

Sebalds Landschaften

Autor(en): **Schmitz-Emans, Monika**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2007)**

Heft 38: **Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes**

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006450>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sebalds Landschaften

In der Nachfolge barocker Allegoriker erzählt Sebald von Reisen als von Sinnbildern der Lebensreise und schickt seine Erzähler durch eine Welt von Trümmern, die ihnen zum Spiegel der eigenen Situation werden.¹ Barocke Autoren und *vanitas*-Motive fungieren als Leitfossilien, etwa in *Die Ringe des Saturn*. Besass Benjamin zufolge das 19. Jahrhundert besondere Affinitäten zum barocken Bewusstsein von der Zeitverfallenheit aller Dinge, so korrespondiert dem Sebalds

- 1 Bei der Beschreibung der Sebald'schen Bücher drängt sich die Erinnerung an Walter Benjamins Allegoriekonzept auf. Der Benjamin'sche Allegoriker fragmentiert eine als todesstarr wahrgenommene Welt und lädt die einzelnen Bruchstücke mit Bedeutung auf. Er allein ist es, der sie zu sprechenden Dingen macht (vgl. Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedermann et Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, Bd. I/1: Abhandlungen, pp. 203–430, p. 359). Dies geschieht durch die Verknüpfung bildlicher und verbaler Elemente. Vereinzelte, aus ihren Zusammenhängen herausgelöste Bildelemente werden mit Sprachlichem so gekoppelt, als seien sie von sich aus bedeutsam, doch diese Suggestion selbst-evidenter Bedeutsamkeit ist als solche transparent; die Verbindung von Bild und Wort wirkt künstlich und lässt durchblicken, daß das Wort dem Bild seine Bedeutung zugewiesen hat. Allegorische Darstellung steht also in reflexiver Distanz zum eigenen Ursprung, ist ihrer eigenen Kontingenz eingedenk und erinnert an die Diskontinuität, Partikularität und Zeitverfallenheit aller Erfahrungsinhalte. Das in Benjamins Sinn verstandene Allegorische entspricht jenem melancholischen Bewußtsein, das sich in den Sebaldschen Texten durchgängig artikuliert, mehrfach begonnen bereits beim Titel. (*Die Ringe des Saturn* verweist auf den Zusammenhang zwischen Saturn und Melancholie; *Austerlitz* läßt neben anderem eine verheerende Schlacht assoziieren, aber auch einen Bahnhof als Sinnbild des Unterwegsseins; *Campo Santo*, der Friedhof, ist allegorisches Bild der Sebaldschen Geschichtsauffassung.) – Vgl. zum Folgenden: W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt a.M., Fischer, 72003. (*Saturn*) – W. G. Sebald, *Austerlitz*, Frankfurt a.M., Fischer, 22003. (*Austerlitz*) – W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, Frankfurt a.M., Fischer, 2001. – W. G. Sebald, *Campo Santo*, hg. v. Sven Meyer, Frankfurt a.M., Fischer, 2006. – W. G. Sebald, *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt a.M., Fischer, 52003. – W. G. Sebald: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Frankfurt a.M., 102003. (*Die Ausgewanderten*) – Sebalds *Nach der Natur* enthält eine Auseinandersetzung mit malerisch dargestellter Landschaft.

Vorliebe für Geschichten, Objekte, Schauplätze des 19. Jahrhunderts, genauer: für die Ruinen, die dieses Jahrhundert hinterlassen hat. Nicht nur thematisch, auch strukturell sind die Sebaldschen Bücher vom Geist der Allegorie geprägt. Die Kombination von Texten und Bildern prägt sie massgeblich, wobei die Texte es sind, die den Bildern ihre Bedeutung verleihen, einzelnen Bildern, die wir Reste verlorener Zusammenhänge wirken. Auf thematischer Ebene sind die Sebaldschen Texte (intern wie untereinander) vernetzt; auch seine Landschaftsdarstellungen und Thematisierungen von Landschaft unterliegen diesem Prinzip.² In *Campo Santo* sind verschiedene Reiseessays zusammengestellt, deren Landschaftsschilderungen den Wandel, insbesondere die Degeneration der Natur reflektieren. Thema von *Luftkrieg und Literatur* ist die Verwandlung von Städten und ganzen Regionen in Gräberfelder und Trümmerhaufen – ein Sujet, das auch in *Die Ringe des Saturn* aufgegriffen wird. Dieses Buch mit dem Untertitel “Eine englische Wallfahrt” enthält vielfältige Landschaftsdarstellungen, darunter auch photographische Aufnahmen, die Sebald selbst gemacht hat. Der Leser ist konfrontiert mit verlassenen, öden, düsteren Landschaften, mit vielfältigen Bildern des Verfalls, und er vollzieht in zehn Kapiteln die Wanderung des Erzählers durch das südöstliche England nach. In *Die Ausgewanderten* sowie in *Austerlitz* berichten der Ich-Erzähler und die von ihm porträtierten Figuren von Landschaftsräumen. *Austerlitz* enthält eine der bei Sebald seltenen Schilderungen eines *locus amoenus* – doppelt gebrochen allerdings dadurch, dass der Ich-Erzähler wiedergibt, was ihm Austerlitz bei der

- 2 Modell hierfür sind zwei Strukturen, die – gegensätzlich, wie sie sind – komplementär zueinander eingesetzt werden. Das erste Modell ist das des Wurzelwerks (des Rhizoms), wie es in *Austerlitz* narrativ und bildlich dargestellt ist, signifikanterweise gleichzeitig als Grundmuster einer Landschaft, einer Gemäldeoberfläche und der von der Zeit hinterlassenen Spuren (vgl. *Austerlitz*, pp. 238 sq.). Das zweite Modell bietet die Figur der Quincunx, die Sebald anlässlich seiner Beschäftigung mit Thomas Browne näher erörtert: ein regelmässiges Gittergeflecht aus Linien, die rautenförmige Felder umschliessen (vgl. *Saturn*, p. 32). Beide Strukturmodelle besitzen eine allegorische Dimension. Das Wurzelwerk ist Sinnbild chaotischer Wucherungen und damit mittelbar einer Geschichte, die ohne Plan verläuft. Die Quincunx repräsentiert im Gegenzug ein auf kontingenten Prinzipien beruhendes rigides Ordnungsverfahren, ein künstliches Netz, das der allegorisierende Interpret der Erscheinungswelt über deren Partikel legt, um sie in ein Gefüge zu verwandeln.

Schilderung einer längst vergangenen und unwiederbringlich verlorenen Welt mitgeteilt hat. Wie in anderen Sebaldschen Landschaften auch, ist das idyllische Umfeld von Andromeda Lodge fast menschenleer; der Mensch ist durch Tiere ersetzt worden – durch Vögel, insbesondere Kakadus, sowie durch Motten. Die Motte, Allegorie des Wandels, verknüpft die Schilderung von Andromeda Lodge mit vielfältigen Darstellungen metamorphotischer Prozesse. In der Schar der Papageien, die aus lebendigen und ausgestopften Exemplaren besteht, findet sich der präparierte und konservierte Leib eines Exemplars aus der Kongo-Region, der damit unter anderem ein motivliches Scharnier zum Thema Kolonialismus und zu Joseph Conrad bildet.

Sebalds zentrales Thema ist die *Zeit*. Im Zeichen dieses Themas stehen die Beziehungen seiner Erzähler³ zu Landschaftlichem sowie die Formen des darstellerischen Umgangs mit Landschaften. Diese werden visuell und verbal dargestellt, also durch Landschaftsbilder und Landschaftsbeschreibungen. Mit letzteren verbindet sich immer wieder das Gedenken an die Geschichtlichkeit landschaftlicher Räume, den ständigen Wandel aller Prospekte. Aber nicht nur in diesem Sinn hält das Thema Zeit Einzug in die Auseinandersetzung mit dem Thema Landschaft. Es geht Sebalds Erzählern zudem niemals um die Suggestion unmittelbaren Erlebens landschaftlicher Räume und Prospekte. Diese sind vielmehr immer schon Gegenstand der Erinnerung, sei es durch den Erzähler, sei es durch eine andere Figur, deren Erinnerungen der Erzähler wiedergibt – ihre narrative Darstellung erfolgt im Zeichen teils mehrfacher Brechungen und Vermittlungen. Auch die bildlichen Darstellungen von Landschaften stellen diese als etwas Vergangenes dar. Sebald bevorzugt alte Photos sowie Abbildungen, die historischen Aufnahmen ähneln, wie etwa unscharfe Bilder. Diese signalisieren unter temporalem wie unter medialem Aspekt Distanz zum Abgebildeten; sie geben eben nicht den Blick auf etwas Dargestelltes frei, sondern bringen sich selbst als opake Medien zur Geltung. Dass die Photos vom begleitenden Text vielfach ausdrücklich als Photos kommentiert werden, dass Sebalds Erzähler also dazu tendiert, nicht über Gegenstände, sondern über

³ Sebalds Bücher sind stark autobiographisch geprägt, aber keine Autobiographien. Seinem Erzähler kann kaum ein anderer Name als "Sebald" gegeben werden, aber es handelt sich um eine textinterne, literarisch konstituierte Erzählerfigur.

die Photos von Gegenständen zu sprechen, verstärkt diesen Temporalisierungseffekt. Ein wichtiger Subtext des Sebaldschen Verfahrens im Umgang mit Photos ist Roland Barthes Erzählung *La chambre claire*.⁴ Solch obsessive Thematisierung der Zeit verbindet Sebald zudem mit Jorge Luis Borges, auf den er mehrfach explizit Bezug nimmt. Borges hat die Idealität linearer Modelle von Zeit und Geschichte behauptet, und dies inspiriert Sebald zu der borgesianischen Vorstellung einer simultanen Präsenz verschiedener Zeiten in einem Raum. Landschaften werden vor diesem Hintergrund als Räume wahrgenommen und gedeutet, in denen Schichten vergangener Zeit einander überlagern. In dieser Eigenschaft spiegeln sie die Strukturen des Bewusstseins, in dem sich gegenwärtige und einstige Erfahrungen, aber auch reale und imaginäre Erinnerungen in analoger Weise schichten, wobei unterhalb der Schichten des Erinnerten Verdrängtes und Vergessenes lagert. Anlässlich halluzinatorischer Erinnerungen an den verlorenen Vater bemerkt die Titelfigur des Romans *Austerlitz*, es gebe "Orte [...], die eher zur Vergangenheit als in die Gegenwart gehören", manchmal spüre er

beinah körperlich, wie sich die Strömung der Zeit im Gravitationsfeld der vergessenen Dinge verlangsamt. Alle Momente unseres Lebens scheinen mir dann in einem einzigen Raum beisammen, ganz als existierten die zukünftigen Ereignisse bereits und harrten nur darauf, daß wir uns endlich in ihnen einfinden [...]. Und wäre es nicht denkbar [...] daß wir auch in der Vergangenheit, in dem, was schon gewesen und größtenteils ausgelöscht ist, Verabredungen haben und dort Orte und Personen aufsuchen müssen, die, quasi jenseits der Zeit, in einem Zusammenhang stehen mit uns? (*Austerlitz*, p. 367)

Austerlitz vertritt die These von der Idealität der Zeit explizit (vgl. *Austerlitz*, pp. 149 sq., 269).⁵ Es gibt Orte und Schauplätze, welche die Idee einer geschichteten Zeit nachdrücklich visualisieren; neben Ruinen sind dies vor allem Friedhöfe und Grabstätten (von denen die Bücher viele Abbildungen enthalten), aber auch naturkundliche

⁴ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

⁵ Der Text des Erzählerberichts korrespondiert dem Modell geschichteter Zeit strukturell dadurch, dass er sich als Paraphrase der Erzählungen Austerlitz' präsentiert, die aus Lebenserinnerungen sowie aus Erinnerungen an die Erinnerungen anderer bestehen

Sammlungen als Darstellungsformen der Natur-Geschichte sowie historisch überformte Landschaften.

