunkte‘ von etwas bedeutet seine weitgehende Entwertung.

Somit wurde mit dieser Konstruktion die Darstellung des Niedergangs der Landschaft metaphorisch ausgedrückt. Deshalb wundert es den Leser auch nicht mehr, wenn diese Bedeutung direkt im Anschluss noch einmal wörtlich wiedergibt: „Als diese Glanzlichter verblaßten, verblaßte mit ihnen gewissermaßen die gesamte Umgegend.“ (43) Würde sie allein stehen, wäre diese Behauptung nur eine subjektive Assoziation zwischen zwei Vorgängen: dem Verschwinden der Windmühlen und dem empfundenen Niedergang der Landschaft. Durch die vorhergehende metaphori-

sche Konstruktion wird sie jedoch zu einem präzise begründeten Kausalzusammenhang gemacht: die Metapher erzeugt ein Stück objektiver Wirklichkeit.

#### 4.1.4 Die Landschaft als Zeichen

Bisweilen wird auch die Landschaft selbst als Zeichen interpretiert, so z.B. am Anfang von Kapitel VI in der Beschreibung des Flusses Blyth, wo es heißt: „Heute gibt es so gut wie keinen Verkehr mehr auf dem weitgehend versandeten Fluß. [...] Gegen die Landseite zu ist nichts als graues Wasser, Marschland und Leere.“ (166f) Danach geht Sebald zur Beschreibung einer dortigen Schmalspurbahn und ihrer merkwürdigen Geschichte über. Doch schon die Landschaftsbeschreibung selbst kann als Zeichen für Verfall, für Melancholie und Einsamkeit verstanden werden. Auf ähnliche Art wird die Landschaft an anderen Stellen interpretiert und abgebildet (77ff, 187, 272, 313ff).

Dabei werden die Landschaft oder bestimmte Eigenschaften von ihr meist als Index verwendet. Die zerstörten Wälder (78f, 272, 315) sind Indizes für die Ursachen ihrer Zerstörung, die natürlichen (große Stürme, Erosion) ebenso wie die menschengemachten.

Das Verhältnis von Mensch und Landschaft wird an verschiedenen Stellen interpretiert. Der Mensch kann als harmonischer Teil der Landschaft und als ihr Bewunderer auftreten (313). Er kann ihr hilflos ausgeliefert sein, wie das untergehende U-Boot zeigt (117) oder der Ausbruch des Mont Pelée (134). Doch meistens ist das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, das die Bilder zeigen, komplexer. Die Brücke auf S. 165, um ein Beispiel herauszugreifen, ist als Zeichen für die Eleganz menschlicher Ingenieurskunst deutbar, aber im Kontext der Landschaft und deren grenzenloser Leere wirkt sie ebenfalls vergeblich und dem Untergang geweiht.

## 4.2 Bildanalysen

Nicht-abstrakte (oder darstellende) Bilder sind grundsätzlich ikonische Zeichen. Sie haben jedoch in der Regel noch weitere Zeichenaspekte, die in den nicht-ikonischen Bereich fallen. So enthielten die meisten Bilder im Mittelalter symbolische Zeichen, die mit dem Christentum zusammenhängen, z.B. die verschiedenen Tiere der Evangelisten, die Zeichen für die Apostel oder die zahlreichen Zahlensymbole. Tatsächlich enthalten auch die meisten anderen Bilder Zeichen, die über den ikonischen Darstellungsaspekt hinausgehen. Beispielsweise kann ein bestimmter Darstellungsstil als Zeichen für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schule verstanden werden; da Stil ein sehr komplexes und semiotisch noch nicht hinreichend geklärtes Phänomen ist, sind die einzelnen Zeichenprozesse, die eine solche Zuordnung möglich machen, oft nur teilweise bestimmbar.

In ihren unterschiedlichen Methoden und Schulen hat sich die Bildinterpretation<sup>13</sup> darüber Gedanken gemacht, wofür bestimmte Eigenschaften eines Bildes ein Zeichen sein könnten, wobei für eine Deutung z.B. Auslassungen und Einfügungen, Veränderungen und Verzerrungen des Dargestellten, Farbwahl und Technikwahl, Anordnung und Größenverhältnisse, Lichtsymbolik und Farbsymbolik und viele andere Eigenschaften in Frage kommen. Die Interpretation schwankt dabei meistens zwischen künstlerintentionalen, kunsthistorischen und sozialgeschichtlichen Bedeutungen, die diesen Zeichen jeweils zugeordnet werden. Leichter fällt die Interpretation dagegen bei *ästhetischen Kodes*, die dann vorliegen, wenn sich eine bestimmte Verwendung eines ästhetischen Mittels in einer Tradition verfestigt, so dass ein System von Signifikant-Signifikat-Zuordnungen (also ein Kode) angenommen werden kann.

Sebald beschäftigt sich in seinen Bildanalysen vor allem mit einzelnen Aspekten der Bilder, wobei der Eindruck entsteht, dass sich kunsthistorisches Interesse bei ihm mit der Faszination am Dargestellten (dem *Inhalt* der Darstellung, deren *Ausdruck* das Bild selbst ist) verbindet, wenn nicht so-

---

13 Der Begriff wird hier zusammenfassend für alle Methoden verwendet, Bedeutungen aus Bildern abzuleiten.

gar sich erst aus ihr ergibt. Wie die beiden hier ausgewählten Fälle zeigen, scheint es meistens ein düsteres und schreckliches Geschehen zu sein, das Sebald als Darstellungsinhalt interessiert.

#### 4.2.1 Schlachtengemälde

Bei den Darstellungen der Seeschlacht von Sole Bay (heute: Southwold) vom 28. Mai 1672, die Sebald im Marinemuseum von Greenwich studiert (95), bemerkt er eine systematische Wirklichkeitsverzerrung – eine Verzerrung, die seiner Meinung nach für alle Seeschlachtgemälde gilt und wohl vor allem auf die Notwendigkeit zurückzuführen ist, *überhaupt* etwas darzustellen:

Später, als die Schlacht ihren Fortgang nahm, als die Pulvermagazine explodierten und einige der geteerten Schiffsleiber bis an die Wasserlinie herabbrannten, wird alles eingehüllt gewesen sein in einen beizenden, gelb-schwarz über die ganze Bucht sich wälzenden Rauch, der den Verlauf des Kampfgeschehens jeder Beobachtung entzog. Sind die Berichte von den auf den sogenannten Feldern der Ehre ausgefochtenen Schlachten von jeher unzuverlässig gewesen, dann handelt es sich bei den bildlichen Darstellungen der großen Seetreffen ausnahmslos um pure Fiktionen. (94f)

Mit dieser Feststellung erfasst Sebald einen Sachverhalt, der sich verallgemeinern lässt: Die Konzeptionen an die Darstellbarkeit sind eine der grundsätzlichen Bedingungen der Zeichenproduktion. Dies ist ein Aspekt der Semiose, der häufig übersehen wird. Roland Posner beschreibt den technischen Vorgang der Erzeugung eines (kodierten) Zeichens folgendermaßen:

Take the sender in a communication process: Intending to convey a message to an addressee, he makes sure that he is connected with him by a medium, chooses an appropriate code, and selects from it a signified that approximates the intended message. Since the signified is correlated through the code with a corresponding signifier, the sender then produces a sign vehicle that is a token of this signifier. (Posner 1997: 228)

Die Beschreibung muss hier nicht im Detail erläutert werden; entscheidend ist die klar ausgedrückte Notwendigkeit, überhaupt ein geeignetes Signifikat zu finden, von dem dann der ihm zugeordnete Signifikant produziert wird. Diese Notwendigkeit schränkt natürlich die Menge der in vorhandenen Codes mitteilbaren Bedeutungen ein; um andere Bedeutungen mitzuteilen, müssen Zeichenbenutzer entweder auf kodelose Semiose zurückgreifen oder den vorhandenen Kode verändern. Beides sind jedoch aufwendige Prozesse, die Kreativität und Anstrengung voraussetzen. Im Normalfall wird daher meistens das am besten passende Signifikat eines vorhandenen Codes verwendet.

