
Christoph Pflaumbaum

Die Ausrichtung der Blicke

Aspekte des Schauens und Angeschaut-Werdens im Werke W. G. Sebalds

I. Vom Blicken und Schauen. – Das Schauen, das Sehen und Blicken bilden einen umfassenden und virulenten Aspekt, der leitmotivisch in allen Werken Sebalds zur Geltung kommt und sowohl auf der Erzähl- wie auch der bildlichen Darstellungsebene eine bedeutende Funktion erfährt. Es gibt keinen Text Sebalds, der nicht die Augen und den aus ihnen hervorgehenden Blick thematisiert.¹ In dem posthum erschienenen Gemeinschaftsprojekt »Unerzählt« mit Jan Peter Tripp wird der Blick gar zum grundlegenden Bildmotiv, um das die Prosa-miniaturen kreisen. Dabei besitzt der Blick nicht nur aufgrund seiner prädestinierten Eigenschaft als Erkenntnisinn eine außerordentliche Bedeutung, sondern er wird immer auch als eine die Dinge durchdringende Fähigkeit begriffen, die zugleich im Umkehrschluß für die Erinnerungsdiskurse von außerordentlicher Wirkung ist: Sobald die Sehkraft nachläßt, entwickelt der Mensch mentale Gedächtnisbilder, die er sich vor Augen führt. Doch auch in Hinblick auf die Text-Bild-Kompositionen wird immer wieder auf die Augen, auf den Blick rekurriert, auf ein Phänomen also, das auf eine exponierte kulturhistorische Geschichte verweist.² Durch den Blick nähert sich der Mensch der Welt und öffnet sich ihr zugleich.³

Spätestens seit der Prosaveröffentlichung *Schwindel. Gefühle.* wird die Bedeutung des Blicks grundlegend auf artistische Weise vorgeführt,⁴ denn die erkenntnis- und erinnerungsproblematischen Diskurse des Henri Beyle finden ihren Ausgangspunkt und ihre gleichzeitige Kulmination in den Blicken der Augen. Erinnerungsbilder erfahren immer wieder eine Korrektur durch die visuell wahrgenommenen Einblicke in die Wirklichkeit. Im Angeblickt-Werden wird der zunächst untersetzte Beyle gar erst zu einer emanzipierten Persönlichkeit, die sich im Blicke zu spiegeln beginnt und aus der sich der Geist förmlich aus dem Körper hinausbewegend konstituiert: »Freilich fühlte Beyle sich, wenn er jetzt seine Gestalt im Spiegel betrachtet oder gar in den Augen der Mailänder Frauen den Reflex seines Eindrucks wahrzunehmen glaubt, wie verwandelt. Es ist ihm, als sei es ihm endlich gelungen, aus seinem untersetzten Körper zu fahren, als habe der hohe gestickte Stehkragen ihm den zu kurzen Hals gestreckt.«⁵

Hieraufhin gelingt Sebald die wahrlich schwindelerregende Text-Bild-Komposition, indem ein Detailausschnitt aus einem Portrait, das lediglich eine Au-

genpartie präsentiert, ein separates und autonomes Satzglied wird, das der Leser erst als Wort übersetzen und ausfüllen muß: »Selbst seine weit auseinanderliegenden [Bild] deretwegen er zu seinem Leidwesen oft *Le Chinois* genannt wird, scheinen auf einmal kühner, mehr auf eine imaginäre Mitte zu gerichtet.« (SG, 15) Keine andere Stelle bezeugt dem Bild in seiner Darstellungs- und Erzählfunktion einen derartig souveränen Status und dem Text-Bild-Hybrid eine so große wechselseitige Bedingtheit, zumal das schmale Format des Bildausschnitts direkt mit dem Attribut »auseinanderliegenden« korrespondiert. Gleichzeitig wird hier das Bildmotiv der Augen etabliert, das das Werk Sebalds wie einen roten Faden durchzieht.⁶ Für Beyle wird das Blicken zur Obsession, zur elementaren Befriedigung der Leidenschaft, die Sebald an anderer Stelle dadurch betont, daß das Verb »SEHEN« durch Versalien hervorgehoben wird (SG, 24). Symptomatisch hegen die Figuren Sebalds die ausschließliche Auffassung, »alles aufgeben zu können außer dem Schauen« (SG, 84), und nutzen den Sehsinn als das maßgebliche Kriterium zur Beglaubigung und Vergewisserung des Erfahrenen. Vor diesem Hintergrund sind die Figuren zugleich immer auch Augenzeugen der fingierten wie der historischen Geschichte.