Landschaftsgemälde und Landschaftsmaler begegnen dem Leser in Sebalds Büchern wiederholt, ferner Karten und Kartographen, Zeichnungen und Zeichner. Die Auseinandersetzung mit Malern und Malerei wird dabei dominiert durch die Frage, wie sich Zeit *bildlich* darstellen lasse – eine Spezifikation der zentralen Frage nach der Darstellbarkeit von Zeit überhaupt. Vielfach geht es anlässlich von Gemälden auf inhaltlicher wie auf medialer Ebene um die Visualisierung von Zeitlichkeit. Im folgenden möchte ich zunächst vier Beobachtungen zu Sebalds Landschaftsdarstellungen festhalten und diese dann durch Beispiele erläutern und illustrieren. (1) Sebalds (narrative und bildliche) Raumdarstellungen sind als Darstellungen *verräumlichter Zeit* zu interpretieren. (2) Wichtige Anregungen für seine Darstellung von *Landschaften als verräumlichter Zeit* hat Sebald bei Joseph Conrad gefunden. Er greift insbesondere das für *Heart of Darkness* zentrale Sinnbild vom Fluss der Zeit auf. (3) Sebalds Darstellungen von Landschaften akzentuieren den *ephemereren Status des Menschen* in der Welt, insbesondere über das Motiv des Verschwindens in der Landschaft. (4) Sebalds Thematisierung von Landschaft steht im Zeichen ästhetischer Autoreflexion, wobei die unterschiedlichen Bildmedien der Landschaftsdarstellung zu jeweils spezifischen Sinnbildern werden.

(1) Raumdarstellung als Darstellung verräumlichter Zeit

Die Schilderung oder Abbildung räumlicher Gegebenheiten – darunter auch die von Landschaften – gilt entweder den Spuren, welche die Zeit in der räumlichen Welt hinterlassen hat, oder sie steht im Zeichen der Suche nach allegorischen Bildern für die Beziehung des Menschen zur Zeit; beides kann auch miteinander verknüpft werden. Ein besonderer Akzent liegt in Sebalds Büchern auf Darstellungen der *Zerstörung* landschaftlicher Formen als Signatur der Geschichte, sei sie durch natürliche oder durch zivilisatorische Kräfte bedingt. Landschaftsdarstellung ist *Archäologie* in dem Sinn, dass sie nach der

Sedimentierung von Geschichtlichem fragt.⁶ *Die Ringe des Saturn* schildert eine Wanderung Sebalds in den späten 80er Jahren, zugleich aber eine Reise durch die Zeit, an Schauplätze räumlich sedimentierter Vergangenheit. Die Schilderung dieser Schauplätze steht im Zeichen des Bewusstseins von Defiziten, Leerstellen, Verlusten; Vergangenes ist auf gespenstische Weise präsent.⁷



Abb. 1: Windmühlenreste (Sebald, *Saturn*, p. 42)

Der im fortschrittsoptimistischen 19. Jahrhundert prächtig ausgebaut Landsitz Somerleighton, einst eine Art künstliches Paradies, ist nur noch ein Schatten seiner selbst. Der Erzählerbericht erinnert an das, was verschwunden ist: Versenkbare Fenster öffneten das Schloss auf den Park hin, Palmenhäuser und Orangerien rahmten die Wohn- und Gesellschaftsräume und integrierten sie in eine artifizielle Ideal-Landschaft. Exotische Pflanzen und Vögel erfüllten die Szenerie.

- 6 Selbst idyllische Orte werden unter Akzentuierung von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit dargestellt, sei es, dass ihre Schilderung im Zeichen der Erinnerung an Verlorenes steht, sei es, dass sie als rein imaginär, chimärisch und entsprechend flüchtig reflektiert werden, sei es, dass der Akzent auf ihrer flüchtigen medialen Repräsentation liegt.
- 7 Die Küstenregion von Lowestoft beispielsweise wird als Ruinenlandschaft wahrgenommen. Ziegelkegel, Reste von Windmühlen, wirken auf den Wanderer wie "Mahnmale einer zugrundegegangenen Zivilisation"; mit den im Zuge der technologischen Entwicklung verschwundenen Windmühlen ist, wie es heisst, die ganze Umgebung verblasst; sie erscheint, als sei sie tot (*Saturn*, p. 42 und 43).

Von all dem sind nur traurige Reste übriggeblieben, und der Ort wirkt so verlassen, dass man sich statt in Suffolk auch “im Herzen des schwarzen Kontinents” befinden könnte (*Saturn*, p. 49) – eine weitere von vielen Spuren, die zu Conrad führen. Ein typischer Schauplatz räumlich wahrnehmbarer Zeit ist auch Dunwich, ein nurmehr aus wenigen Häusern bestehenden Ort in einer “leer und verlassen” (*Saturn*, p. 186) wirkenden Gegend, der im Mittelalter zu den wichtigsten Hafenstädten Europas gehörte und damals eine grosse Stadt mit vielen Kirchen, Klöstern, Spitälern, Wohn- und Arbeitsstätten war. Stückweise ist Dunwich ganz buchstäblich von der Zeit zernagt worden: Oberhalb einer sich ständig weiter westlich ins einstige Landesinnere verschiebenden Steilküste erbaut, sind seine Bauten nach und nach die Klippen hinuntergestürzt, vom Strand und dann vom Meer verschlungen worden.⁸ Historische Photos, deren Objekte mittlerweile nicht mehr existieren, dokumentieren diesen Verfall, darunter eine Abbildung des Eccles Church Tower, der sich merkwürdigerweise zur Gänze von der Klippe auf den Strand gesenkt hatte, bevor er in sich zusammenfiel (*Saturn*, p. 188); ein anderes zeigt die Kirchenruine von All Saints, deren Turm sich noch etwas länger hielt als die über den Abgrund gerutschten anderen Gebäude – als ein weiteres kuriose *memento mori* (*Saturn*, p. 189).

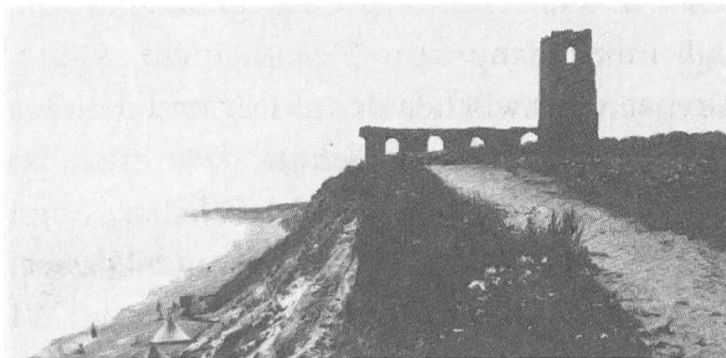


Abb. 2: Dunwich.

Eccles Church Tower

(Sebald, Austerlitz, p. 11)

⁸ “All das ist untergegangen und liegt, über zwei, drei Quadratmeilen verstreut, unter Schwemmsand und Schotter draußen auf dem Boden des Meers.” (*Saturn*, p. 187) Der Ort und seine Kirchen sind “über die stets weiter zurückweichende Klippe hinuntergestürzt und nach und in der Tiefe versunken mitsamt dem Erdreich und dem Gestein, auf dem die Stadt einst erbaut worden war” (*Saturn*, pp. 187 sq.).

Natur und Zivilisation arbeiten einander bei ihrem beiderseitigen Zerstörungswerk zu, dessen Ergebnisse die Heide bei Dunwich exemplarisch sinnfällig macht.⁹ Durch Naturkatastrophen und zivilisatorische Prozesse bewirkte Untergänge von Baumlandschaften werden in Sebalds Büchern mehrfach geschildert. Der Erzähler der "englischen Wallfahrt" berichtet über zerstörerische Waldbrände in allen Teilen Europas. Verbrennung erscheint ihm als das Grundprinzip aller Dinge. Die Heide von Dunwich als ödes Relikt einer einst reichen Baumlandschaft wird zum Schauplatz eines allegorischen Irrgangs, zum Sinnbild einer durch Zerstörung und Verödung gezeichneten geschichtlichen Welt.

Seine Wanderung führt den Erzähler auch auf die Insel Orford, den tristen Ort einer in den frühen 40er Jahren errichteten militärischen Forschungsstation. In der verlassenen Gegend wurden damals unter stärkster Geheimhaltung Waffensysteme erprobt, die "zur Unbewohnbarmachung ganzer Landstriche" eingesetzt werden sollten (*Saturn*, p. 275). Die Gegend in ihrer Ödnis, vor allem aber die abweisenden und monumentalen baulichen Relikte der Forschungseinrichtung nehmen sich aus wie allegorische Repräsentationen einer untergegangenen Zivilisation – sie wirken, als seien die hier entwickelten Kampftechnologien tatsächlich zum Einsatz gekommen. Der landschaftliche Raum selbst ist übrigens geprägt durch eine sich ständig vorschiebende Landzunge und einen Tidefluss, der seinen Lauf permanent verändert; seine Schilderung erinnert deutlich an den Beginn von *Heart of Darkness*.