Diese Überlegung gilt für den obigen Fall, wenn man davon ausgeht, dass die Darstellungen einem ästhetischen Kode folgten, der ein weitgehend aus Rauch bestehendes Bild nicht zuließ. Doch auch wenn man keinen Kode annehmen will, beeinflusst die Notwendigkeit, einen geeigneten Zeichenträger zu finden (als Signifikant bezeichnet man nur die Zeichenträger kodierter Zeichen), die mitgeteilte Botschaft. Die Darstellung ist daher in der Regel ein Prozess der Veränderung der *intendierten* Botschaft zu einer mit den vorhandenen Mitteln *mittelbaren* Botschaft. Sebald beschreibt dies anhand der vorliegenden Beispiele:

Selbst gefeierte Seeschlachtenmaler wie Storck, van der Velde oder de Louthembourg, von denen ich einige der *Battle of Sole Bay* gewidmete Erzeugnisse im Marinemuseum von Greenwich genauer studiert habe, vermögen, trotz einer durchaus erkennbaren realistischen Absicht, keinen wahren Eindruck davon zu vermitteln, wie es auf einem der mit Gerät und Mannschaften bis zum äußersten überladenen Schiffe zugegangen sein muß [...]. (95)

Ein anderes, noch komplexeres Medium als die zweidimensionale bildliche Darstellung ist die dreidimensionale Simulation eines historischen Geschehens, der Sebald in der Gedenkstätte in Waterloo begegnet. Zunächst beschäftigt sich Sebald mit dem Äußeren des Geländes. Auch hier entgeht ihm das Nebeneinander verschiedener Schichten nicht: Ein merkwürdiges, wie eine Collage aus zwei Photos (oder Hintergrundtexturen?) und einer Zeichnung wirkendes Bild zeigt das in trostloser Öde stehende Löwenmonument; der Leser fragt sich, ob es sich tatsächlich um ein Photo



handelt und falls ja, ob es mit Absicht so ausgesucht wurde. Sebald kontrastiert es mit der charakteristischen Schäßigkeit der vom Tagestourismus lebenden Orte:

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. Warum ich damals nach Waterloo hinausgefahren bin, weiß ich nicht mehr. Aber ich weiß noch, wie ich von der Bushaltestelle aus an einem kahlen Acker entlang und vorbei an einer Ansammlung budenartiger und doch zugleich hoch aufragender Häuser auf den ausschließlich aus Souvenirläden und billigen Restaurationen bestehenden Ort zugegangen bin. (150)

Sebalds Beschreibung spiegelt den Gegensatz zwischen der nationalistischen Monumentalarchitektur des 19. Jahrhunderts, die die Anlage in Waterloo hervorgebracht hat und sie in dieselbe Kategorie wie das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig oder das Hermannsdenkmal bei Detmold rückt, und der heutigen, auf schnellen Kommerz ausgerichteten Billigarchitektur – einen Gegensatz, den er in etwas anderer Form auch beim Kurhaus in Scheveningen (105) beobachtet hat. Obwohl dieser Widerspruch zwischen der großspurigen, anspruchsvoll ausgeführten und nutzlosen Architektur jener Prestigebauten und der kleinteiligen, schnell erstellten und bedarfsorientierten Budenarchitektur des heutigen Massentourismus kaum größer sein könnte, ist die Wirkung des einen so deprimierend wie die des anderen.<sup>14</sup> Die Gedankenlosigkeit, mit der der ‚Paradigmenwechsel‘ die neue Häßlichkeit gegen die alte stellt, lässt das Ergebnis zum Index für die Geschichtsvergessenheit des Menschen werden.

Solche Konstellationen, die das Vergehen der Zeit als semiotische Ablagerungen bewahren, faszinieren Sebald, der ja die Spuren der Vergangenheit zu lesen versucht und diese Architektur- ‚Ensembles‘ (eigentlich: Anti-Ensembles) wie die Jahresringe eines Baumes verwendet, um etwas über vergangene Wachstums- bzw. Bauperioden herauszufinden. Wir haben es mit Spuren des Kodewandels zu tun, wenn man bereit ist, die ästhetischen Gewohnheiten einer bestimmten Zeit als ästhetischen Kode anzusehen.<sup>15</sup> Möchte man keinen solchen festen Kode annehmen, kann man die festgestellten Veränderungen als Zeichen des Wandels ästhetischer Einstellungen, d.h. als Mentalitätswandel einer Kultur ansehen (vgl. Posner 2003: 47f und 53f).

Ein ähnlicher Gegensatz ergibt sich zwischen der versuchten Fixierung einer Momentaufnahme, die das Panoramagebäude mit seiner dreidimensional nachgestellten Schlachtszenarie vor dem großen Rundgemälde präsentiert (151), und dem Staub, der sich auf die Installation des Schlachtengetümmels gelegt hat und der die Zeit doch wieder ins Spiel bringt. Diese Konstellation ist semiotisch komplexer als der gewöhnliche Vergänglichkeits-Topos: Zunächst haben wir es mit einem Versuch der Erinnerung zu tun, der naiv genug ist, diese mit ständiger Gegenwärtigkeit zu verwechseln. Erinnerung ist jedoch in Wahrheit ein viel komplexerer Prozess, der Verarbeitung und permanente Neu-Konzeption des Erinnerungten beinhaltet: Eine Erinnerung, die in der bloßen Fixierung einer Realität besteht, scheitert schon daran, dass die Frage, welche ‚Realität‘ denn zu fixieren wäre, immer subjektiv sein wird. Das zeigt sich exemplarisch in den von uns nur noch als Geschmacklosigkeiten empfundenen großen Rundgemälden, die zur Zeit ihrer Erstellung vor der Erfindung von Kino oder Photographie einerseits als hochmodernes, in seiner Anschaulichkeit unübertroffenes Darstellungsmedium galten, andererseits durchaus als Verherrlichung der dargestellten Schlachten und als Ehrbekundungen für die darin Gefallenen verstanden wurden.

---

14 Interessanterweise gilt Waterloo als Geburtsort des modernen Massentourismus, wo in den Jahren nach 1815 jährlich vier- bis fünftausend Gäste Station gemacht haben sollen, die eine ‚Tour Napoléon‘ machten.

15 Ein Kode ist ein System von Zuordnungen zwischen Signifikanten und Signifikaten, wobei die Zeichenbenutzer die einzelnen Vorkommnisse von Zeichen als Token eines Signifikanten verstehen, die daher Zeichentypen darstellen (Posner 2003: 53). Die dazu nötige Stabilisierung eines Kodes kann angeboren sein (bei Lebewesen), einprogrammiert (bei Maschinen) oder durch Konvention bestimmt (bei Mitgliedern sozialer Gruppen) (Posner 1997: 221). Nicht alle Kodes sind daher konventionell. Ein Kode kann im übrigen auch von nur einem Menschen benutzt werden, wie das Beispiel eines formalen Systems mit expliziten Regeln zeigt, das jemand sich ausdenkt und verwendet. Dagegen handelt es sich bei einmaligem, sich aus der Situation ergebenden Zeichengebrauch nicht um einen Kode.

Heute hat sich ihre Bedeutung gewandelt: Dem fixen Signifikanten sind im Spiel des Bedeutungswandels neue Bedeutungen zugekommen. Die auffälligsten darunter sind wohl ‚Militarismus‘ und ‚Nationalismus‘ als Ursache für die Entstehung des Zeichens, ‚Heuchelei‘ in Bezug auf den vorgeblichen Zweck (die für nationalistische Ziele geopfert Soldaten werden von den in Wohlstand lebenden Ländern mit monströsen ‚Tempeln‘ geehrt, die in Wahrheit der Repräsentation der eigenen Macht dienen sollen) und ‚Geschmacklosigkeit‘ in ihrer ästhetischen Ausführung (Verkennung der aus heutiger Sicht relevanten Kunst ihrer Entstehungszeit).

Obwohl es dem dreidimensionalen Panorama also durchaus gelingt, das Grauen der Schlacht gegenwärtig zu halten (151), ist die gedachte Erinnerungsfunktion misslungen: Das intendierte Panorama, eine „Verherrlichung des Sieges über Napoleon“, existiert nicht mehr. Sebald bezeichnet das Vorgefundene als „vom kalten Staub der verflissenen Zeit bedeckte Horrorszene“. Der Staub ist hier wohl nicht nur wörtlich zu verstehen: Er zeigt die wahre Funktionsweise von Erinnerung, die nichts unverändert lässt und ein Bild erzeugt, dass sich diejenigen, die erinnert sein wollen und sich – oder anderen – deshalb Denkmäler setzen, nicht träumen lassen würden.