Zwischen Luciana und dem Ich-Erzähler in der zweiten Erzählung von *Schwindel. Gefühle*, setzt die rätselhaft-vertrackte Beziehung mit ihrer gegenseitigen Anziehungskraft durch den Blick ein und wird durch einen abschließenden Blick auf »eine saubere Art« beendet.⁷ Die Kommunikation beider vollzieht sich auf Grundlage der ausgetauschten Blicke, und das »richtige Schauen« wird in der kafkaesken Szene der Abreise auf die Höhe getrieben, in der es heißt: »Der Paß müsse also hier in der Lade liegen, und es käme nur darauf an, zu schauen, aber, sagte sie zu Mauro, er habe ja noch nie schauen können, wahrscheinlich weil sie, Luciana, immer für ihn geschaut habe.« (SG, 112 f.)

Der Blick als ein wesentliches Leitmotiv entwickelt auf das Geschehen einen außerordentlichen Einfluß. In ihm kann sich Verachtung ausdrücken,⁸ von ihm ausgehend entwickelt sich die Frage nach der Herkunft⁹ und an ihm manifestieren sich die reine Anschauung und das reine Denken.¹⁰ Kein anderer Sinn besitzt eine derartige Autorität wie der Sehsinn. Allen anderen Sinnen wird kaum Raum geboten, mit ihren Mitteln die Welt zu erfahren oder sich mit ihnen der Umwelt zu öffnen. Die Fokussierung auf das Sehen ermöglicht es deshalb nicht, eine Wechselbeziehung oder eine Kooperation der Sinne zu konstituieren, weswegen es geradezu fatale Folgen für die Figuren hat, wenn der Sehsinn verlorengeht. Der Kraft des Blickes sind sich die Sebaldschen Protagonisten stets gewiß, denn sie spüren und erkennen diese energetische Kraft; ganz ähnlich wie es Walter Benjamin beim Betrachten eines Portraits Franz Kafkas beschreibt.¹¹ Erst die Bildintegration gewährleistet es auch, diese aufwertende Bedeutungsebene des Blicks auf den betrachtenden Leser zu übertragen. Die Bildmaterialien im Text ermöglichen eine Neuakzentuierung, indem der Er-

zählaspekt des Blicks in den Blicken der Bilder zur Darstellung gebracht wird. Die Bilder der Sebaldschen Prosa, die auf je verschiedene Weise aus der erzählten Welt der Figuren stammen, präsentieren somit auch die Blicke, die jene erfahren haben. Suggestiv wollen sie das offenbaren, was die Protagonisten gesehen haben. Die in den Text eingelassenen Bilder müssen deshalb als Fenster verstanden werden, die Einblicke in jene zur Literatur gewordene Welt gewährleisten.