Die englische Wallfahrt steht im Zeichen einer einheitlichen Idee: Die verfallenen Schlösser, Landsitze, Herren- und Bürgerhäuser, die Ruinen und Trümmerfelder, selbst die Küste, in deren Sand die Stadt Dunwich versunken ist, erscheinen dem Wanderer als Räume, in denen das Vergangene auf halluzinatorische Weise gegenwärtig ist und

⁹ Über die Heidelandschaft von Dunwich heisst es: "Die Entstehungsgeschichte dieser traurigen Gegend ist eng verbunden nicht nur mit der Bodenbeschaffenheit und den Einflüssen des ozeanischen Klimas, sondern, in weit entscheidenderem Maße, mit der über viele Jahrhunderte, ja über Millennien fortschreitenden Zurückdrängung und Zerstörung der dichten Wälder, die nach der letzten Eiszeit sich ausgebreitet haben über das gesamte Gebiet der britischen Inseln." (*Saturn*, p. 201) Von dieser Zerstörung der Baumlandschaft wird im folgenden erzählt.

in denen die Menschen zusammen mit den Phantomen der Vergangenheit leben.

(2) Conrad-Reminiszenzen und der Fluss der Zeit

Neben Ovid, Thomas Browne, Stendhal, Kafka und Borges gehört Joseph Conrad zu den für Sebald wichtigsten Vorläufern. In *Die Ringe des Saturn* bezieht sich Sebalds Erzähler ausführlich auf Conrad, seine Biographie sowie den Roman *Heart of Darkness* (1899), einen Roman, in dem sich realistisch-zeitkritische und allegorische Darstellungsform ähnlich miteinander verbinden wie bei Sebald. Die Themse und der Kongo erscheinen in Conrads Roman als parallele Allegorien des Flusses der Zeit. Die Wildnis des inneren Afrika spiegelt, wie Marlowes einleitende Reflexionen verdeutlichen, diejenige Wildnis, die England (bzw. die sogenannte zivilisierte Welt) einmal war und latent immer noch ist. Je weiter man den Kongo stromaufwärts reist, desto tiefer und finsterer wird der umgebende Urwald, desto atavistischer werden die Lebensformen. Bietet der afrikanische Fluss Gelegenheit, die Finsternis im menschlichen Herzen (die atavistische Brutalität und Primitivität auch des sogenannten kultivierten Menschen) zu entdecken, so wird die Themse zum Anlass der Erinnerung an die frühe Geschichte Europas, die Kämpfe zwischen Eingeborenen und Eroberern – und zum Anlass einer geschichtsphilosophisch-anthropologischen These, die das Sebaldsche Denken vorwegnimmt: Der Mensch erscheint als ephemeres Wesen, als ein momentanes Aufflackern innerhalb eines umfassenden Vernichtungsprozesses. Kapitel V von Sebalds *Saturn*-Buch nimmt Zeitgeschichtliches zum Anlass analoger Diagnosen.¹⁰ Eine weitläufige biographische Erzählung stellt

10 Es erinnert zunächst an Roger Casement, einen Kolonialismuskritiker irischer Abstammung, der zu Conrads Bekannten gehörte und 1916 wegen Hochverrats hingerichtet wurde. Sebalds Erzähler zitiert eine Notiz aus Conrads Kongo-Tagebuch über eine Begegnung mit Casement. Um die ihm nurmehr vage erinnerten Zusammenhänge des Falls Casement aufzurollen, erzählt er weite Teile der Biographie Conrads nach. Der verlassene, verrottete, gesundheitlich ruinöse Ort, an den die Familie des gebürtigen Polen aus politischen Gründen verbannt worden war, erscheint im Spiegel Sebaldscher Schilderung als eine Vorwegnahme der Schrecknisse, die der Verfasser von *Heart of Darkness* später im Kongo antreffen sollte.

die Jugend Conrads dar, seine Reisen und Bekanntschaften; als Landschaftsphoto ist eine Darstellung des Mont Pelée in Westindien dargestellt, der kurz nach Conrads Besuch die Stadt St. Pierre zerstörte (*Saturn*, p. 134) – ein typisches Beispiel ‘geschichteter Zeit’, da über der sichtbaren Landschaft wie ein Verhängnis die vom Text angekündigte verhängnisvolle Zukunft schwebt. Erzählt wird ferner von Conrads Kongoreise und seinen Erfahrungen mit dem “Wahnwitz des ganzen kolonialen Unternehmens” (*Saturn*, p. 142); in den Bericht sind Darstellungen der kongolesischen Landschaft integriert, die sich auf Conradsche Texte stützen (*Saturn*, pp. 142–147). Paraphrasierte Zitate aus *Heart of Darkness* sind in den Bericht integriert. Auf die Conrad-Biographie folgt eine – an die Brüssel-Episode in *Heart of Darkness* anschließende – Passage über die Hässlichkeit Belgiens und seiner Landschaften, bevor sich der Bericht wieder dem Fall Casement zuwendet. Auch in *Austerlitz* ist Conrad präsent – in indirekter, an Schauplätze geknüpfter Weise. Dieses Buch beginnt mit dem Bericht über eine Reise des Ich-Erzählers nach Belgien in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Belgien erscheint im Spiegel seiner Darstellung – wiederum in deutlicher Anspielung auf Conrads Schilderungen – als ein Totenreich, ein Reich der Finsternis. Landschaftsaufnahmen zeigen eine deprimierend triste Welt. Die erste narrativ und bildlich dargestellte Station dieser Belgienreise ist ein Besuch im Antwerpener Nokturama; die Augen der nachtaktiven Tiere werden mit denen von Philosophen wie Wittgenstein verglichen: auch diese schauen konzentriert in eine nächtliche Welt (*Austerlitz*, p. 11).¹¹ Dass dieser Blick allegorisch auf den Blick des Erzählers – des Sebaldschen Erzählers, aber auch Marlowes, der ja ins “Herz der Finsternis” geblickt hat – verweist, bedarf kaum der besonderen Hervorhebung. Mit dem gesamten folgenden Erzählerbericht wird es erneut um Blicke in eine ‘nokturamatische’ Wirklichkeit gehen; *Austerlitz* thematisiert insbesondere die Deportation und Vernichtung der Juden. Die künstliche Landschaft des Nokturamas ist Allegorie der Welt – einer Welt der vielfältigen Finsternisse.¹²

11 Die menschlichen Augenpaare sind als das einer von J. P. Tripp gemalten Figur sowie als das Wittgensteins identifiziert worden.

12 Der Wartesaal des Antwerpener Zentralbahnhofs erscheint als ein zweites Nokturama. Dort lernt der Erzähler den Historiker Jacques Austerlitz kennen, der Photos von Bahnhöfen macht und die Geschichte belgischer Bahnhofs-, Fe-

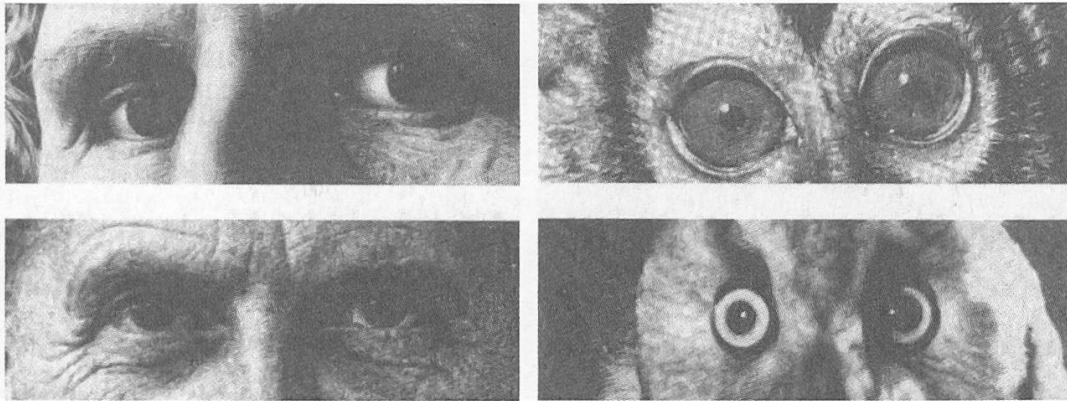


Abb. 3: Augenpaare (Sebald, *Austerlitz*, p. 11)

In Korrespondenz zum Bild des Flusses bei Conrad stehen bei Sebald Reflexionen, die Austerlitz über die Zeit anstellt. Dieser erinnert an die Künstlichkeit aller Zeitmessungssysteme, aller Versuche, die Zeit zu ordnen und sich ihrer so zu bemächtigen; das Gespräch findet auf der Sternwarte zu Greenwich statt – mit Blick auf die auch bei Conrad anfangs dargestellte und semantisierte Themse sowie in deutlicher intertextueller Anknüpfung an *Heart of Darkness*, wo ebenfalls einleitend und abschliessend von einer Flusslandschaft ohne begrenzende Konturen die Rede ist:

Wenn Newton gemeint hat, sagte Austerlitz und deutete durch das Fenster hinab auf den im letzten Widerschein des Tages gleißenden Wasserbogen, der die sogenannte Insel der Hunde umfängt, wenn Newton wirklich gemeint hat, die Zeit sei ein Strom wie die Themse, wo ist dann der Ursprung der Zeit und in welches Meer mündet sie endlich ein? Jeder Strom ist, wie wir wissen, notwendig an beiden Seiten begrenzt. Was aber wären, so gesehen, die Ufer der Zeit? Was wären ihre spezifischen Eigenschaften, die etwa denen des Wassers entsprächen, das flüssig ist, ziemlich schwer und durchscheinend? In welcher Weise unterschieden sich Dinge, die in die Zeit eingetaucht sind, von solchen, die nie berührt wurden von ihr? [...] Warum steht die Zeit an einem Ort ewig still und verrauscht und überstürzt sich an einem andern? (*Austerlitz*, p. 150)

stungs- und Herrschafts-Architekturen aus der Gründer- und Kolonialzeit skizziert, um diese in ihren Relikten noch gegenwärtige Epoche zu charakterisieren. (Der Bahnhof fungiert in *Austerlitz* als Zeichen mit komplexer Bedeutung. Austerlitz selbst trägt den Namen eines berühmten Bahnhofs; in seinem Leben haben Bahnhöfe wichtige Stationen markiert. Schienenwege sind ähnlich wie schiffbare Flüsse allegorisch deutbare Reisewege; Bahnhofsgebäude werden als komplexe kulturelle Zeichengefüge gedeutet.)