#### 4.2.2 Rembrandts ‚Anatomiestunde‘

Die Auseinandersetzung mit Rembrandts Gemälde ‚Anatomiestunde‘ (1632) ist ein gutes Beispiel für eine Bildanalyse. Sebald beginnt, indem er die Wirkung beschreibt, die eine naive Vorstellung von Kunst als bloßer Wirklichkeitsabbildung (*Mimesis*) bei einem Betrachter des Bildes erzeugt:

Stehen wir heute im Mauritshuis vor dem gut zwei mal eineinhalb Meter messenden Anatomiegemälde Rembrandts, so stehen wir an der Stelle derer, die im Waagebouw seinerzeit dem Vorgang der Sezierung gefolgt sind, und meinen zu sehen, was diese gesehen haben: den grünlichen, im Vordergrund daliegenden Leib Aris Kindts mit dem gebrochenen Nacken und der in der Todesstarre furchtbar hervorgewölbten Brust. (23)

Sebald beginnt nun damit, diese Vorstellung von Kunst als *Mimesis* in Frage zu stellen. Er beginnt mit der paradoxen Feststellung, dass gerade die Zurschaustellung des Körpers zu anatomischen Zwecken ein Mittel zu seiner Unsichtbarmachung ist. Er begründet das mit der auf dem Bild deutlich erkennbaren Tatsache, dass die anwesenden Ärzte über den Körper hinweg blicken, ja geradezu starren auf den Anatomieatlas (23), der rechts unten im Bild zu sehen ist. Die „Anatomisierung“ (23) des menschlichen Körpers diene, so interpretiert Sebald, durchaus im Geist des Zeitgenossen Descartes dazu, den Menschen als Maschine betrachten zu können, dessen Arbeitskraft optimal zu nutzen ist und der je nach Zustand repariert bzw. weggeworfen werden kann (26). Später wird Sebald die erschütternde Stelle aus Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) zitieren, in der Marlow die ‚verbrauchten‘ Sklavenarbeiter findet, die sich auf eine Waldlichtung zum Sterben verkrochen haben (146).

Wir sehen also, so Sebald, etwas anderes als die damaligen Beobachter, und zwar deshalb, weil Rembrandt es uns gezeigt hat; der erst 26jährige Maler hat die „über Aris Kindt hinweggegangen[e] Gewalt“ gesehen und ins Bild gesetzt. Also doch bloße *Mimesis*? Sebald macht auf versteckte Zeichen aufmerksam, die eine Bedeutungsebene verschlüsseln, die nicht direkt sichtbar ist. Noch als realistisch können die im Todeskampf aufgewölbte Brust, der verrenkte Nacken (23) und der verkrampft offenstehende Mund (27) gelten. Der tiefe Schatten, den die Ärzte auf die Augen des von der Justiz getöteten Mannes werfen und der sich in der Schwärze des Mundes wieder spiegelt (27), nehmen eine Zwischenposition ein: Sie können als realistisch, aber auch als Zeichen für den Gewaltmechanismus aufgefasst werden, in den der Dieb geraten ist und der mit seiner öffentlichen Zerstückelung endet. Eindeutig anti-realistisch dagegen die Darstellung der seziierten Hand, bei der, wie Sebald uns versichert, ein absichtlicher Darstellungs ‚fehler‘ gemacht wurde,<sup>16</sup> um die

---

16 „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.“ (27)

Verkehrtheit des abgebildeten Vorganges ins Bild zu setzen durch eine Verkehrtheit des Abbildungsvorganges.

Sebald weist darauf hin, dass die formelle Kleidung der Ärzte, aber auch der unübliche Beginn der Sezierung mit der Hand des Diebes die Zerschneidung des Körpers als eine rituelle Handlung erscheinen lassen, als „das archaische Ritual der Zergliederung eines Menschen, um die nach wie vor zum Register der zu verhängenden Strafen gehörende Peinigung des Fleisches des Delinquenten bis über den Tod hinaus“ (23). Tatsächlich war in vielen Kulturen das Abhacken der Hand eine übliche Strafe für Diebe. Sebald liest das Ensemble der in die zunächst realistische Darstellung eingeschriebenen Zeichen also als die bewusste oder unbewusste Interpretation des Geschehens durch den jungen Rembrandt, der die uralte Rachetradition der Todesstrafe anklingen lässt.

#### 4.2.3 Die Landschaft als Erinnerungsbild

Für Sebald ist die Landschaft selbst so reich an Zeichen, dass sie zu einem Text der Vergangenheit wird, den man nur zu lesen braucht, um etwas über sie zu erfahren. Normalerweise ist der Erinnerungswert dieser Zeichen entweder gar nicht eingeplant oder geht über das von ihren Erzeugern vorgesehene hinaus: der elegante Zentralbahnhof, der im einstmaligen vornehmen Badeort Lowestoft vor einem Jahrhundert erbaut und seitdem nicht mehr renoviert wurde, ist ein Beispiel. Doch es gibt auch die gezielte Einschreibung von Erinnerung in die Landschaft:

In der Nähe von Brighton, so habe ich mir einmal sagen lassen, gibt es unweit der Küste zwei kleine Wäldchen, die nach der Schlacht von Waterloo angepflanzt worden sind, zur Erinnerung an den denkwürdigen Sieg. Das eine Wäldchen hat die Form eines napoleonischen Dreispitz, das andere diejenige des Stiefels von Wellington. [...] Die Sinnbilder, heißt es, waren für spätere Ballonreisende gedacht. (152)

Diese „Wäldchen“ vermischen auf interessante Weise verschiedene Zeichentypen. Zunächst sind sie Ikone, da sie die jeweiligen Kleidungsstücke der beiden Feldherren umrissartig wiedergeben. Diese wiederum haben einen komplexen Status. Normalerweise würde man die metonymische Darstellung einer Person durch einen Teil ihrer Bekleidung (eine Synekdoche) vermutlich als Index einordnen, da der Teil auf die fehlenden Teile durch Kontiguität (Benachbarkeit) verweist. Hier handelt es sich jedoch nicht um gewöhnliche Kleidungsstücke, sondern um solche, die wegen ihrer Ungewöhnlichkeit zum Kennzeichen zweier Feldherren geworden sind: Man könnte sie als *Attribute* Napoleons und Wellingtons bezeichnen. Ähnliche Attribute finden sich an vielen Stellen in der Kulturgeschichte; so wurden den römischen und griechischen Göttern, den Jüngern Christi, den Evangelisten und einigen Märtyrern der katholischen Kirche Attribute zugeordnet.

Welchen Status haben nun solche Attribute? Hier muss man unterscheiden: Die meisten dieser Attribute erscheinen in der Lebensgeschichte der entsprechenden Person und sind damit den Personen indexikalisch zuzuordnen; ihre herausragende Bedeutung jedoch macht sie auch in diesem Fall zu Symbolen für die Person. Man kann hier von *indexikalisch motivierten Symbolen* für bestimmte Personen sprechen. Die in der Nähe von Brighton angepflanzten Feldherrenattribute gehören in diese Kategorie. Doch es gibt auch Attribute, die von vornherein symbolischen Charakter besitzen, wenn z.B. ein Löwe für eine mutige Person steht oder ein Wappentier aus einem Wortspiel mit dem Namen einer Person abgeleitet wird. Hier fehlt die indexikalische Komponente.

#### 4.3 Architektonische Zeichen

Häufig bezieht sich Sebald auf bestimmte Gebäude, die er auf seiner Wanderung vorfindet. Hier gibt es wiederum verschiedene Möglichkeiten. So sind es beispielsweise beim Kurhaus in Scheveningen (105) die architektonischen Veränderungen (die Anbauten kleiner, jahrmarktstand-ähnlicher Verkaufsbuden an das herrschaftliche Kurhaus), die ihm zum Zeichen werden für die geschehenen Veränderungen, die in der unterschiedlichen Architektursprache ihren Ausdruck gefunden haben (vgl. Abschnitt 4.2.2).

Im Fall des viktorianischen Industriellensitzes ‚Somerleyton‘ ist es schon die Architektur selbst, die seine Phantasie anregt (43–52); das aus unterschiedlichen Stilen zusammengemischte (Alb)Traumschloss (mit den damals wie heute für solche Architekturphantasien unverzichtbaren pseudo-orientalischen Elementen) wird zum Zeichen des Manchester-Kapitalismus. Der Vergleich zu dem „etwas ungenutzt und verstaubt“ wirkenden heutigen Zustand des Anwesens wird gezogen, das nur durch eine größere Anzahl von Dienstboten angemessen zu erhalten ist und heute mit seiner geschmacklosen Protzerei (es ist mit Jagdtrophäen und unnötigem Mobiliar vollgestellt) zu einem Zeichen für etwas geworden ist, für das es die Erbauer nicht intendiert hatten: für die Banalität und Dummheit der eigenen Träume, deren Preis für andere soziale Schichten und Völker, und letztlich für die Vergänglichkeit solch materialistischer Visionen.

Häufig ist es jedoch explizit der Erhaltungszustand eines Gebäudes und die Atmosphäre, die es aufgrund der Einwirkung der Zeit erhalten hat, die seine Zeichenwirkung für Sebald bestimmen (55, 60, 100, 268). Man muss sich klarmachen, dass es Sebald ist, der hier ein Zeichen erzeugt (wobei er sicher nicht der einzige ist, auf den gerade die Alterung der Gebäude eine Wirkung hat), während sich die *Architektursemiotik* gewöhnlich mit den intendierten Zeichenwirkungen eines Gebäudes, d.h. mit seinem *ästhetischen Kode* beschäftigt.