Im folgenden sollen die Texte Sebalds auf das Problemfeld des Sehens, Schauens und Blickens neu gelesen werden, um zugleich die Bedeutung dieser Textsignale hinsichtlich der Text-Bild-Hybride zu analysieren.¹² So muß zunächst das auffällige Phänomen untersucht werden, warum der Großteil der Sebaldschen Figuren an Augenerkrankungen leiden, und welche Auswirkungen dieser fortschreitende Verlust des Augenlichts für ihre mentalen Erinnerungsvorgänge bedeutet. Darüber hinaus ermöglichen die eigenwilligen und prägnanten Text-Bild-Konstruktionen einen methodischen Zugang, die semi-dokumentarische Prosa am Aspekt des Blicks grundsätzlich als ein bewußt evoziertes Spiel der Blicke und ein gegenseitiges Lesen und Gelesen-Werden zu verstehen. So soll in zwei Kapiteln die Augenzeugenschaft des Bildmaterials und deren Potentiale problematisiert werden, um zugleich die Rezeption durch den blickenden Leser oder lesenden Betrachter zu berücksichtigen. Am Schluß soll deutlich gemacht werden, warum Sebald gerade dem Sehsinn eine so außerordentliche Bedeutung zukommen läßt, die den Blick nicht nur auf vielschichtige Art in den Fokus nimmt, sondern dies auch durch Vernachlässigung anderer Wahrnehmungsmöglichkeiten erfolgt. Diese Diskrepanz in den Sinneswahrnehmungen erklärt sich vollends über das Melancholie-Konzept im Werke Sebalds, denn es ist der melancholisch durchdringende Blick, der die Figuren durch Zeiten und Räume schauen läßt und ihnen eine verinnerlichte Selbsterfahrung vor dem Hintergrund der Historie gewährleistet.

II. Sehschwächen. – Das besonders Exponierte gewinnt seine Bedeutsamkeit, indem der Verlust dessen nicht nur wiederholt thematisiert wird, sondern auch fatale Folgen aus diesem Mangel resultieren. So muß zunächst einmal die Sehmetapher bei W. G. Sebald dahingehend untersucht werden, was es bedeutet, wenn das Zentrum des archaischen Ausdrucksverlangens, nämlich das Sehen schlechthin,¹³ wegzufallen droht. Dabei scheidert das normale Anvisieren der Bilder meist in einem merkwürdig surrealen Schwindelgefühl, das bei den Protagonisten für Verwirrung sorgt, so daß die »Konturen von Bildern, die ich festzuhalten suchte«, sich auflösen »und die Gedanken zerfielen mir, noch ehe ich sie richtig gefaßt hatte« (SG, 42). In *Schwindel. Gefühle.* sind emotionale Irritationen die Auslöser für visuelle Defekte der Protagonisten. Von der bizarr-platonischen Beziehung zu Luciana aufgewühlt, heißt es, daß der Ich-Erzähler »jetzt

an diesem Nachmittag in Limone plötzlich alles verschwommen wie durch ein Paar nicht für meine Augen passenden Gläser« (SG, 112) sah.

Das langsame Erlöschen des Augenlichts vollzieht sich dabei durchaus in einem ambivalenten Verhältnis, das Erlösung durch Erinnerungsverlust¹⁴ oder Befreiung durch neue Abstraktionsmöglichkeiten bedeuten kann.¹⁵ Die Figur des Austerlitz, der über Nacht die Sehkraft seines rechten Auges fast gänzlich verlor (vgl. A, 55), verkörpert diese Ambivalenz besonders herausragend. Infolgedessen nimmt er etwa Fotografien nur als »eine Reihe dunkler, nach oben und unten seltsam verzerrter Figuren und Landschaften« wahr, die sich unterschiedslos »in eine bedrohliche schwarze Schraffur« (A, 55) auflösen. Indem sich jene grauen Felder ausdehnen und Austerlitz fürchtet, daß eine progressive Verminderung des Sehvermögens eintrete, beginnt er sich an eine skurrile Methode zu erinnern: Opersängerinnen wurde einst eine destillierte Flüssigkeit des Nachtschattengewächses Belladonna auf die Netzhaut aufgetragen, um den Augen einen »quasi übernatürlichen Glanz« zu verleihen, sie selber aber konnten »so gut wie gar nichts mehr wahrnehmen« (A, 56). Bei Onkel Alphonso, dem Großonkel von Austerlitz' Freund Gerald, wiederholt sich diese bewußte Trugbildung der Augen, womit erneut eine »Täuschung des schönen Scheins einsetzt« (A, 56). Dieser, so berichtet Austerlitz, trug beim Aquarellieren »stets eine Brille, in welcher an Stelle der Gläser ein graues Seidengewebe eingespannt war, so daß man die Landschaft hinter einem feinen Schleier sah, wodurch die Farben verblaßten und das Gewicht der Welt vor den Augen zerging« (A, 132). Eine beigefügte Abbildung, die den Onkel Alphonso lediglich vermuten läßt, besticht gerade durch ihren pittoresk-malerischen Stil, der aufgrund seiner matten Unschärfe gar eine Unterscheidung zwischen Fotografie und Gemälde kaum möglich macht.¹⁶