Entgegen konventionellen Vorstellungen vom linearen und irreversiblen Fluss der Zeit erwägt Austerlitz, ob man nicht sagen könne, „daß die Zeit durch die Jahrhunderte und Jahrtausende selbst ungleichzeitig gewesen ist? Schließlich ist es noch nicht lange her, daß sie sich ausdehnt überall hin.“ (*Austerlitz*, p. 151) Eben diese Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen akzentuiert ja Conrad, wenn er die Gleichzeitigkeit atavistischer und zivilisatorischer Momente in der (Kolonial-)Geschichte sowie in der menschlichen Psyche am Fall des regredierten Kurz bespiegelt. Der an die Greenwich-Episode anschließende Bericht des *Austerlitz*-Erzählers über malerische Darstellungen der Umgebung der Sternwarte verweist auf die Zentralfrage nach der Darstellbarkeit von Zeit – diesmal am Paradigma gemalter Landschaften. Die von Austerlitz geschilderten typischen Landschaftsdarstellungen der Gegend aus früheren Zeiten erscheinen im Spiegel des Erzählerberichts als visuelle Repräsentationen eines natur-geschichtlich immer wieder überformten Raumes, der vom allegorischen Strom der Themse durchzogen wird – einer Landschaft mit winzigen menschlichen Statisten.¹³ Conrad analogisiert topographisch so entfernte Flüsse wie Themse und Kongo im Zeichen allegorisierender Auslegung, und auch Sebald interessiert sich nicht für das besondere und Charakteristische an Landschaften, sondern für deren Verweisungspotenzial – für das Typische, das sich Wiederholende. Austerlitz' Schilderung seiner Suche nach verlorenen Kindheits-Erinnerungen, insbesondere an eine Reise von Prag nach England, enthält weitläufige Landschaftsschilderungen (*Austerlitz*, pp. 318–327). Dabei betont er die Korrespondenzen zwischen früheren und späteren Landschaftswahrnehmungen. Der Anblick des Rheins

13 “Beim Hinabgehen nach Greenwich erzählte mir Austerlitz, daß der Park in den vergangenen Jahrhunderten oft gemalt worden sei. Man sehe auf diesen Bildern die grünen Grasplätze und Baumkronen, im Vordergrund in der Regel einzelne, sehr kleine Menschenfiguren [...] und außerdem ein paar Stück von dem weißen halbzahmen Wild, das zu jener Zeit in dem Parkgehege gehalten worden sei. Rückwärts in den Bildern aber, hinter den Bäumen und hinter der Doppelkuppel des Marinekollegs, sehe man die Biegung des Stroms und, als einen schwachen, sozusagen gegen den Weltrand gezogenen Streifen, die Stadt der ungezählten Seelen, etwas Undefinierbares, Geducktes und Graues oder Gipsfarbenes, eine Art von Exkreszenz oder Verschorfung der Oberfläche der Erde, und darüber noch, die Hälfte und mehr der gesamten Darstellung ausmachend, den Himmelsraum [...]” (*Austerlitz*, pp. 153 sq.)

bei Bingen etwa hatte einen Widerhall im Anblick eines Waliser Stausees gefunden. Und wenn Austerlitz auf den Spuren der Vergangenheit eine neuerliche Rheinreise macht, so bewegt er sich zugleich in Bildwelten anderer – unter anderem Turnerscher – Provenienz. Austerlitz' Rheinreisebericht reflektiert den Erinnerungsprozess als Bewegung in den Spuren früherer Eindrücke und Repräsentationen, einem Strom entlang – wiederum in deutlicher Anspielung auf die Metapher vom Strom der Zeit und damit auf Conrad.¹⁴

(3) Der ephemere Status des Menschen

Das neuzeitliche Subjekt und die ästhetische Idee der Landschaft sind historisch gleichzeitig und in engem Zusammenhang entstanden. Um Natur als Landschaft zu sehen, bedarf es eines wahrnehmenden Subjekts; dessen Blick ist es, der aus den wahrgenommenen Erscheinungen erst eine Landschaft konstituiert. Umgekehrt konsolidiert die Erprobung eines solchen synthetisierenden Blicks das Selbstbewusstsein des schauenden Subjekts, dessen Position darüber entscheidet, aus welcher Perspektive und als was Welt erfahren wird, was sie zusammenhält und was sie bedeutet. In der Souveränität des totalisierenden Blicks kommt das Selbstbewusstsein des neuzeitlich-autonomen Subjekts zum programmatischen Ausdruck.

Sebald erinnert *via negationis* an die gleichzeitige und innerlich zusammenhängende Genese neuzeitlicher Subjektivität und neuzeit-

14 “[...] wenn ich heute an meine Rheinreisen denke, von denen die zweite kaum weniger schrecklich als die erste gewesen ist, dann geht mir alles in meinem Kopf durcheinander, das, was ich erlebt und das, was ich gelesen habe, die Erinnerungen, die auftauchen und wieder versinken, die fortlaufenden Bilder und die schmerzhaften blinden Stellen, an denen gar nichts mehr ist. Ich sehe diese deutsche Landschaft, sagte Austerlitz, so wie sie von früheren Reisenden beschrieben wurde, den großen, unregulierten, stellenweise über die Ufer getretenen Strom, die Lachse, die sich im Wasser tummeln, die über den feinen Flußsand krabbelnden Krebse; ich sehe die dusteren [sic!] Tuschzeichnungen, die Victor Hugo von den Rheinburgen gemacht hat, Joseph Mallord Turner, wie er unweit der Mordstadt Bacharach auf einem Klappstühlchen sitzend mit schneller Hand aquarelliert, die tiefen Wasser von Vyrnwy sehe ist und die in ihnen untergegangenen Bewohner von Llanwyddyn, und ich sehe, sagte Austerlitz, das große Heer der Mäuse, von dem es heißt, daß sein graues Gewimmel eine Landplage gewesen sei, wie es sich in die Fluten stürzt [...]” (*Austerlitz*, p. 327)

licher Landschaftsauffassung. Der Mensch kommt bei ihm nicht mehr als souveränes Beobachter- und Interpreten-Subjekt in den Blick, das Räume zu Ganzheiten zusammen-schaut und sich selbst im Gesehenen bespiegelt, sondern allenfalls als ein Verwalter von Bild- und Text-Beständen, der sich immer schon in einem für ihn unüberschaubaren Geflecht von Relikten, Spuren, Ruinen bewegt. In Sebaldschen Landschaftsräumen ist der Mensch entweder ein blosser Statist – oder er ist bereits verschwunden, als Abwesender allenfalls auf halluzinatorische Weise gegenwärtig. Wiederholt schildert Sebalds Erzähler zudem Landschaftsräume, deren Herren nicht die Menschen sind, sondern die Motten (als Allegorien der Vergänglichkeit) oder auch die Seidenraupen.

Austerlitz hat sich als Junge beim Betrachten einer biblischen Darstellung der Wüste Sinai mit den winzigen Figuren auf diesem Bild identifiziert. Dass eine solche Verwinzigung die Vorstufe eines Verschwindens darstellt, dem Austerlitz bewusst zutreibt (in tiefer Melancholie erwartet er sein Ende und taucht in der erzählten Geschichte übrigens, für den Erzähler unerwartet, aus seinen räumlichen Umgebungen jeweils so unerwartet auf, wie er dann auch wieder verschwindet), lässt die Schilderung eines anderen Landschaftsraumes ahnen: Im Haus seines Schulfreundes Gerald und unter der Obhut von Gerald's Mutter Adela verlebt der heranwachsende Austerlitz in Andromeda Lodge eine glückliche Zeit. Die Darstellung der Landschaft ist in einer für Sebalds Bücher ungewöhnlichen Weise idyllisch gefärbt. Aber auch die Idylle wird im Zeichen des Bewusstseins der Vergänglichkeit erfahren. Zudem ist die Darstellung ja die einer vergangenen Welt; Adela ist ausgewandert, Gerald ist tot, die übrigen Hausgenossen von damals auch. Die äusserste Eintracht mit der Landschaft besteht in Austerlitz' Vorstellungen zudem darin, von ihr absorbiert zu werden. "[...] ich wünsche mir heute, sagte Austerlitz, daß ich in dem Frieden, der dort ununterbrochen herrschte, spurlos hätte vergehen können" (*Austerlitz*, p. 119).

Ist das Anlegen von Parks an sich Inbegriff einer subjektzentrierten Gestaltung von Landschaft als Kulturraum, so verschiebt sich bei Sebald der Akzent. Seine Berichte über eine historische Epoche, in der aufwendige Parkanlagen entstanden, erinnern vor allem an das, was solchen Massnahmen *zum Opfer fiel*. Der Akzent liegt auf Zerstö-

rungsmassnahmen – und (erwartungsgemäss) auf der Vergänglichkeit der Parks.¹⁵ In Kap. IX der “englischen Wallfahrt” geht es ausführlich um Landschaftsgärtnerei, insbesondere anlässlich des Aufenthalts in einer Parkanlage, die vermutlich zu Chateaubriands Zeit entstand. Vordergründig beschreibt der Erzähler die Landschaftsbaukunst aus soziologisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive, subkutan dominiert die Thematik der Zeitlichkeit, der Zerstörung, der Entleerung.¹⁶ Die Gestaltung landschaftlicher Räume bedeutet für den Sebaldschen Erzähler – bilanzierend gesagt – nicht, dem Menschen einen Raum zur Selbstdarstellung und zur Konsolidierung seines Selbstbewusstseins als gestaltendes Subjekt zu schaffen – sie bedeutet umgekehrt, durch Erzeugung von Leerräumen eine Kulisse zu kreieren, vor wel-

¹⁵ “Das am wenigsten aufwendige Geschäft bei der Anlage eines Landschaftsparks war wohl das Pflanzen der Bäume in kleinen Gruppen und einzelnen Exemplaren, auch wenn ihm oft das Umholzen von Waldstücken, die nicht in das Gesamtkonzept paßten, und das Abbrennen von unansehnlichem Gestrüpp und Strauchwerk voraufging, heute, da in den meisten Parks nur noch ein Drittel der damals gesetzten Bäume steht und wo jedes Jahr mehr an Überalterung und aus vielen anderen Ursachen zugrunde gehen, können wir uns bald wieder vorstellen, in welcher torricellischen Leere die großen Landhäuser im Ausgang des 18. Jahrhunderts gestanden haben.” (*Saturn*, p. 311 sq.)