#### 4.4 Musterbücher

Musterbücher (335ff) nehmen eine Zwischenstellung ein. Zum einen ist ihre Funktion, nämlich zur Auswahl zwischen verschiedenen Stoffen zu dienen, sicherlich kodiert; zum anderen sind die Muster selbst jedoch keine Zeichen. Sie verweisen nicht auf etwas (z.B. auf die Eigenschaften oder das Aussehen eines Stoffes), denn sie sind ja gerade ein Ausschnitt dieses Stoffes! Somit sind Musterbücher ein gutes Beispiel dafür, dass eben nicht alles ein Zeichen ist.<sup>17</sup> Die Muster, die sie enthalten sind es nämlich nicht, während die Musterbücher als ganze als Index gesehen werden können: Sie verweisen nämlich auf ihre Auswahlfunktion, indem sie jeweils ein Stückchen von jedem Auszuwählenden präsentieren, also durch Aktualisierung der Möglichkeiten. Damit gehört ein Musterbuch in der Peirceschen Klassifikation in den Bereich der Zweitheit und ist somit ein Index.

Anhand der Saussureschen Dichotomie Paradigma-Syntagma kann ein Musterbuch beschrieben werden als syntagmatische Darstellung eines kulturellen Paradigmas. Dies gilt für alle vergleichbaren Warenpräsentationen, Listen usw., sofern sie nicht nur ein individuelles Angebot widerspiegeln, sondern die in einem bestimmten Systemkontext füreinander einsetzbaren Einheiten präsentieren, ob dies nun Hochzeitskleider, Konfirmationssprüche oder Trauermusiken sind.

#### 4.5 Labyrinth

Ebenso wie Sebald war auch Jorge Luis Borges fasziniert von Zeichenphänomenen, was ihn, ähnlich wie Lewis Carroll für die Linguisten, zu einem Lieblingsschriftsteller der Semiotiker macht. Eine Neigung zu außerordentlichen Konstellationen, zum Exzentrischen und zur – ihrem Wesen nach immer semiotischen – Nachforschung anhand von Spuren teilen beide Autoren, mit dem Unterschied, dass Borges seine Themen im Bereich der Fiktion, Sebald im vorliegenden Buch dagegen in der Realität eines englischen Landstrichs sucht. (Dass er dabei durch die Erzeugung zahlreicher Zeichen ebenfalls eine große kreative Leistung vollbringt, ist bereits erläutert worden.)

Borges ist bekanntlich ein Spezialist für Labyrinth,<sup>18</sup> ein semiotisches Phänomen mit speziellen Eigenschaften, und Sebald steht ihm darin kaum nach. Im viktorianischen (Alb)Traumschloss

---

17 Obwohl es eine gewisse ‚imperialistische‘ Tendenz mancher Semiotiker insbesondere der poststrukturalistischen Schule gibt, dies zu behaupten.

18 Beispiele sind das Buch *Labyrinth* (Borges 1959) sowie die Geschichten *Die Bibliothek von Babel* (in: Borges 1992: 67-76) und *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* (in: Borges 1992: 77-89).

Somerleyton findet sich ein Labyrinth. Wie der ganze Park ist es verwildert, eine Revitalisierung der einst sorgfältig angepflanzten und im Zaum gehaltenen Natur, die für Sebald zum positiven Zeichen neben dem Verfall des maßlosen und etwas absurd wirkenden Gebäudes wird. Doch das Labyrinth ist auch in seiner Verwirrfunktion verwildert und vitalisiert; es wird von einer gärtnerischen Spielerei zu einer wirklichen Herausforderung an die Intelligenz des Besuchers.

So kommt es, dass wir ganz nebenbei von einer neuen Methode erfahren, wie man ein Labyrinth bewältigen kann – eine Methode, die sich im Gegensatz zur materiellen Lösung des Ariadnefadens semiotischer Mittel bedient:

Bei weitem am dichtesten und grünsten aber schien mir das in der Mitte des geheimnisvollen Geländes gelegene Eibenlabyrinth von Somerleyton, in welchem ich mich so gründlich verlief, daß ich erst wieder herausfand, nachdem ich mit dem Stiefelabsatz vor jedem der Heckengänge, die sich als Irrwege erwiesen, einen Strich gemacht hatte durch den weißen Sand. (51f)

Interessant ist, dass Sebald nicht ein Symbol benutzt, um bereits erkundete Gänge zu markieren, sondern dass er sie auf ikonische Weise ‚verschließt‘, wobei er das Labyrinth gewissermaßen seiner Irrwege beraubt. Gerade in Situationen, in denen es auf puren Gedächtnisgebrauch ankommt, scheint uns eine solche ikonische Repräsentation dessen, was nicht mehr zu berücksichtigen ist, näher zu liegen als eine symbolische, was als Hinweis auf eine kognitiv leichter zu verarbeitende Struktur verstanden werden kann. Man vergleiche das Vorgehen beim Einkaufen, wo wir auch dazu neigen, die Artikel auf unserer Einkaufsliste durchzustreichen, obwohl eine deutliche Markierung denselben Zweck erfüllen würde.

Labyrinthe stehen für die Verschlüsselung der Bedeutung der Welt sowie für die Gefahr, die wir laufen, uns bei der Suche nach dieser Bedeutung (dem ‚Mittelpunkt‘) zu verirren. An einer späteren Stelle des Buches verirrt sich Sebald auf der Heide von Dunwich (204f). Auffällig ist bei diesem Erlebnis, dass es sich nicht um ein gewöhnliches Labyrinth handelt, sondern um eine Reihe von komplizierten Wegen auf einem durchaus überschaubaren Gelände, das sich aber, aufgrund des „kniehohen Erikagestrüpps“ (205) nicht außerhalb der Wege queren lässt. „Folgte man seinem Instinkt, dann stellte es sich über kurz oder lang unweigerlich heraus, daß der Weg von dem Ziel, auf das man zuhalten wollte, immer weiter abwich.“ (205)

Dieser Zustand einer Instinktverwirrung ist das auf eine neue Stufe gehobene Labyrinth: Das Labyrinth, in dem scheinbar alles offen zutage liegt, man aber in Wahrheit der tiefsten Täuschung unterliegt, wenn man den ausgetretenen Pfaden folgt, und das man nur mit der größten Geistesanstrengung wieder verlassen kann. Sebald hat

keine andere Wahl, als auf den krummen Sandwegen zu bleiben und mir jedes kleinste Merkmal, jede noch so geringfügige Verschiebung des Prospekts möglichst genau einzuprägen. Mehrmals bin ich auch in dem vielleicht nur von der Glaskanzel der belgischen Villa ganz zu überblickenden Gelände längere Strecken zurückgegangen, und über all dem kam ich zuletzt in einen Zustand wachsender Panik. (205)

Bei dem erwähnten Gebäude handelt es sich um eine „sehr seltsame Villa mit einem rundum verglasten Aussichtsturm“, die von überall her zu sehen ist.

Die Passage wirkt symbolistisch, geheimnisvoll und traumverloren. Eine eindeutige Interpretation ist sicher nicht möglich, wenn man nicht zu spekulativ sein will. Es liegt nahe, das Gefühl, sich in einem scheinbar übersichtlichen Gebiet zu verlaufen, indem man die Dinge immer wieder aus einer gänzlich unerwarteten Perspektive sieht, sowie die Notwendigkeit, wieder kehrzumachen und erneut aus einem anderen Winkel seinem Ziel zuzustreben sowie die resultierende Verwirrung als metaphorische Darstellung des Schreibprozesses zu sehen. Bei solchen Interpretationen ist allerdings zu beachten, dass es sich zunächst um tatsächliche Erlebnisse handelt; die Frage ist daher weniger, was geschehen ist, als warum es auf bestimmte Weise im Gedächtnis des Erzählers haften geblieben ist. Auch Details der Auswahl und der Wortwahl sind zu berücksichtigen.