Bei Austerlitz, dessen Sehkraft ungewollt beeinträchtigt wird, folgt eine Mischung aus Angst, die Arbeit nicht mehr fortsetzen zu können, und eine »Vision der Erlösung, in der ich mich, befreit von dem ewigen Schreiben- und Lesenmüssen, in einem Korbessel in einem Garten sitzen sah, umgeben von einer konturlosen, nur an ihren schwachen Farben noch zu erkennenden Welt.« (A, 56) So setzt im Sinne Platons die Abstraktionskraft, das Imaginieren von Bildern ein, wenn die Sehkraft der Augen nachzulassen beginnt.¹⁷ Programmatisch heißt es in *Schwindel. Gefühle*. dazu: »Unter meinen geschlossenen Lidern begann es zu leuchten.« (SG, 126) Halluzinatorische Sequenzen der Figuren¹⁸ stehen diametral den visuellen Momentaufnahmen der Bilder entgegen, die zumindest Vergleiche und wiederholtes Betrachten gewähren. Berücksichtigt man dies, erklärt sich die Tatsache, warum den Sebaldschen Figuren ein besonderer Drang zur Vergewisserung des Wahrgenommenen eigen ist. Um einem möglichen Trug des Gesehenen zu entgehen, wird das Fotografieren so elementar oder, wie bei Austerlitz, das stetige »Anfertigen von Aufzeichnungen und Skizzen« (A, 14 f).

›Bilder‹¹⁹ als Erinnerungsbilder oder Wahrnehmungsbilder werden durch den Verlust der Sehkraft, durch die Beeinträchtigung des richtigen Blickens besonders diffus, weshalb sie ineinander zu verschwimmen drohen und sich an den Rändern auflösen.²⁰ Indem das Sehen defizitär wird, vermögen die Figuren nicht mehr die Identität und Einheit über die ganze Spannweite der möglichen Transformationen der Erscheinungen zu wahren.²¹ Eine dialektische Einheit wird dagegen in den Text-Bild-Hybriden gestiftet, indem die Artikulation des vagen Vermischens der Eindrücke auf Textebene den konkreten Abbildungen spannungsreich gegenübersteht. Der Leser vermag auf diese Weise das zu sehen, was die Figur nicht mehr zu ordnen versteht oder einst gesehen haben will.

III. Augenzeugenschaft der Bilder. – Der halbdokumentarische Grundcharakter der Prosatexte verursacht das beständige Changieren der Fiktionsgrade, womit der tatsächliche Aufklärungswert der Bilder relativiert wird und der Leser immer wieder zwischen Skepsis und Vertrauen die Bilder in den Rezeptionsvorgang mit einbeziehen muß. Die Wechselhaftigkeit, der beständige Bezug von Text und Bild aufeinander verleihen der gesamten Komposition eine ›anschauliche Schärfentiefe,‹²² die sich durch das Lesen und Blicken einstellt. Unterwandert wird dabei der eigentlich maßgebliche Charakter der Augenzeugenschaft des Bildes. Insbesondere die Fotografie, in der eine Verschränkung von Einmaligkeit und Dauer sowie eine gleichzeitige Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit existiert, gewinnt an magischer Vagheit. Ungewiß bleibt dabei für den Leser, wer denn durch die Kamera geschaut hat oder wer der rechte Betrachter des Gemäldes ist. Und der lesende Betrachter fragt sich, ob tatsächlich so geschaut wurde, wie es das Bild präsentiert.²³