¹⁶ “Parkanlagen wie die von Ditchingham, vermittels deren die herrschende Elite sich rings umgeben konnte mit einem dem Auge gefälligen, scheinbar unbegrenzten Gelände, waren erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen, und die Planung und Durchführung der für ein *emparkment* nötigen Arbeiten zog sich nicht selten über zwei, drei Jahrzehnte hin. Zur Abrundung des bereits vorhandenen Besitzes mußten meist verschiedene Liegenschaften zugekauft oder ausgetauscht werden, Straßen, Fahrwege, einzelne Gehöfte und manchmal sogar ganze Ansiedlungen waren zu verlegen, da man vom Haus aus einen ununterbrochenen Blick haben wollte auf eine von jeder Spur menschlicher Anwesenheit freie Natur.” (*Saturn*, pp. 310 sq.) – Unter anderem unterstreicht der Erzähler einen eher kurios-makabren Bedingungszusammenhang zwischen dem Verschwinden des Menschen und Praktiken der Landschaftsgestaltung im 19. Jahrhundert: “Es versteht sich von selbst, daß es bei einem solchen tief nicht nur in das Land, sondern auch in das Leben der umliegenden Gemeinden eingreifenden Vorhaben nicht immer ohne Auseinandersetzungen abgegangen ist. So wird beispielsweise berichtet, daß in der fraglichen Zeit ein Vorfahre von Earl Ferrers, dem jetzigen Besitzer von Ditchingham Hall, einen seiner Verwalter im Verlauf einer für ihn offenbar sehr ärgerlichen Konfrontation kurzerhand über den Haufen geschossen hat, wofür er schließlich von den Peers des Oberhauses zum Tode verurteilt und öffentlich in London an einem seidenen Strick aufgehängt worden ist.” (*Saturn*, p. 311)

cher der Mensch dann verschwindet. Vom "Naturideal" der Leere ist die Rede, das auch der Vicomte de Chateaubriand in bescheidenem Rahmen zu realisieren gesucht habe. Sebalds Erzähler konsultiert dessen Erinnerungen und berichtet von der Anpflanzung von Bäumen rings um Chateaubriands Gartenhaus bei La Vallée, denen dieser sich sehr verbunden fühlte; zitiert wird charakteristischerweise die Bemerkung Chateaubriands, er wünsche sich einst unter den selbstgepflanzten Bäumen zu sterben (*Saturn*, p. 312). Übergangslos schliessen sich Bemerkungen des Erzählers Sebald an, welche sich auf ein in den Text integriertes Photo beziehen: Es zeigt ihn selbst vor einem gigantischen Baum – einer libanesischen Zeder – in Ditchingham (*Saturn*, p. 313), wie verschmolzen mit der Baumlandschaft. Was ohne den begleitenden Text wie eine konventionelle Photographie von einem Ausflug wirken könnte, was bei entsprechender Kommentierung auch problemlos als Illustration in einen natur-idyllischen oder einen ökologischen Diskurs integrierbar wäre, wird im Rahmen der Sebaldschen Erzählung zur suggestiven Darstellung eines Moments, in dem ein einzelner, kleiner Mensch von der Naturkulisse absorbiert wird.

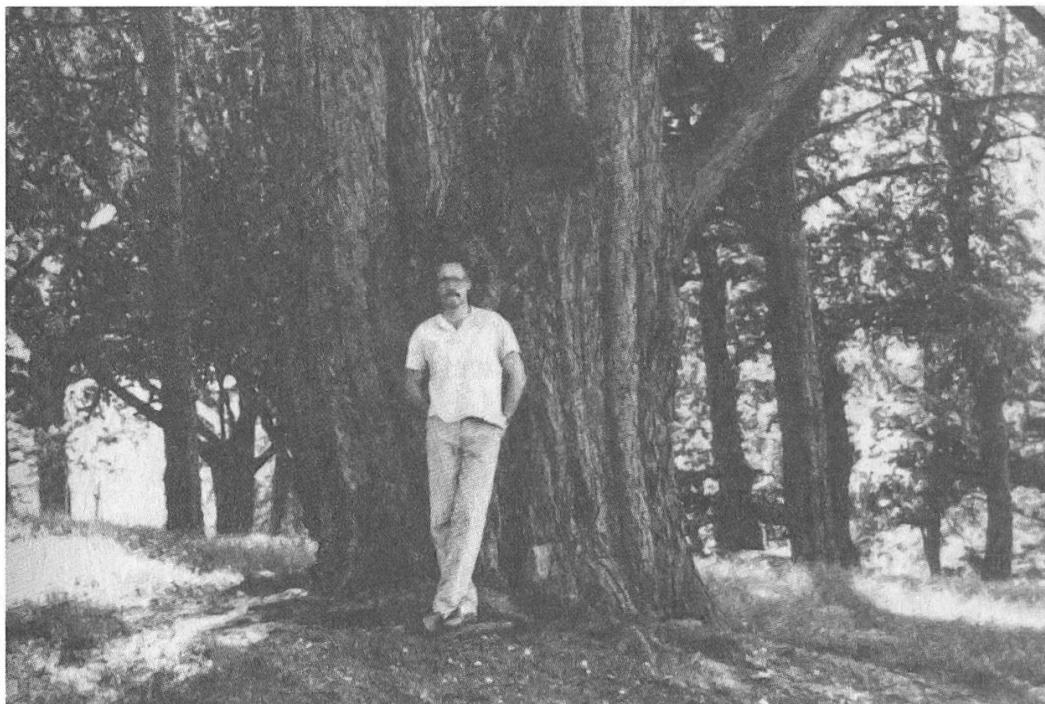


Abb. 4: Sebald vor dem Baum (Sebald, *Saturn*, p. 313)

Damals habe er, so heisst es wie vorbeugend gegenüber jeder möglichen idyllisierenden Auslegung des Photos, noch nichts gewusst von den "unguten Dinge[n], die seither geschehen sind" (*Saturn*, p. 313). Um welche ungueten Dinge es sich handelt, wird bald klar. Denn es folgt eine mehrseitige Schilderung eines grossen Baumsterbens in England, ausgelöst durch die holländische Ulmenkrankheit, die sich ab 1975 in Norfolk ausbreitete. Das Sterben einzelner Bäume und Baumgruppen wird detailliert und mit Anteilnahme beschrieben: der Verlauf der Krankheit, die äusserlichen Veränderungen der kranken Bäume, die Leere, die ihr Verschwinden hinterlässt. Nach der Ulmenkrankheit hat dann 1987 ein furchtbarer Orkan die Baumbestände im Südosten Englands weiter dramatisch dezimiert; auch Verlauf und Folgen dieser Naturkatastrophe werden beschrieben – als eine Apokalypse aus der Jetztzeit, welche die Vernichtung allen Lebens ahnbar werden liess. Photos von abgeknickten Bäumen bezeugen die zerstörerische Gewalt der vom Menschen unkontrollierbaren Natur. Im Spiegel des Erzählerberichts löst sich Landschaft sowohl auf der Gegenstands- als auch auf der Beschreibungsebene auf (*Saturn*, pp. 272 sq.). Dieser Bericht des Erzählers über das wehrlose Eintauchen ins Chaos repräsentiert einen Gegenentwurf zu dem, was sich mit der Konzeption von Landschaft einst verband: zur Idee einer vom Subjekt ausgehenden, auf dieses hin zentrierten Ordnung der Dinge. Ohnmächtig erscheint der Mensch nicht nur in physischer Hinsicht; er vermag das natürliche Zerstörungsgeschehen auch intellektuell nicht mehr zu fassen – und er verliert die Übersicht über die landschaftlichen Räume.

Selbst Szenarien der kulturellen Bemächtigung über die Natur schlagen bei Sebald in ihr Gegenteil um. Kapitel X ist ebenfalls dem Thema Landschaftsgestaltung gewidmet; der Erzähler berichtet hier über Maulbeerbäume, Seidenbau und Seidenmanufaktur – also über die Überformung natürlicher Räume durch Kulturtechniken. Der Akzent liegt dabei aber nicht auf dem ökonomischen Gewinn, der aus solcher Unterwerfung der Natur zu ziehen ist, sondern auf der Gefrässigkeit der Raupen, auf der Zerstörung gewachsener Landschaften durch den Seidenbau, ja sogar auf der von frühen Kritikern befürchteten Degeneration der Landbevölkerung durch diesen Erwerbszweig. Nicht übergangen wird auch, dass man aus Seide Trauerroben macht. Der in den Webstuhl eingesperrte Manufakturarbeiter er-

scheint als so frühes wie typisches Opfer der Industrialisierung, der Melancholie und der Geisteskrankheit (*Saturn*, pp. 334 sq.).

Gerade als ein Text über die Gestaltung, Überformung, Zerstörung von Landschaften setzt sich das *Saturn*-Buch implizit mit der Frage nach dem Menschen und seinem Status als Subjekt der Geschichte auseinander. Die Diagnose fällt negativ aus: Der Mensch vermag keine dauerhaften Ordnungen zu stiften und sein Blick auf die natürliche Welt ist ohne Fokus. Zumal das in die Orkanschilderung integrierte Wüstenbild erinnert an Foucaults Prognose vom Verschwinden des abendländischen Subjekts 'wie eine Spur im Sand'. Sebalds Erzähler taucht aus dem Sand zwar vorübergehend wieder auf, aber seiner eigenen Empfindung gemäss in der Rolle des 'letzten Überlebenden'. Panoramatische Blicke über grossflächige Gelände wirken wie Antizipationen einer Welt, die sich bereits entvölkert hat.¹⁷

(4) Ästhetische Autoreflexion

In einem Essay über den Maler Jan Peter Tripp hat Sebald das Wesen der Kunst programmatisch über ihr Thema bestimmt: dieses sei "die Todesnähe des Lebens", also die Vergänglichkeit aller Dinge.¹⁸ Alle ästhetische Darstellung selbst ist – wie Sebalds Bücher an und durch

17 "Gleich ob man über Neufundland fliegt oder bei Einbruch der Nacht über das von Boston bis Philadelphia reichende Lichtergewimmel, über die wie Perlmutter schimmernden Wüsten Arabiens, über das Ruhrgebiet oder den Frankfurter Raum, es ist immer, als gäbe es keine Menschen, als gäbe es nur das, was sie geschaffen haben und worin sie sich verbergen. Man sieht ihre Wohnstätten und die Wege, die sie verbinden, man sieht den Rauch, der aufsteigt aus ihren Behausungen und Produktionsstätten, man sieht die Fahrzeuge, in denen sie sitzen, aber die Menschen sieht man nicht. Und doch sind sie überall anwesend auf dem Antlitz der Erde, breiten sich stündlich weiter aus, bewegen sich durch die Waben hochaufragender Türme und sind in zunehmendem Maße eingespannt in Netzwerke von einer das Vorstellungsvermögen [...] übersteigenden Kompliziertheit [...]" (*Saturn*, p. 113 sq.).

18 Vgl. W. G. Sebald, "Wie Tag und Nacht. Über die Bilder Jan Peter Tripps", *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt a.M., Fischer, pp. 169–188: Sebald entwickelt hier anlässlich zweier Verfahren der Bildreproduktion (Photographie und Malerei) eine Ästhetik in nuce; die Ausführungen lassen sich auch auf andere Darstellungsformen beziehen.

sich selbst demonstrieren – um dieses Themas willen von Zeitlichkeit geprägt und lässt sie an sich selbst ablesbar werden: Die Zeit bestimmt über den Weg, den der Re-Produzent von Texten und Bildern durch kulturelle Archive nimmt, über die Ergiebigkeit seiner Recherchen, über Anfang, Verlauf und Ende der Reise durch Erinnerungslandschaften.