Direkt im Anschluss an die Verirrung im ‚Heidelabyrinth‘ von Dunwich beschreibt Sebald einen Traum (205–208), der ihn einige Monate später wieder in dieses Labyrinth führt (205), es aber zugleich mit dem Labyrinth von Somerleyton verschmilzt (206). Darin wird das Labyrinth zum Zeichen für das Gehirn:

Und als ich von diesem Aussichtsposten hinabblickte, sah ich auch das Labyrinth selber [...], 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 darstellte durch mein Gehirn. (206)

Hier wird eine ikonische Beziehung (Ähnlichkeit) der gewundenen und ineinander verschlungenen Pfade des Labyrinths zu den Windungen, die man aus schematischen Darstellungen des Gehirns kennt, zur Zeichenbildung benutzt. Mit Hilfe dieser Ähnlichkeit wird eine Metapher konstruiert, deren Quellbereich ‚Labyrinth‘ und deren Zielbereich ‚Gehirn‘ ist. Zusätzlich zur Ähnlichkeit (die sich aus gemeinsamen Gestaltmerkmalen wie ‚Verschlungenheit‘ und ‚zahlreiche Windungen‘ ergibt), werden durch die Metaphernbildung weitere Eigenschaften auf den Zielbereich übertragen: So werden dem Gehirn Eigenschaften eines Labyrinthes zugeschrieben. Es wird ‚ein Ort, in dem man sich verirrt‘ und ‚ein Platz, der dem darin Befindlichen die Orientierung unmöglich macht, während sie von außen, aus einer Überblicksperspektive, leicht möglich ist‘. Diese Eigenschaften werden nun wiederum vom Organ ‚Gehirn‘ metonymisch zur dort stattfindenden biologischen Funktion ‚Denken‘ übertragen. Auf diese Weise werden die Eigenschaften der Subjektivität des menschlichen Denkens, das sich selbst nicht ohne Hilfe von außen erfassen kann und, auf sich allein gestellt, die Orientierung verliert, metaphorisch illustriert.

#### 4.6 *Texte als Gedächtnis*

Auf S. 53f beschreibt Sebald die Begegnung mit William Hazel, der im Krieg die Angriffe der englischen Luftwaffe auf Deutschland erlebte und sich später als junger Besatzungssoldat auf die Suche nach Texten von Deutschen machte, die den Luftkrieg beschreiben. Er musste feststellen, dass damals keinerlei solche Berichte aufzufinden waren. Tatsächlich könnte dies angesichts der Größenordnung des Ereignisses, von dem nahezu alle Deutschen betroffen waren, sowie angesichts seiner dramatischen Auswirkungen (Millionen von Toten; eine Zerstörung, die das Stadtbild fast überall stark veränderte) erstaunlich scheinen.

Die Erklärung ist vermutlich in der *Gedächtnisfunktion* von Texten zu suchen. Denn an den Luftkrieg will sich in Deutschland niemand erinnern. Anders wäre es gewesen (und wird es heute gerade), wenn man mit dem moralischen Zeigefinger auf die Zerstörer hätte zeigen können. Zum damaligen Zeitpunkt war die Erinnerung an den Nationalsozialismus jedoch zu frisch und eine solche Umkehrung der Schuldverhältnisse hätte den Deutschen niemand abgenommen. Deshalb konnte die Erinnerung an den Luftkrieg nur Schmerz und Reue für die Deutschen bedeuten, und dem wollte man sich offenbar nicht aussetzen.

### 5. Prozesse der Zeichenerzeugung und der Zeichenveränderung

Bisher haben wir betrachtet, auf welche Art Sebald Zeichen interpretiert. Obwohl eine solche Interpretation sehr subjektiv sein kann, hat sie doch ihre Grenzen, die sie einhalten muss, um glaubwürdig zu sein. Doch die semiotischen Mittel eines Literaten sind damit noch nicht erschöpft. Es bleibt ihm immer noch die Möglichkeit, selbst *Zeichen zu schaffen*. Im folgenden sollen einige der dabei relevanten Prozesse herausgegriffen werden.

## 5.1 Der Ausschnitt als Mittel der Zeichenerzeugung

Zunächst ist es häufig schon der *Bildausschnitt*, der bestimmte Zeichenwirkungen erzeugt. Am drastischsten ist dies auf dem Photo von Shingle Street (268) zu sehen, wo ganz hinten am linken Bildrand eine Häuserzeile zu sehen ist, während der Vordergrund vom gleichförmigen Strand und einer anrollenden Welle eingenommen wird. Besonders deutlich wird die Semantisierung durch die Beleuchtungswahl: Die Häuserzeile, selbst noch angeleuchtet (vermutlich von der untergehenden Sonne), befindet sich in einer dunklen Ecke des Bildes, während der helle Vordergrund von der Gleichförmigkeit und Öde des Strandes, der Welle und eines unverständlichen weißen Striches eingenommen wird, der eine Art Wimpel an einer Stange, aber auch ein Entwicklungsfehler sein könnte. Dieses ‚Nicht-Objekt‘ nimmt die Aufmerksamkeit des Betrachters ein und weist sie gleichzeitig von sich, da seine Interpretation nicht eindeutig gelingt und in jedem Fall belanglos erscheint, während zugleich die menschlichen Behausungen in der Ecke so eindeutig *nicht* im Zentrum der Aufmerksamkeit des Photographen stehen, dass man glauben könnte, sie seien versehentlich auf das Photo geraten. Der Blick des Betrachters wandert hin und her zwischen den aufgrund der spitzwinkligen Perspektive kaum erkennbaren Häusern und der Sandfläche, deren Grobkörnigkeit er abwechselnd auf den Sand, dann wieder auf die schlechte Photoqualität schiebt.

Dazu kommt der Text, der erstaunlicherweise von einem schicken Kurhaus für zweihundert Gäste zu berichten weiß (269). Diese Information zusammen mit dem Photo erzeugt unweigerlich ein Gefühl von Ruin, Vergänglichkeit und Vergeblichkeit. Damit hat Sebald ein eindrückliches Zeichen für diese Abstrakta geschaffen, wo man vielleicht, an einem schönen Sommertag und in guter Stimmung, nur ein paar etwas einsam stehende Häuser an der Nordseeküste wahrnehmen würde. Doch *was* genau ist das Zeichen? Handelt es sich um den Ort, den Sebald photographiert und über den er schreibt, das Photo, den Text, oder alles drei zusammen? Darüber mehr in Abschnitt 5.3 (Rekodierung).

## 5.2 Symbolbildung

Sebald berichtet von einer Operation ein Jahr nach seiner Reise (11–14, 28f). Nach dem Erwachen aus der Narkose fällt ihm als erstes etwas ins Auge, das er als Zeichen versteht:

Ich [...] 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 jetzt in der Rückschau, daß sie der Anfang gewesen ist eines Risses, der seither durch mein Leben geht. Die Maschine an der Spitze der Flugbahn war [...] unsichtbar. (29)

Hier erzeugt Sebald ein ikonisch-metaphorisch motiviertes Symbol. Der Kondensstreifen im Himmel, also eine weiße Linie in der großen blauen Fläche, wird für ihn zu einem Riss. Dies ist die ikonische Komponente des Zeichens, da der Kondensstreifen tatsächlich mehrere optische Merkmale eines Risses in einem Stück Stoff hat: Er trennt eine Fläche in zwei Teile; er schneidet gerade in den Himmel entsprechend einem Riss, der in einem Stück Stoff der Faserrichtung folgt; er entsteht ohne sichtbare Einwirkung an der Spaltungsstelle (im Gegensatz zu einem Schnitt); er beginnt scharf und klar und zerfasert weiter hinten; er beginnt als bloßer Strich, der zwei direkt anliegende Teile schafft, und verbreitert sich weiter hinten wie ein Riss, an dessen beiden Seiten der Stoff auseinanderzuklaffen beginnt.

Im nächsten Schritt wird eine Metapher geschaffen, wozu die ikonische Ähnlichkeit des Kondensstreifens zu einem Riss verwendet wird: ‚Himmel‘ und ‚Kondensstreifen‘ (Quellbereich) werden übertragen auf ‚Sebalds Leben‘ und ‚Riss durch dieses Leben‘.

Die Verbindung der ikonischen Eigenschaft mit der Metapher schafft ein neues Symbol: Der Kondensstreifen am Himmel wird Sebald zum Symbol für den Riss in seinem Leben, also für ein psychisches Empfinden, eine innere Erfahrung. Trotz der beschriebenen Motiviertheit (also Nicht-Arbitrarität) ist dies eine konventionelle Verbindung: Sebald legt sie fest und lässt uns daran teil-

haben, von alleine könnten wir diese Verbindung nicht herstellen. Das Beispiel zeigt, dass ein Symbol nicht-arbiträr und trotzdem konventionell sein kann.

Eine ähnliche, auf einer Metapher basierende Symbolkonstruktion schreibt die Universitätsprofessorin Janine Dakyns Flaubert zu:

Janine behauptete, die Skrupel Flauberts seien zurückzuführen auf die von ihm beobachtete, unaufhaltsam fortschreitende und, wie er glaubte, bereits auf seinen eigenen Kopf übergreifende Verdummung. Es sei, soll er einmal gesagt haben, als versinke man im Sand. Wahrscheinlich aus diesem Grunde, meinte Janine, käme dem Sand in sämtlichen Werken Flauberts so viel Bedeutung zu. Der Sand erobere alles. (17)

Auch hier findet eine Metaphernbildung statt:<sup>19</sup>

- ‚Ereignis: Versinken im Sand (eines Menschen, einer Landschaft)‘ (Quellbereich) wird abgebildet auf ‚Ereignis: Verdummen (eines Menschen, einer Gesellschaft)‘.
- ‚Vorgang: Versandung (eines Bodens)‘ wird abgebildet auf ‚Vorgang: Verdummung (eines Geistes)‘.
- ‚Eigenschaft des Vorgangs: allmählich und unmerklich‘ wird direkt übertragen in den Zielbereich.
- ‚Endzustand des Vorgangs: Unfruchtbarkeit (des Bodens) durch Versandung‘ wird abgebildet auf ‚Endzustand des Vorgangs: Unfruchtbarkeit (des Geistes) durch Verdummung‘.