Diese Problematik führt in den *Ringen des Saturn* zu einer bemerkenswerten Auseinandersetzung. Wie in den ekphrastischen Passagen zu den Werken Grünewalds in *Nach der Natur* bildet erneut ein bedeutsames Gemälde der Kunstgeschichte den Ausgangspunkt für eine Erzählung, in der behauptet, vielmehr vermutet wird, daß Thomas Browne auf dem dort abgebildeten Ereignis hätte anwesend sein müssen, der Gemäldebetrachter also womöglich aus dessen Perspektive schaut. »Obzwar nirgends eindeutig belegt, ist es mehr als wahrscheinlich, daß Browne die Ankündigung dieser Prosektur nicht entgangen war und daß er dem spektakulären, von Rembrandt in seiner Porträtierung der Chirurgen-gilde festgehaltenen Ereignis beigewohnt hat, zumal die alljährlich in der Tiefe des Winters stattfindende anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaas Tulp nicht nur für einen angehenden Mediziner von größtem Interesse [...] gewesen ist.«²⁴

Abgesehen davon, daß hier ähnlich wie in *Nach der Natur* die Marter des Körpers, das »archaische Ritual der Zergliederung eines Menschen« und die öffentliche »Peinigung des Fleisches des Delinquenten bis über den Tod hinaus« (*RdS*, 23) vorgeführt wird, erlangt diese Stelle in doppelter Hinsicht ihre

Relevanz. Zum einen ist auffällig, wie sehr der Standpunkt des Betrachters hier thematisiert und durch die Reproduktion im Buch ganz virulent wird. Standpunkt muß hier mehrschichtig verstanden werden: Es handelt sich sowohl um den historisch-tatsächlichen Standpunkt während des überlieferten Ereignisses, um den möglichen Standpunkt Thomas Brownes, um den fingierten des Erzählers in der Gemäldegalerie und letztlich den Standpunkt des lesenden Betrachters im Sebald-Text. Die Standpunkte, vom historisch korrekten bis zum fiktiv möglichen, und die entsprechenden Augenzeugenschaften fallen hier gleichwohl zusammen. »Stehen wir heute im Mauritishuis vor dem gut zwei mal einhalb Meter messenden Anatomiegemälde Rembrandts, so stehen wir an der Stelle derer, die in Waagebouw seinerzeit dem Vorgang der Sezierung gefolgt sind, und meinen zu sehen, was diese gesehen haben: den grünlich, im Vordergrund daliegenden Leib Aris Kindts mit dem gebrochenen Nacken und der in der Todesstarre furchtbar hervorgewölbten Brust.« (RdS, 23) Zum anderen gewinnt diese Stelle ihre Eigentümlichkeit, indem der Mimesis-Gedanke in seiner Vagheit zur Geltung kommt (»meinen zu sehen, was diese gesehen haben«), bevor das gesamte Ereignis, das Rembrandts Gemälde *Die anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaes Tulp* von 1632 so anschaulich wiedergeben will, in Frage gestellt wird. »Und doch ist es fraglich, ob diesen Leib je in Wahrheit einer gesehen hat, denn die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung diente nicht zuletzt der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers.« (RdS, 23) Die tatsächliche, vermutliche oder mögliche Anwesenheit Thomas Brownes und dessen Blick, den der Erzähler zu rekonstruieren versucht, erfährt am Ende dieser Passage einen Dreh ins Paradoxe, indem sich das Behauptete und Wahrscheinliche gänzlich zur Spekulation wandeln. »Aus welcher Perspektive Thomas Browne, wenn er sich, wie ich glaube, tatsächlich unter den Zuschauern in dem Amsterdamer Anatomietheater befand, den Seziervorgang mitverfolgt und was er gesehen hat, dafür gibt es keinen Anhaltspunkt.« (RdS, 27)

Es ist eine der wenigen Abbildungen im Werke Sebalds, die auf einer Doppelseite reproduziert wird und damit erheblich die Aufmerksamkeit auf sich zieht und den Leser zum Betrachten von seinem Standpunkt aus herausfordern kann. Gesteigert wird diese Stelle, die sowohl Erörterung des historischen Ereignisses, poetische Erzählung wie Ekphrasis sein will, durch eine zweite Detailabbildung aus dem Gemälde, die den Aspekt der »Wirklichkeitsnähe« (RdS, 26) vertieft.