Wenn Kunst die “Todesnähe” aller Dinge zu reflektieren hat, dann sind Bilder eine besondere Herausforderung – vor allem in der ihnen zugeschriebenen Eigenschaft, den Moment zu fixieren, die Zeit stillzustellen. Sebald steht dem seine Beobachtungen zur Zeitlichkeit der Bilder selbst gegenüber. Sein Interesse an der Temporalität bildlicher Repräsentationen führt unter anderem zur erwähnten Akzentuierung der jeweiligen Spezifik medial-materieller Repräsentationen. Denn es ist ja vor allem die Materialität der Bilder, welche sie in den Strom der Zeit hineinreisst. Sebalds stets durch mehrfache Vermittlungen und ‘Schichtungen’ geprägtes Darstellungsverfahren macht Repräsentation als Repräsentation bewusst. Dies unterläuft jede Suggestion von Präsenz der dargestellten Gegenstände radikal. Die Welt als radikal verzeitlichte verflüchtigt sich in Bilder von Bildern, Texte über Texte, Texte über Bilder und Bilder von fragwürdigem Textbezug. Am Paradigma Landschaft wird dieser ‘verflüchtigende’, die “Todesnähe des Lebens” demonstrierende Darstellungs-Stil besonders deutlich ablesbar.

a) Landschaftsmalerei als Darstellung des Entzugs

In der Idylle von Andromeda Lodge hatte der junge Austerlitz die Bekanntschaft eines Landschaftsmalers gemacht: die eines naturkundlich interessierten Grossonkels seines Jugendfreundes Gerald. Der Malstil des Grossonkels wird ausführlich geschildert, und zwar als ein Prozess der Verflüchtigung und Auflösung wahrgenommener Welt, als Arrangement, das nicht etwa einen genauen und scharfen Blick auf Landschaften voraussetzt, sondern einen gezielt verunklärten: Der Onkel hatte beim Malen eine stoffbespannte Brille getragen und Bilder geschaffen, die sich auf Andeutungen ihrer Gegenstände beschränkten. Malweise und Gemälde des Onkels versinnbildlichen den Gedanken der Unfasslichkeit einer Welt, die sich als wandelbares Ensemble von unscharf konturierten Wolken darstellt – und bilden

damit das Gegenmodell zum organisierenden, weltbeherrschenden Blick.¹⁹ Als praktisches Verfahren ist das Unternehmen einer Landschaftsmalerei mit grauer Brille einigermaßen absurd, auch wenn der Maler es tatsächlich auf Dekonturierungseffekte – und man wird wohl sagen dürfen: auf einen an William Turner erinnernden Malstil – anlegt. Denn ein Maler, der dauernd, auch beim Malen selbst, eine solche Brille trüge, würde bei der Füllung der Leinwand ja durchaus kräftige Farben wählen, um im Bild analoge Farbwerte zu erzeugen, da ihm diese Brille auch seine Farben selbst sowie das entstehende Bild in verblasster Weise erscheinen liesse. Um die blass wahrgenommene Welt in einem blassen Bild wiederzugeben, müsste der Maler (um wirklich zu blassen Farben zu greifen) für jeden Pinselstrich die Brille abnehmen. Unabhängig von der Frage, ob Sebald jene ‘spleenige’ Form der Landschaftsmalerei erfunden hat – sie wirkt wie ein Kommentar nicht allein zu den oft unscharfen und undeutlichen Schwarzweiss-Bildern, die seine eigenen Texte begleiten, sondern auch zu seiner textimmanenten sprachlichen Darstellungsverfahren. Im Bild des Landschaftsmalers mit grauer Brille porträtiert sich Sebald als Schriftsteller und Bild-Arrangeur selbst; die Landschaftsmalerei in einer spezifischen Spielform wird also zur ästhetisch-poetologischen Metapher.²⁰ Der mit verunklärtem Blick malende Grossonkel ist eine Schlüsselfigur, und seine eigenen Bemerkungen verdeutlichen die Programmatik seiner Malweise. Sie unterstreichen, dass es dem Sebaldschen Landschaftsmaler – wie dem Sammler naturkundlicher Objekte – darum geht, die Geschichte und

19 “Die Bilder, die Alphonso zu Papier brachte, sagte Austerlitz, waren eigentlich nur Andeutungen von Bildern, hier ein Felsenhang, da eine Böschung, eine Kumuluswolke - mehr nicht, nahezu farblose Fragmente, Festgehalten mit einer aus ein paar Tropfen Wasser und einem Gran Berggrün oder Aschblau gemischten Lasur.” (*Austerlitz*, pp. 132–134)

20 Gerade die Figur des Austerlitz ist für den Erzähler ‘Sebald’ eine solche Brille, die er abwechselnd auf- und absetzt; der Gesamttext ist durch die Durchflechtung von eigenem Erzählerbericht und Paraphrasen Austerlitzscher Äusserungen charakterisiert. Wenn Austerlitz paraphrasiert wird, dann ergibt sich ein entsprechender Verblässungs-Effekt, von dem der Erzählerbericht als ganzer – als grauschattiges Gesamtbild – dann geprägt ist. Die Semantik des Verbs “verblässen” deutet ebenfalls darauf hin, dass hier eine Zentral- und Schlüsselpassage des *Austerlitz*-Buches vorliegt: Es lässt ja nicht zuletzt die Toten als die ‘Verblichenen’ assoziieren.

die Zeit selbst darzustellen.²¹ Eine blasse Welt ist unter Sebaldscher Akzentuierung eine *ver-blasste* Welt, und Landschaftsmalerei zielt auf die Darstellung dieses Verwandlungs-(Verblassungs-)Prozesses, nicht etwa auf die Fixierung eines epiphantischen Moments von Gegenwart.

Verschiedene Bemerkungen des alten Malers über die Landschaft betonen die Wandelbarkeit von Landschaften (*Saturn*, p. 135). Der Maler ist es auch, der den Erzähler (hier Austerlitz) und seinen Freund mit der geheimnisvollen Welt der Motten bekannt macht, die allegorische Repräsentanten der Verwandlungs- und Vergänglichkeits-Thematik sind. Dies ist für den Erzähler Anlass zur ausführlichen narrativ-deskriptiven Darstellung einer Landschaft, die den Motten gehört (*Saturn*, pp. 135–142). (Die Motte ist unter anderem Emblem eines metamorphotischen Beschreibungsstils.²²)

Austerlitz' Erzählung stiftet einen Zusammenhang zwischen Alphonse und Turner, aber nicht etwa durch einen expliziten Vergleich ihrer Malweisen, sondern anlässlich des Berichts über den Tod und die Beisetzung des Landschaftsmalers von Andromeda Lodge. Ihm selbst als Beobachter der Beerdigung gestaltete diese sich als Turner-

²¹ Sie lassen zudem die landschaftliche Natur als eine Art naturkundliche Exponentensammlung erscheinen – und bewirken so indirekt, daß man die diversen naturkundlichen Sammlungen, die Sebald thematisiert, in eine Analogie- und Spiegelungsbeziehung zur Landschaftsmalerei setzen darf.

²² An diese Passage schliesst eine Beschreibung der Landschaft um Andromeda Lodge an, die ebenfalls nicht einem statischen Landschafts-Bild gilt, sondern Landschaft als einen Prozess schildert – einen Prozess ständiger Transformation des Sichtbaren unter besonderer Akzentuierung von Dekonturierungseffekten. Wenn die hier sprachlich evozierte Landschaft die Gemälde William Turners assoziieren lassen, so bestätigt sich dies, wenn es später explizit um Turnersche Landschaftsmalerei geht (*Austerlitz*, p. 163). Nicht nur mit der einzelnen Darstellung von Landschaften verzeitlicht Sebald die Landschaft (als Konzept), sondern auch durch den sequenziellen, wenngleich nicht rational-konsekutiven Aufbau seines Buchs. Seine einzelnen "Landschafts"-Stellen erweisen sich als Variationen eines (mental, konzeptionellen) Bildes von "Landschaft", die untereinander (sowie auch mit Darstellungen von Erinnerungsprozessen, mit Architekturschilderungen und mit anderen Motivkomplexen) durch Übergänge verbunden sind. Ein Modell dieses variierenden Verfahrens bietet die Landschaftsschilderung durch den sich an Andromeda Lodge erinnernden Austerlitz, der die Aussicht aus dem ihm zugeteilten Zimmer als fast 'überwirklich' (*Austerlitz*, p. 142) bezeichnet. Die Passage ist – als Landschaftsschilderung – eine *mise en abyme* des ganzen Buchs.

sche Szene – wobei er sich aber der Differenz zwischen Bild und Nachbild bewusst bleibt; das erinnerte Turner-Gemälde hatte einen Leichenzug in Lausanne dargestellt.

Das nahezu substanzlose Bild, das die Bezeichnung 'Funeral at Lausanne' trägt, datiert aus dem Jahr 1841 und also aus einer Zeit, in der Turner kaum noch reisen konnte, mehr und mehr umging mit dem Gedanken an seine Sterblichkeit und vielleicht darum, wenn irgendetwas, wie dieser kleine Lausanner Leichenzug, aus dem Gedächtnis auftauchte, geschwind mit einigen Pinselstrichen die sogleich wieder zerfließenden Visionen festzuhalten versuchte.

(*Saturn*, pp. 162 sq.)

Die kleine Reproduktion des Bildes ist so in den Text eingefügt, dass sie das Wort "Pinselstrichen" teilt, also mitten in die 'Pinselstriche'.²³ Erzähler und Maler arbeiten am selben Bild: am verwischten, unscharfen Bild einer verzeitlichten Welt.