Die gemeinsamen Eigenschaften zwischen Quell- und Zielbereich machen eine Metaphernbildung erst möglich, so dass wir es auch hier mit einem *motivierten Symbol* und nicht mit einem *arbiträren Symbol* zu tun haben.

Wieso können wir hier nicht von einem Ikon sprechen wie im vorigen Beispiel? Wir hatten gesehen, dass Ikone Zeichen sind, bei denen die einzelnen Teile des Zeichenträgers in denselben Relationen zueinander stehen wie die einzelnen Teile der Botschaft (vgl. Abschnitt 3.1). Dies gilt hier jedoch weder für Sand noch für Dummheit allein, ebensowenig wie für Versandung und Verdummung. Es muss zunächst ein komplexes mentales Bild geschaffen werden, eben der Quellbereich. Für dieses mentale Bild (z.B. Versandung einer Landschaft) gilt dann, dass seine einzelnen Teile (Sand (a), Boden (b), Pflanzen (c)), Relationen (Versandung (a, b), Absterben (c)) und Zeitverhältnisse ( $t_1$  (Versandung) vor  $t_2$  (Absterben)) auf die Teile und Prozesse des Zielbereichs übertragbar sind.

Man kann daher dieses mentale Bild (oder kognitive Konzept) als ikonisches Zeichen für den Prozess der Versandung verstehen. Gewöhnlich wird allerdings eine gewisse Einheit des Zeichenträgers selbst dann angenommen, wenn man keine Materialität für ihn verlangt, und diese Einheit erfüllt das komplizierte Konstrukt nicht. Akzeptiert man es aber dennoch als Ikon für Verdummung, sollten wir trotzdem nicht von einem ikonischen-metaphorisch motivierten Symbol sprechen. Im vorigen Beispiel konnte der Kondensstreifen vor dem Hintergrund des Himmels aufgrund seiner ikonischen Qualitäten als Grundlage der Metaphernbildung verstanden werden; in diesem Beispiel entsteht die Ikonizität erst durch eine angemessene Auswahl der Elemente, die zur Bildung einer Metapher verwendet werden. Es reicht daher aus, von einem metaphorisch motivierten Symbol zu sprechen.

Ein weiteres Beispiel für Symbolbildungen ist das des Kinderkadetts Francis Browne, der für die Ahnungslosigkeit und Unschuld der jungen Generation steht, die in den Ersten Weltkrieg getrieben wurde, und für den vorzeitigen Tod so vieler junger Menschen (63). Auch hier entsteht das Symbol nur durch den Kontext: der Zweitklässler Farrar als Zuschauer, die patriotische Rede des Schuldirektors und der ‚erbaulich‘ gemeinte Zapfenstreich des Kadetts schaffen gemeinsam erst die Voraussetzungen für die Symbolkonstruktion.

---

19 Die Darstellung orientiert sich in Grundzügen an den Arbeiten von Johnson und Lakoff (Johnson und Lakoff 1980).



Dass dieses Geschehen Zeichenwirkung für einen größeren Zusammenhang, nämlich den Krieg und die Unschuld der davon Betroffenen erhält, zeigt sich einerseits darin, dass Farrar dem Ereignis offensichtlich weit mehr Bedeutung beimisst als einer beliebigen anderen Jugenderinnerung, ohne dass es dafür einen Grund in Farrars Biographie gäbe.<sup>20</sup> Daher muss man zur Erklärung der ihm offensichtlich zukommenden Bedeutung die Konstruktion eines Zeichens annehmen, das offensichtlich objektiv einleuchtend ist, da Sebald beim Begräbnis Farrars zumindest den Signifikanten dieses Zeichens (das Bild des Kinderkadetts) wieder aufruft.

Wiederum ist wichtig, dass es sich eben nicht nur um einen Teil des Kriegsunglücks handelt, der auf das andere verweist, wodurch eine Synekdoche entstehen würde, wie im Fall eines einzelnen Kriegsopfers, dessen verzerrte Züge als Zeichen des Leides genommen werden. Eine solche Synekdoche ist, ebenso wie die Metonymie, eine rhetorische Figur, die auf einem Index basiert. Der Kinderkadett ist jedoch kein Kriegsoffer, er ist kein Teil des schrecklichen Geschehens, das hinter der friedlichen Szene auf dem Vorplatz der Schule lauert, und wird trotzdem zu dessen Zeichen gemacht. Er ist somit ein Symbol.

### 5.3 *Rekodierung*

Eine Mischung aus Dekodierung und Enkodierung findet im Fall der Veilchen statt, die im Zusammenhang mit Frederic Farrars Tod erwähnt werden, wo es heißt:

Der Gärtnergehilfe entdeckte ihn eine Stunde später, bewußtlos und mit schweren Verbrennungen am ganzen Leib, an einer kühlen Stelle im Halbschatten, wo die winzige, beinahe schwarzblättrige *Viola Labradorica* zu einer richtigen Kolonie sich ausgebreitet hatte. (64)

In den europäischen Kulturen gibt es einen Kode, der verschiedenen Garten- und Wiesenblumen einerseits bestimmte Charaktermerkmale, andererseits verschiedene Botschaften (bei der Verwendung als Geschenk) zuordnet. Das Veilchen (*Viola*) ist im Volksgebrauch seit langem Symbol für Bescheidenheit, Demut und Jungfräulichkeit. Aber auch als Symbol für Liebe (bzw. für Liebeshoffnung) wird es oft gebraucht.

Hier wird es dieser gewöhnlichen Symbolfunktion jedoch absolut nicht gerecht; ‚winzig‘ und ‚schwarzblättrig‘ deutet auf eine Funktion als ‚Blume des Todes‘. Bei Homer bestand das Hochzeitslager von Hera und Zeus aus einem dichten Teppich von Veilchen; hier werden die Veilchen zum ‚Sterbebett‘ des in seinem Morgenrock verbrannten Frederick Farrar. Man kann daher von einer *Rekodierung* sprechen, bei der dem Signifikanten ein neues Signifikat zugeordnet wird. Dabei erscheint bei Sebald eine spezielle Veilchenart, die *Viola labradorica*. Diese auch Grönlandveilchen genannte Art zeichnet sich durch purpurfarbenedes, fast kreisrundes Laub und ihre blaue Färbung aus, macht also insgesamt einen dunklen Eindruck, und wächst vorwiegend im Halbschatten,<sup>21</sup> wie auch Sebald erwähnt.

Dunkle Färbung und Schatten sind konventionelle Symbole für Krankheit und Tod. Hier treten daher zwei Kodierungsarten in Konflikt: Zum einen die konventionelle Kodierung der *Viola* (Veilchen), zum anderen die Bedeutungen, die den spezifischen Eigenschaften der Unterart *Labradorica* zugeordnet werden können. Sebald lässt die letzteren ‚gewinnen‘, was zu einer Teil-Rekodierung der Bedeutung des Veilchens für die Unterart *Viola Labradorica* führt. Man kann also von einer *motivierten Teil-Rekodierung* sprechen.

---

20 Dies gilt natürlich nicht für den Tag als ganzen, da auch dem Jungen die Bedeutung des Kriegsbeginns und die ungewöhnlichen damit zusammenhängenden Ereignisse eindrücklich geworden sein dürften. Es gilt jedoch für die spezifische Erinnerung an Francis Browne, die Farrar aus diesem Tag ausgewählt hat.

21 Informationen aus: <http://www.gartenveilchen.de/labradorica.htm> (Einsicht am 03.07.09).

## 6. Mustererkennung

Mustererkennung ist eigentlich ein Fachterminus, der sich auf die – heute meist mit dem Computer durchgeführte – Suche nach bestimmten Strukturen in großen Datenmengen bezieht. Er lässt sich jedoch durchaus auch im Fall eines Schriftstellers anwenden, wenn man bedenkt, dass es jeder Mensch mit einer ungeheuren Informationsmenge zu tun hat, wobei Menschen auf unterschiedliche Arten diese Information sortieren und interpretieren. Die meisten Menschen folgen darin bekannten Schemata: Sie interpretieren die Sinnesdaten, denen sie begegnen, und die Fakten über die externe Welt, die sie aus den Sinnesdaten erschließen zu können glauben, nach bestimmten *Interpretationsmustern*. Die Fähigkeit, über die bekannten Schemata hinaus neue Muster zu erkennen, wird als *Kreativität* bezeichnet.