Zu Gunsten einer stärkeren anschaulichen Mitteilungsfähigkeit des Gemäldes fingiere demnach Rembrandt, so die Ansicht des Erzählers, das scheinbar Authentische, womit erneut eine Verschiebung vollzogen und der »vielgerühmte« (RdS, 26) Realismus relativiert wird, den der Maler also gar nicht beabsichtigte. »Und mit dieser Hand hat es eine eigenartige Bewandnis. Nicht nur ist sie, verglichen mit der dem Beschauer näheren, geradezu grotesk disproportioniert,

sie ist auch anatomisch gänzlich verkehrt. I. . .] 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.« (*RdS*, 27)²⁵

Sebald setzt am Beispiel Rembrandts, also erneut anhand der Bildkunst, den Akzent auf eine pseudo-realistische Darstellungsweise, die lediglich zum Schein Wirklichkeitstreue suggeriert, um – bei vertiefender Lektüre – Aufsetzungen, kalkulierte Fehlkonstruktionen, Verschiebungen und eine »Durchbrechung der Komposition« (*RdS*, 27) zu offenbaren. Dies resultiert aus einem ähnlichen Ansatz, wie Sebald es schon im Peter Weiss-Essay herausstellte²⁶ und in seinen eigenen Vernetzungsstrategien anwandte. Sebald erkennt auch bei Rembrandt das Bedürfnis, sich dem Opfer anzugleichen, sich mit dem Malträtierten zu identifizieren. Diese fingierte Mitteilung bedarf einer solchen Verschiebung, um sich in eine gewisse Dezenz zu kleiden, die der lesende Betrachter durch ein geduldiges Studium entdecken kann. Diese Textstelle belegt weiterhin eine Diskrepanz zwischen dem Schauen der Erzählerfiguren und den Bildinhalten, die zu Unsicherheiten in der Rezeption führen.²⁷

Ganz ähnlich verhält es sich an anderer Stelle: Einer für Sebald so typischen Fotografie, die einen weiten Blick über eine Küste zeigt, in der durch seichte Graustufen in der Ferne Himmel und Meer ineinander übergehen, ist ein Erlebnis des Wanderers beigegeben: »Ich wandte mich um, schaute zurück auf die leere Bahn, über die ich gekommen war, und wusste nicht mehr, ob ich das blasse Seeungeheuer am Fuß der Klippe von Covehithe nun in Wirklichkeit oder bloß in meiner Einbildung gesehen hatte.« (*RdS*, 88 f.) In der Fotografie, die eine erhabene Naturlandschaft offenbart, deutet nichts auf eine solch sonderbare Erscheinung hin. Sie ist zwar imstande, einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit festzuhalten, doch die flüchtige Erscheinung im Bewußtsein der Figur vermag sie nicht zu konservieren. Relativiert werden somit der Status des »Es-ist-so-gewesen« und die von Roland Barthes behauptete »Emphase des Noemas«²⁸, denn bei Sebald dienen die Bilder zwar der Vergewisserung, die jedoch ihre Grenzen erfährt. Das Authentische der Fotografie gerät ins Wanken, die »Verschränkung von Wirklichkeit I. . .] und Wahrheit«²⁹ wird in ihr aufgehoben und das Potential der Augenzeugenschaft relativiert. Dies vollzieht sich für Sebald keineswegs innerhalb eines fototheoretischen Exkurses, sondern innerhalb der poetischen Text-Bild-Konstellation. Er spielt mit der Suggestivkraft der Augenzeugenschaft des Bildes im Rahmen der poetischen Fiktion. Der Aspekt des Blicks und die Fähigkeit des Schauens ermöglichen es auf diese Weise, sich dem vielschichtigen und heterogenen Text-Bild-Verhältnis bei Sebald grundsätzlich zu nähern. Es ist das Blicken selbst, das innerhalb der Texte thematisiert und durch die Bildintegration auf einer Metaebene visualisiert wird. Dieses

Verfahren bedeutet nicht nur, daß das Werk Sebalds ein permanentes Reflexionspotential zwischen Text und Bild freilegt, sondern beansprucht auch eine Auseinandersetzung, die sich sowohl der Text- als auch der Bildebene komplementär widmet. Nur im fortwährenden Studium der Bilder mit dem sie umgebenden Text erschließen sich die Sinnhorizonte, die Sebald durch kühne Kalkulation inszeniert. Das Blicken des lesenden Betrachters erfährt somit eine eigene, sich erst konstituierende Bedeutungsebene.