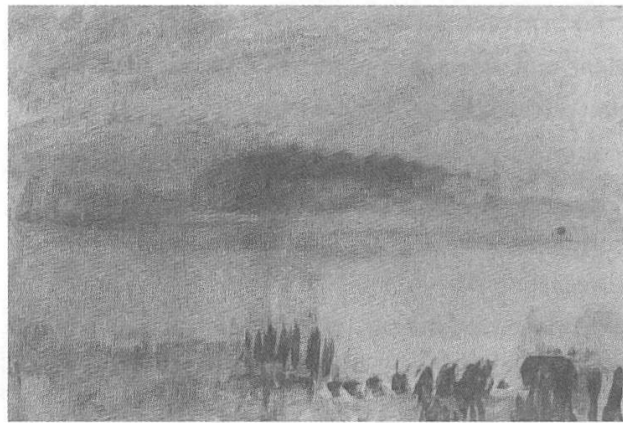


Abb. 5: *Lausanner Leichenzug* (Sebald, *Austerlitz*, p. 163)

²³ Das Bild leitet über zu einer nächsten Episode – und zu eine Verbindungslinie, die dem Qunincunx-Prinzip entspricht: "Was mich jedoch an dem Aquarell Turners besonders anzog, sagte Austerlitz, das war nicht allein die Ähnlichkeit der Lausanner Szene mit der von Cutiau, sondern die Erinnerung, die sie in mir hervorrief, an den letzten Spaziergang, den ich gemeinsam mit Gerald gemacht habe im Frühsommer 1966 durch die Weinberge oberhalb von Morges an den Ufern des Genfer Sees. Im Verlauf meiner weiteren Beschäftigung mit den Skizzenbüchern und dem Leben Turners bin ich dann auf die an sich völlig bedeutungslose, mich aber nichtsdestoweniger eigenartig berührende Tatsache gestoßen, daß er Turner, im Jahr 1798, auf einer Landfahrt durch Wales, auch an der Mündung des Mawddach gewesen ist und daß er zu jener Zeit ebenso alt war wie ich bei dem Begräbnis von Cutiau." (*Austerlitz*, pp. 163 sq.) Im Gegenwärtigen ist das Vergangene präsent; Austerlitz fühlt sich erzählend, als sei das lange zurückliegende Ereignis eben vergangen (*Austerlitz*, p. 164).

b) Episoden um Landschaftsphotos und -filme als autoreflexive Geschichten

Photos stehen – auf der Basis metaphorischer wie metonymischer Beziehungen – sinnbildlich für die Bilder der Erinnerung. Die Art, wie der Sebaldsche Erzähler kompositorisch über Bildmotive verfügt, um den Erinnerungsprozess und damit die Zeit darzustellen, spiegelt sich im räumlichen Arrangement von Austerlitz' Londoner Arbeitszimmer, das seinerseits ein der Erinnerung gewidmeter Raum ist (*Austerlitz*, p. 175): Hier sind Photos ausgebreitet, die immer wieder umarrangiert werden.²⁴ Neben Papierabzügen werden Dias zu wichtigen Medien des Erinnerns.

In *Die Ausgewanderten* betrachtet der Erzähler gemeinsam mit Dr. Selwyn dessen Dia-Aufnahmen der Hochebene von Lasithi auf Kreta, die Jahre zuvor bei einer Reise Selwyns und seines Freundes Edward nach Kreta entstanden sind. Gerade das technische Medium des Diaprojektors ist mit Flüchtigkeit und Immaterialität konnotiert; die so erzeugten Bilder sind in buchstäblichem Sinn Projektionen und insofern Metaphern psychischer Prozesse. Bedeutungsträchtig erscheint auch die Verlagerung von Landschaft in einen Innenraum, an

²⁴ Auf einem Tisch liegen "in geraden Reihen und genauen Abständen voneinander ein paar Dutzend Photographien [...], die meisten älteren Datums und etwas abgegriffen an den Rändern. Es waren Aufnahmen darunter, die ich, sozusagen, schon kannte, Aufnahmen von leeren belgischen Landstrichen, von Bahnhöfen und Métroviadukten in Paris, vom Palmenhaus im Jardin des Plantes, von verschiedenen Nachtfaltern und Motten, von kunstvoll gebauten Taubenhäusern, von Gerald Fitzpatrick auf dem Flugfeld in der Nähe von Quy und von einer Anzahl schwerer Türen und Tore." (*Austerlitz*, p. 175) Insofern Austerlitz' Bilder weitgehend im Buch ihre Pendants finden (oder sogar reproduziert sind), ist die Szene eine *mise en abyme* des Buchs. Dies ist signifikant für die Bemerkungen Austerlitz' über seine Beziehung zu den Photos; diese verweist mittelbar auf das Selbstverständnis des Buchs: "Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tisches, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane. Bis in den Abend liege ich hier nicht selten und spüre, wie die Zeit sich zurückbiegt in mir, sagte Austerlitz [...]." (*Austerlitz*, pp. 175 sq.)

dessen Wände die Bilder geworfen werden. Für die beiden Wanderer von damals vollzieht sich mit der Betrachtung der Dias, wie es heisst, ihre eigene "Rückkehr aus der Vergangenheit" (*Die Ausgewanderten*, p. 28). Dass der Erzähler die fotografierten Personen (Selwyn und seinen ebenfalls anwesenden Freund) unter dem Aspekt ihrer Alterung betrachtet, überrascht angesichts der Generalthematik des Buches nicht. Zugleich aber vergleicht er Selwyn mit Nabokov, einem Autor, in dessen Werk das Thema Metamorphose zentrale Bedeutung besitzt, und zeigt begleitend zum Text ein Photo Nabokovs vor einer Bergkulisse.²⁵ (Austauschbar wie Themse und Kongo sind kretische und Schweizer Berge samt Bergsteigern.) Die projizierten Bilder der Wanderer wirken, typisch für Dias, fragil und beweglich; sie 'zittern' "leicht auf der Leinwand". Ähnlich entwirklicht nimmt sich die projizierte Landschaft aus, deren phantomatischer Charakter ausdrücklich hervorgehoben wird – und die der Erzähler dann signifikanterweise mit den Landschaftsaufnahmen eines Films vergleicht, welche dort aber keine real erlebte Landschaft darstellten, sondern eine Traumscene.²⁶ Ins Sinnbildliche gewendet wird eine Eigenart älterer Dia-

²⁵ "Das leise Surren des Projektors setzte ein, und der sonst unsichtbare Zimmerstaub erglänzte zitternd im Kegel des Lichts als Vorspiel vor dem Erscheinen der Bilder. Die Reise war im Frühjahr unternommen worden. Wie unter einem hellgrünen Schleier breitete vor uns die Insellandschaft sich aus. Ein paarmal sah man auch Edward mit Feldstecher und Botanisiertrommel oder Dr. Selwyn in knielangen Shorts, mit Umhängetasche und Schmetterlingsnetz. Eine der Aufnahmen glich bis in Einzelheiten einem in den Bergen oberhalb von Gstaad gemachten Foto von Nabokov, das ich ein paar Tage zuvor aus einer Schweizer Zeitschrift ausgeschnitten hatte." (*Die Ausgewanderten*, p. 26) Es folgt auf der nebenstehenden Site das Nabokov-Photo. Nabokov ersetzt das nicht-gegenwärtige (nur erinnerte) Foto von Selwyn (oder Edward; von wem die Rede war, ist ja auch unbestimmt); die Berglandschaft bei Gstaad ersetzt die kretische Landschaft. Aber auch die vom Erzähler betrachteten Bilder (die wir nicht sehen) 'ersetzen' offenbar die älteren Wanderer, die man auf ihnen erwartet hätte, durch jüngere. Unter dem Nabokov-Bild steht (quasi als 'falsche' Bildlegende): "Seltsamerweise wirkten sowohl Edward als auch Dr. Selwyn auf den Bildern, die sie uns vorführten, geradezu jugendlich, obwohl sie zum Zeitpunkt der Reise, die, von damals ausgesehen, genau zehn Jahre zurücklag, schon hoch in den Sechzigern gewesen waren." (*Die Ausgewanderten*, pp. 27 sq.)

²⁶ "Auf dem letzten der Bilder breitete sich vor uns die von einer nördlichen Paßhöhe herab aufgenommene Hochebene von Lasithi aus. Die Aufnahme mußte um die Mittagszeit gemacht worden sein, denn die Strahlen der Sonne kamen dem Beschauer entgegen. Der im Süden die Ebene überragende, über zweitausend-

Projektoren: Gegenüber dem auf Papier abgezogenen Photo, dessen Betrachtung keinen prinzipiellen zeitlichen Begrenzungen unterliegt, kann das glasgerahmte Bild in Apparaten älterer Bauart nur für kurze Zeit betrachtet werden, da es leicht zerspringt, wenn es sich erhitzt. Entsprechend wird das Dia der Hochebene von Lasithi schliesslich wegen zu langen Verweilens im Projektor beschädigt; das Glas bekommt einen Riss. Die Episode verweist auf die Ungreifbarkeit einer verzeitlichten Wirklichkeit, die hinter unscharfen und ihrerseits nur temporären Repräsentationen verschwindet.

In die Selwyn-Geschichte ist die eines verunglückten Bergwanders integriert. Der Bergführer Johannes Naegeli war in Selwyns Jugend dessen Freund und Vorbild gewesen; kurz nach Ausbruch des

send Meter hohe Berg Spathi wirkte wie eine Luftspiegelung hinter der Flut des Lichts. Auf dem weiten Talboden waren die Kartoffel- und Gemüsefelder, die Obstaine, die anderen kleinen Baumgruppen und das unbestellte Land ein einziges Grün in Grün, das durchsetzt war von den Aberhunderten weißen [sic!] Segeln [sic!] der Windpumpen. Auch vor diesem Bild saßen wir lange und schweigend, so lang sogar, daß zuletzt das Glas in dem Rähmchen zersprang und ein dunkler Riß über die Leinwand lief. Der so lange, bis zum Zerspringen festgehaltene Anblick der Hochebene von Lasithi hat sich mir damals tief eingeprägt, und dennoch habe ich ihn geraume Zeit vergessen gehabt. Wiederbelebt ist er worden erst ein paar Jahre darauf, als ich in einem Londoner Kino das Traumgespräch sah, das Kaspar Hauser mit seinem Lehrer Daumer im Küchengarten des Daumerschen Hauses führt und wo Kaspar, zur Freude seines Mentors, zum erstenmal unterscheidet zwischen Traum und Wirklichkeit, indem er seine Erzählung einleitet mit den Worten: Ja, es hat mich geträumt. Mich hat vom Kaukasus geträumt. Die Kamera bewegt sich dann von rechts nach links in einem weiten Bogen und zeigt uns das Panorama einer von Bergzügen umgebenen, sehr indisch aussehenden Hochebene, auf der zwischen grünem Gebüsch und Waldungen pagodenartige Turm- oder Tempelbauten mit seltsam dreieckigen Fassaden aufragen, Follies, die in dem pulsierend das Bild überblendenden Licht mich stets von neuem erinnern an die Segel der Windpumpen von Lasithi, die ich in Wirklichkeit noch gar nicht gesehen habe." (*Die Ausgewanderten*, p. 29) Angespielt ist hier auf Werner Herzogs Kaspar-Hauser-Film *Jeder für sich und Gott gegen alle*. In die Filmhandlung sind mehrere Traumbildsequenzen Kaspars eingefügt. Diese *Traumbilder* wurden filmisch realisiert, indem die von einer Super-8-Kamera zunächst aufgenommenen Landschaftsaufnahmen auf eine Leinwand projiziert und diese Projektionen dann nochmals abgefilmt wurde, und zwar, indem die zweite Kamera hinter der Leinwand platziert war. Die Verwendung einer Super-8-Kamera sowie dieses Arrangement erzeugten flackernde, zitternde, *traumhaft* verfremdete Bilder. Das Flackern der Diaprojektionen bei Selwyn rückt durch den angestellten Vergleich in die Nähe einer Traum-Vision.