Tatsächlich sind sowohl Sebald als auch Thomas Browne Spezialisten für die Suche nach Mustern. Mustererkennung ist immer dann ein semiotischer Prozess, wenn das Muster durch das Vorhandensein einer bestimmten Ursache erzeugt wird, womit es zum Zeichen für diese Ursache wird. Ein Beispiel dafür ist ein Geologe, der aus einer bestimmten Färbung eines Gesteins auf das Vorhandensein eines bestimmten Minerals schließt.

### 6.1 Die Fischerzelte am Strand

W. G. Sebald teilt mit Thomas Browne das Interesse für die Suche nach Mustern. So stellt er z.B. beim Anblick einiger Fischerzelte am Strand nahe Lowestoft fest:

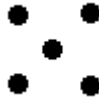
In langer Reihe und ziemlich gleichmäßigem Abstand voneinander folgen sie dem Saum des Meeres. Es ist, als hätten die letzten Überreste eines wandernden Volkes sich hier, am äußersten Rand der Erde, niedergelassen in Erwartung des von allen von jeher ersehnten, sämtliche Entbehrungen und Irrwege im nachhinein rechtfertigenden Wunders. (67f)

Sebald fallen zunächst bestimmte Ordnungsprinzipien auf, beispielsweise die Tatsache, dass die Hütten (wie auch auf dem Bild auf S. 67 zu sehen ist) einerseits auf dem breiten Strand wie Perlen auf der Kette aufgereiht wirken, da sie alle etwa denselben Abstand zum Meer haben, andererseits zwischen einander immer denselben Abstand lassen. Letzteres erklärt er als Ergebnis eines sozialen Phänomens, nämlich der Privatsphäre und ihrer Beachtung: „Nur selten soll es geschehen, daß einer der Fischer Kontakt aufnimmt mit seinem Nebenmann“ (68).

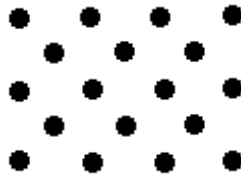
Zugleich zeigt sich Sebald fasziniert von dem Prozess, der bei einem stetigen Wechsel an Individuen doch die Gesamtheit nahezu unverändert aufrecht erhält, und das offensichtlich schon seit Jahren (68). Auch dies ist ein wichtiges Kennzeichen von semiotischen Mustern, da es auf eine Kraft hinweist, die das Muster unabhängig von momentanen Zufallsbedingungen erzeugt. So ist eine Gruppe von Freunden, die zufällig an einer Straßenecke stehen bleibt, in einem bestimmten Sinn kein semiotisches Muster, nämlich im verkehrstechnischen Sinn (sie ist es allerdings in anderem Sinn, z.B. als Ausdruck menschlicher Interaktion, da soziale Prozesse immer auf vielen Ebenen semiotisch sind), während umgekehrt die sich stauenden Zuschauer in der Schlange vor einem Kinoeingang ein solches semiotisches Muster darstellen. Beide Muster sehen möglicherweise identisch aus, doch das erste ist kein semiotisches, sondern ein Zufallsmuster, während das zweite als Zeichen für das Kino und seine Anziehungskraft auf die Fußgänger gelten kann. Sebald erkennt also mit sicherem Gespür ein wichtiges Kriterium für semiotische Muster: die Konstanz des Musters bei wechselnden Bestandteilen bzw. Individuen.

## 6.2 Das Quincunx-Muster

Thomas Browne beschäftigt sich in der von Sebald (31f) erwähnten Schrift *The Garden of Cyrus* mit dem sogenannten Quincunx-Muster, das in seiner Grundfigur aus den Eckpunkten eines Rechtecks oder Quadrats mit dem Schnittpunkt der Diagonalen als fünftem Punkt besteht:



Aus der Zusammensetzung dieser Figur ergibt sich das Quincunx-Muster, das in beide Richtungen ausgedehnt werden kann:



Das Quincunx-Zeichen kommt ursprünglich von lat. *quinque* (fünf) und *uncia* (ein Zwölftel). Bei den Römern war der Quincunx eine Markierung für fünf Zwölftel eines *as*, einer Kupfermünze, die zwölf Unzen wog. Thomas Browne war in *The Garden of Cyrus* einer der ersten Benutzer des Wortes im Englischen.<sup>22</sup>

Brownes Suche nach der Quincunx-Struktur kann verstanden werden als die Suche nach der zugrundeliegenden Einheit in der Vielfalt, die bis heute weite Teile der Wissenschaft bestimmt. Diese Suche wird damit aber auch zum Zeichen für die Gefahr der Übergeneralisierung und Vergeblichkeit, die mit dieser Herangehensweise verbunden ist. Hätte Browne nach anderen, komplexeren Strukturen gesucht (zum Beispiel nach jenen, die durch Rekursion entstehen, und den teilweise sehr komplexen nicht-linearen Strukturen), dann hätte er sie in der Natur überreichlich gefunden, während die Quincunx-Struktur dort wohl vor allem als Generalisierung (z.B. jeder Schuppen- oder Überlappungsstruktur) anzutreffen sein dürfte. Sebald unterstützt diese Interpretation durch seinen Hinweis auf „die Beschreibung eines vollkommen gesetzmäßigen Systems“ auch als Ziel unserer heutigen Naturwissenschaft (33), dessen Problematik durch den Vergleich mit Brownes Suche nach der „Signatur“ deutlich wird.

## 6.3 Musterkonstruktion

In einigen Fällen kann man von einer Konstruktion von Mustern sprechen. Beispielsweise schreibt Sebald anlässlich des an der Ostküste liegenden und wegen massiver Erosion langsam nach Westen sich verschiebenden Ortes Dunwich:

Auffällig viele unserer Ansiedlungen sind ausgerichtet und verschieben sich, wo die Verhältnisse es erlauben, nach Westen. Der Osten ist gleichbedeutend mit Aussichtslosigkeit. Insbesondere zur Zeit der Kolonialisierung des amerikanischen Kontinents war zu beobachten, wie die Städte nach Westen sich entfalteten, während sie in den östlichen Bezirken schon wieder zerfielen. In Brasilien erlöschen bis heute halbe Provinzen wie Feuersbrünste, wenn das Land durch Raubbau erschöpft ist und weiter im Westen neuer Raum aufgetan wird. (191)

---

22 Zum Quincunx-Muster vgl. <http://www.worldwidewords.org/weirdwords/ww-qui2.htm> (Einsicht am 03.07.09).

Hier handelt es sich um die Konstruktion eines Musters, das so allgemein wohl kaum nachweisbar ist. Wenn er die Kolonialisierung Nord- und Südamerikas zitiert, bezieht sich Sebald auf einen Prozess, der, bedingt durch die Lage dieser Kontinente zu Europa, gleichgerichtet als eine schrittweise Erschließung vom Ostrand aus stattfand. Dagegen spielte gerade für England in seiner wechselvollen Geschichte vor der Entdeckung Amerikas der Westen kaum eine Rolle, während Norden, Osten und Süden wechselnde Bezugspunkte boten. Die wichtige Rolle des ‚Morgenlandes‘ zur Zeit der Seidenstraße, der chinesischen und arabischen Großreiche könnte als weiteres Gegenbeispiel angeführt werden. Doch dies würde Sebald kaum interessieren, da es ihm hier wohl nicht um eine wissenschaftlich abgesicherte Beschreibung der menschlichen Siedlungsweise geht, sondern um ein *Denkmuster*, das er als Interpretation einer Reihe von diversen Phänomenen konstruiert. Dazu wählt er gezielt solche Fakten aus, die das Muster stützen, und lässt widersprechende Fakten weg.

Eine weitere, an mittelalterliche ‚Kreislauf des Lebens‘-Modelle erinnernde Musterkonstruktion findet sich an anderer Stelle:

Es verläuft nämlich die Geschichte jedes einzelnen, die jedes Gemeinwesens und die der ganzen Welt nicht auf einem stets weiter und schöner sich aufschwingenden Bogen, sondern auf einer Bahn, die, nachdem der Meridian erreicht ist, hinunterführt in die Dunkelheit. (S. 35f)

So wenig man einer solchen These angesichts ihrer Allgemeinheit widersprechen kann: Es handelt sich trotzdem um eine Musterkonstruktion, da die wirklichen Auf- und Abstiegsbewegungen ja sehr viel komplexer sind und beispielsweise eine längere Plateauphase einer Hochkultur umfassen können. Hier wird dagegen eine (nicht genau spezifizierte) spezielle Bahnform angenommen, so dass man scheinbar alle die genannten „Geschichte[n]“ übereinanderlegen kann und dasselbe Muster erhält.

Viele Menschen suchen in ihrem individuellen Leben nach Mustern, die sie in einen größeren Zusammenhang einordnen und damit eine Interpretation möglich machen. So vermutet der Schriftsteller Michael Hamburger Korrespondenzen seines Lebens mit Hölderlins, die Sebald in seinen eigenen Worten wiedergibt:

Begleitet einen der Schatten Hölderlins ein Leben lang, weil man zwei Tage nach ihm Geburtstag hat? [...] Beginnt man mit fünfzehn oder sechzehn Elegien zu übersetzen, weil man vertrieben worden ist aus seinem Heimatland? Ist es möglich, daß man sich später in diesem Haus in Suffolk hat niederlassen müssen, nur weil in seinem Garten die Zahl 1770, das Geburtsjahr Hölderlins, auf einer eisernen Wasserpumpe steht? (217)

Auch hier wäre eine Widerlegung durch Gegenbeispiele unangebracht, weil es gerade um die Konstruktion eines Musters geht, das beide Lebensläufe miteinander in Verbindung bringt. Solche Korrespondenzen sind für viele Künstler wichtig gewesen, um ihnen einen Orientierungspunkt in ihrem Schaffen zu geben und zugleich das Gefühl zu stärken, ein Teil der Tradition zu sein; ähnliches gilt auch für andere Berufe.

Bei der Identifikation mit dem Vorbild werden bestimmte Ereignis-Muster in beiden Lebensläufen gefunden. Zusätzlich werden Dinge im einen Lebenslauf gefunden, die sich mit etwas im anderen Lebenslauf in Verbindung bringen lassen, wie zum Beispiel die Widmung der Patmoshymne an den Landgrafen von Homburg mit dem gleichlautenden Mädchennamen der Mutter Hamburgers (217). Ergänzt werden diese Korrespondenzen schließlich durch willentlich hergestellte Verbindungen, wenn die Zahl auf der Pumpe, die identisch mit dem Geburtsjahr des Dichters ist, zum Kaufargument für das Haus wird. So wirken tatsächliche Parallelen, mehr oder weniger bemühte Korrespondenzen und schließlich gezielt hergestellte Korrespondenzen zusammen, um ein Muster aufzubauen, das zwei Lebensläufe miteinander verbindet.

Schließlich zitiert Sebald noch ein klassisches literarisches Muster, die Verwandlungen der Figur Baldanders aus Grimmelshausens *Simplicissimus* (1668):

Dann verwandelt sich Baldanders vor den Augen des Simplicius der Reihe nach in einen Schreiber [...], und dann in einen großen Eichenbaum, in eine Sau, in eine Bratwurst, in einen Bauerndreck, in einen Kleewasen, in eine weiße Blume, in einen Maulbeerbaum und einen seidenen Teppich. Ähnlich wie in diesem fortwährenden Prozess des Fressens und Gefressenwerdens hat auch für Thomas Browne nichts Bestand. Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung. (35)

Die Reihe von Verwandlungen ist Zeichen für die alte Vorstellung vom ‚Kreislauf der Natur‘, für die Wiederverwertung der Materie im Kreislauf anorganischer Stoffe, organischer Prozesse und schließlich der kulturellen Verwendung durch den Menschen, wofür der „seidene Teppich“ am Ende der Aufzählung steht. Eng damit zusammen hängt das Konzept der ‚scala rerum‘, das von der Systemtheorie zum Modell einer Ordnung verschiedener Ebenen ausgebaut worden ist, deren Interaktion und jeweils spezifische Zeichenprozesse von der Semiotik beschrieben werden,<sup>23</sup> insbesondere von der Biosemiotik, Mikrosemiotik, Endosemiotik, Phytosemiotik, Zoosemiotik, Anthroposemiotik (vgl. Artikel 19, 20, 21, 23, 24 und 25 in: Posner u.a. 1997–2004) und schließlich der Kultursemiotik (vgl. Posner 2003). Der im Simplicissimus durch die Verwandlungen bezeichnete Vorgang steht für das Modell der verschiedenen ineinander integrierten Systeme der Natur, wobei der Begriff ‚Integration‘ entscheidend ist: Jedes System ist mehr als die Summe seiner Teile; die Struktur unterscheidet sich von der Addition bloßer Einzelphänomene (Posner u.a. 1997–2004: 453).

## 7. Fazit

Mit Hilfe semiotischer Terminologie wurden verschiedene Arten der Zeichenverwendung in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* beschrieben. Die Aufmerksamkeit auf Zeichenphänomene stellte sich als gemeinsamer Nenner des scheinbar disparaten Materials heraus. Sie kann als literarische Strategie Sebalds gelten; einige der entstehenden literarischen Wirkungen konnten angedeutet werden. Eine bestimmte literarische Wirkung, nämlich der besondere Status der Fiktionalität und der daraus sich ergebende Verweis auf die Grundbedingungen literarischer Kommunikation, wurde vertieft behandelt. Der gewählte Ansatz der Literaturanalyse mit semiotischen Mitteln konnte somit eine wichtige Textebene präzise erfassen: die der Zeichen und Zeichenprozesse und der dadurch hergestellten semiotischen Ordnung des thematischen Materials.

Die gewonnenen Erkenntnisse zu integrieren, wäre nur im Rahmen einer Gesamtanalyse der Schreibtechniken Sebalds unter Berücksichtigung der literarischen Mittel und des Stils zu leisten. Denn die dargestellten semiotischen Phänomene stehen ja nicht allein. Vielmehr sind sie konstitutiv für die spezifische literarische Strategie: Einerseits werden sie als Katalysatoren im Prozess der Genremischung angewandt, indem sie die Verbindung zwischen Reisebericht und den historisch-philosophischen Episoden möglich machen, andererseits setzen sie dem Episodencharakter und dem thematischen Eklektizismus jene durchgängig semiotisch orientierte Grundstruktur entgegen, die dem Werk die ästhetische und inhaltliche Einheit garantiert.

Eine solche Gesamtanalyse konnte und sollte hier nicht geleistet werden, da die semiotischen Merkmale des Buches nur als ein Teilaspekt in sie eingehen würden. Sie hätte jedoch die gewonnenen Erkenntnisse zu berücksichtigen. Zugleich hat die Semiotik bewiesen, dass sie als literaturwissenschaftliche Methode Beachtung verdient; ebenso wie andere Methoden kann sie eine relevante Bedeutungsebene von Texten erfassen, ohne einen Gesamtdeutungsanspruch erheben zu wollen. Sie sollte daher den besser bekannten Methoden – wie der textimmanenten, strukturalistischen, dekonstruktivistischen oder feministischen Literaturanalyse – zur Seite gestellt werden.

---

23 Zu diesen Zusammenhängen und ihrer semiotischen Interpretation vgl. Artikel 19 („Biosemiotik“) in Posner u.a. 1997–2004.

## Literatur

- Barry, Peter (2002): *Beginning Theory. An introduction to literary and cultural theory*. 2., erweiterte Auflage. Manchester: Manchester University Press.
- Borges, Jorge Luis (1959): *Labyrinthe*. Übersetzt von Eva Hesse und Karl August Horst. München: Hanser.
- Borges, Jorge Luis (1992): *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Eco, Umberto (1987a): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: dtv.
- Eco, Umberto (1987b): *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Wilhelm Fink.
- Eschbach, Achim und Wendelin Rader (Hg.) (1980): *Literatursemiotik. Methoden – Analysen – Tendenzen*. 2 Bde. Tübingen: Gunter Narr.
- Heusden, Barend van (1997): *Why Literature? An Inquiry into the Nature of Literary Semiosis*. Tübingen: Stauffenburg.
- Janik, Dieter (1985): *Literatursemiotik als Methode. Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks und der Zeichenwert literarischer Strukturen*. Tübingen: Gunter Narr.
- Johnson, Mark und George Lakoff (1980): *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johansen, Jørgen Dines (2002): *Literary Discourse. A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kappner, Stefan (2004): *Intentionalität aus semiotischer Sicht. Peirceanische Perspektiven*. Berlin und New York: de Gruyter.
- Peirce, Charles S. (1868): „On a New List of Categories“, in: *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences* 7, 287–298.
- Posner, Roland (1997): „Pragmatics“, in: Posner u.a. 1997–2004, Bd. 1, 219–246.
- Posner, Roland, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.) (1997–2004): *Semiotik/Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 4 Bde. Berlin und New York: de Gruyter.
- Posner, Roland (2003): „Kultursemiotik“, in: Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart u.a.: Metzler, 39–72.
- Sebald, W. G. (1997): *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Titzmann, Michael (2003): „Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik“, in: Posner u.a. (1997–2004), Bd. 3, 3028–3102.
- Wienold, Götz (1972): *Semiotik der Literatur*. Frankfurt am Main: Athenäum.