I. Weltkriegs ist er bei einer Bergwanderung tödlich verunglückt, wahrscheinlich durch Sturz in eine Spalte des Aaregletschers (*Die Ausgewanderten*, p. 25); sein Leichnam wurde nicht gefunden. Selwyn war von der Nachricht in so tiefe Depressionen gestürzt worden, dass er sich selbst wie "begraben unter Schnee und Eis" gefühlt hatte. An dieser Stelle wird der Erzählerbericht unterbrochen durch die Reproduktion einer photographischen Aufnahme vom Aaregletscher; allerdings sieht man auf dieser Aufnahme natürlich keineswegs den im Gletscher verschwundenen Naegeli selbst – man sieht gleichsam nur sein Verschwinden.



Abb. 6: Gletscher (Sebald, *Die Ausgewanderten*, p. 25)

Selwyn unterbricht seinen Bericht an dieser Stelle; es seien "alte Geschichten", und leitet zur Darstellung der Kreta-Reise über. Doch im späteren Erzählerbericht kommt es zu einer Anknüpfung an die Episode,²⁷ da ist Selwyn bereits tot. Der Erzähler reist 1986 durch die

²⁷ Wie der Erzähler bemerkt, "haben, wie mir in zunehmendem Maße auffällt, gewisse Dinge so eine Art, wiederzukehren, unverhofft und unvermutet, oft nach einer sehr langen Zeit der Abwesenheit." (*Die Ausgewanderten*, p. 36)

Schweiz und passiert Bern; beim Anblick der Bergkette des Oberlandes erinnert er sich an Dr. Selwyn. Wenig später blättert er, immer noch unterwegs, in einer in Zürich gekauften Lausanner Zeitung, legt sie aber beiseite, "um die jedesmal von neuem staunenswerte Eröffnung der Genfer Seelandschaft nicht zu versäumen" (*Die Ausgewanderten*, p. 36). Doch ihm wird eine weitere Eröffnung zuteil, als sein Bericht nochmals auf die Zeitung fällt; er liest "einen Bericht, aus dem hervorging, dass die Überreste der Leiche des seit dem Sommer 1914 als vermisst geltenden Berner Bergführers Johannes Naegeli nach 72 Jahren vom Oberaargletscher wieder zutage gebracht worden waren." (*Ibid.*) Der Erzählerkommentar interpretiert diese Episode sofort als exemplarisch: "So also kehren sie wieder, die Toten. Manchmal nach mehr als sieben Jahrzehnten kommen sie heraus aus dem Eis und liegen am Rand der Moräne, ein Häufchen geschliffener Knochen und ein paar genagelter Schuhe." (*Die Ausgewanderten*, pp. 36 sq.) Die Geschichte vom Gletscher, der die sterblichen Überreste eines Menschen nach langer Zeit wieder freigibt, erinnert an die von Gotthilf Heinrich Schubert, Johann Peter Hebel und E. T. A. Hoffmann erzählte Geschichte des schwedischen Bergmanns, der von der Tiefe verschlungen wurde, nach Jahrzehnten dann aber wieder zum Vorschein kam. Während der Leichnam des Bergmanns von Falun als Folge seiner Konservierung in der Tiefe sein jugendliches Aussehen behalten haben soll, ist von Naegeli nichts übrig ausser Knochen und genagelten Schuhen. Auf dem reproduzierten Zeitungsblatt ist ferner zwar der Aaregletscher zu sehen, nicht aber die gefundenen Knochen. Sieht man sich den faksimilierten Zeitungsbericht genauer an, so stellt man fest, dass nicht allen vom Fall Naegeli die Rede ist, sondern von weiteren rezenten Fällen, in denen Leichname Verunglückter von Gletschern freigegeben wurden. Ein Toter verweist dabei auf den nächsten – so wie eine Repräsentation der Vergangenheit auf die andere.²⁸

²⁸ In einem anderen Artikel auf derselben Seite, der zufällig neben dem Bericht platziert ist, geht es um "Film, légendes" und "l'imagination", um einen wegen seines blossen Ausschnittcharakter nur sehr begrenzt lesbaren Bericht über die Vergangenheit ("C'était en 1937", so beginnt er; "Qu'était-il devenu?"; so beginnt der zweite Absatz, "Sept ans plus tard", der dritte. Worum es geht, erfährt man nicht – ein weiterer Referenzentzug. Viele weitere Details der Zeitungsseite – die durch die Darstellung einer Landschaft dominiert wird – wären erwähnenswert,

Das metaphorische Potential des Films wird im *Saturn*-Buch anlässlich des Besuchs auf einem heruntergekommenen Anwesen literarisch fruchtbar gemacht.²⁹ Das ehemals prachtvolle Landgut ist zu weiten Teilen zerstört. Wie aus der Welt Gefallene gehen die Ashburys unsinnigen Tätigkeiten nach. Mit ihnen zusammen beschaut der Wanderer alte Filmaufnahmen mit Bildern aus der Vergangenheit – flackernde phantomatische Wiederholungen des Vergangenen in einem dunklen Raum. Wie die Dias bei Dr. Selwyn sind sie stumme und sprunghafte, vom drohenden Verlöschen gezeichnete Reste einer sich entziehenden Vergangenheit.³⁰ Die Thematisierung des Mediums der ‘laufenden Bilder’ bestätigt: Bilder sind für Sebald durch ihren Zeitbezug geprägt – inhaltlich, strukturell und funktional. So werden sie zu Sinnbildern des Erinnerungsvermögens, das die Zeit nicht aufzuhalten vermag, obwohl es ihr durch Wiederholungen Widerstand zu leisten sucht.

Landschaftsdarstellungen in verschiedensten medialen Formen werden immer wieder als fragil, zerfallend oder verdunkelt beschrieben. Im Extremfall kann man auf Landschaftsbildern überhaupt nichts mehr sehen, da die Zeit sie verdunkelt hat. Auch dafür – abschliessend – ein Beispiel, das neuerlich den autoreflexiven Charakter der Sebaldschen Texte bestätigt: Austerlitz erinnert sich gesprächsweise daran,

wie er vor vielen Jahren einmal, in einer Rembrandt-Ausstellung im Rijksmuseum von Amsterdam, [...] lange vor einem kleinen, etwa zwanzig auf dreißig

so der handschriftliche französische Eintrag “morts suspectes”, dessen Provenienz ungeklärt ist; Stempel auf dem Blatt weisen darauf hin, dass es sich um eine archivierte Zeitung handeln könnte – also nur um ein Surrogat der vom Erzähler gelesenen Seite.

²⁹ Die Mitglieder der Familie Ashbury leben “unter ihrem eigenen Dach [...] wie Flüchtlinge, die Furchtbares mitgemacht haben und die es nicht wagten, an dem Platz, an dem sie gestrandet waren, sich niederzulassen.” (*Saturn*, p. 250)

³⁰ “[...] der Apparat fing an zu rattern, und auf der kahlen Wand über dem Kamin-sims erschienen, manchmal ruckartig aneinandergereiht, überstürzt oder durch dichtes Gestrüchlel undeutlich gemacht, die stummen Bilder der Vergangenheit.” (*Saturn*, p. 254) Der Film zeigt Szenen aus dem Leben der Landarbeiter, der Gartenarbeiter, der Gutsbesitzer: eine Welt, in der alles gedeiht. Damit kontrastieren die gegenwärtigen Bilder des Verfalls ebenso wie die Geschichten der Mrs. Ashbury, die im folgenden vom wirtschaftlichen Niedergang Irlands erzählt, wohin sie mit ihrem Mann zeitweilig gegangen war.

Zentimeter messenden [...] Gemälde gestanden sei, das, der Beschriftung zufolge, die Flucht nach Ägypten darstellte, auf dem er aber weder das hochheilige Paar noch das Jesuskind, noch das Saumtier habe erkennen können, sondern nur, mitten in dem schwarzglänzenden Firnis der Finsternis, einen winzigen, vor meinen Augen, so sagte Austerlitz, bis heute nicht vergangenen Feuerfleck. (*Austerlitz*, p. 177)

Dieser Fleck ist offenbar ein Reflex, der nicht zum Bild gehört, und er reflektiert sich seinerseits im Reflex einer Gasflamme in der Scheibe von Austerlitz' Zimmerfenster, einem Fenster, durch das man nicht nach aussen sieht. Die kleine Gasflamme ist Sinnbild des vom Verlöschen bedrohten Menschen (dessen Leben ja Bestandteil des universalen Verbrennungsprozesses ist); auf Projektionsflächen wie der lasierten Leinwand oder dem Fenster sieht er manchmal sein eigenes Bild, in diesem Fall aber keine Welt-Landschaft; wo er hingegen letztere sieht (wie unkonturiert und verblasst auch immer), da ist es selbst dem Blick entzogen. Sebalds Texte spiegeln sich in jenem Bild, dessen Landschaft schwarz geworden ist: Wenn Reflexe des Menschen sichtbar werden, dann nur auf der Projektionsfläche dunkler Bilder von der Weltlandschaft.

Abstract

In W. G. Sebald's semi-fictitious narratives "Die Ringe des Saturn", "Die Ausgewanderten", and "Austerlitz" the topic of regarding and representing landscapes is of crucial importance. Typically for Sebald's books, allegorical elements and structures play an important role here. The analysis of Sebald's landscape images focusses on four theses: (1) Sebald's narrative and visual representations of space should be interpreted as *spatialized time* (*verräumlichte Zeit*), a representation of time projected onto spatial structures. (2) A main influence for Sebald's strategy of representing time by means of spatial structures is Joseph Conrad's "Heart of Darkness", and especially the symbolic image of *the river of time*. (3) Sebald's landscape images accentuate man's ephemeral state of being; a motif of outstanding importance here is the motif of *humans disappearing into a landscape* until they are totally absorbed or outlived by this landscape. (4) The strategies Sebald employs to represent landscapes gain an auto-referential function with a special focus on different visual media of landscape representation (such as painting, photography, and film), which have to be regarded as metaphorical concepts also reflecting literary representation.