IV. Spiele des Blickens. – Nachdem die Augenzeugenschaft der Blicke und die im Bild festgehaltene Suggestivwirkung problematisiert wurden, kann nun untersucht werden, welche Folgen daraus für das Blicken der Figuren und des lesenden Betrachters entstehen. Daß hier ein regelrechtes Spiel von Blicken durch diverse Text-Bild-Konstruktionen ausgelöst wird, kann auf mehreren Ebenen nachvollzogen werden, indem nämlich zwischen erzählten Figuren und Bildpersonal, zwischen Bildpersonal und Leser sowie zwischen dem Autor und dem Leser ein diffuses Spiel der Blicke etabliert wird.

Nachdem Austerlitz seine wahre Herkunft und den Verbleib seiner Mutter teilweise rekonstruieren konnte, erleidet er einen schweren psychischen Zusammenbruch. In der Folgezeit der Genesung geht er mit Marie, der einzigen dauerhaften Bezugsperson des Protagonisten, in einem Tiergarten regelmäßig spazieren, wovon einzig eine durch eine Fotografie festgehaltene markante Begebenheit in Erinnerung geblieben ist. Auf eben jener Fotografie erkennt man deutlich eine Damwildfamilie. Alle vier Tiere blicken gebannt aus dem Bild heraus. Austerlitz konstatiert dazu: »Sie [Marie] sagte damals, was mir unvergeßlich geblieben ist, i. . .] daß die eingesperrten Tiere und wir, ihr menschliches Publikum, einander anblickten à travers une brèche d'incomprehension.« (A, 376)³⁰ Abgesehen davon, daß hier am Ende des Romans erneut die künstliche Welt des Zoos aufgegriffen wird, wie zu Beginn im Antwerpener Nocturama, in der auch die Wesen schuldlos gefangen sind, gewinnt diese Stelle durch das Blicken und Angeblickt-Werden ihren bemerkenswerten Reiz. Im Spiel der Blicke zwischen Figur, Bildportrait und Betrachter entsteht eine komplexe Reflexions-situation, die den Topos der Reziprozität aufgreift, und es ist »eine beherrschende Linie gezogen, der wir als Betrachter uns nicht entziehen können.«³¹ Somit ist ein Austausch zwischen Betrachter und Bildpersonal geschaffen, der hier manifest wird und von der Michel Foucault behauptet, daß diese punktierte Linie uns unweigerlich erreiche und uns mit der Repräsentation des Bildes verbinde.³² Sebald, indem er solche Blickmomente durch die Technik der Fotografie inszeniert, greift hier auf eine spannungsreiche Rezeptionssituation zurück, die bereits die Malerei der Renaissance zu nutzen versuchte.³³

Indem es Menschen sind, die aus den Bildern herausblicken, oder gar der Autor selbst, wird dieser Aspekt zweifelsohne intensiviert. In der Tereziner Bil-

derfolge, die in einer regelrechten Versunkenheit in das Schaufenster des Trödeladens Antikos Bazar endet und durch eine Porzellankomposition ausgelöst wird, kann dies besonders anschaulich nachvollzogen werden. Dort registriert Austerlitz zunächst dieses »stellenweise schon vom Mottenfraß verunstaltete Eichhörchen, das sein gläsernes Knopfauge unweigerlich auf mich gerichtet hielt« (A, 284). Austerlitz fragt daraufhin: Was »mochte es auf sich haben mit dem nirgends entspringenden, nirgends einmündenden, ständig in sich selbst zurückfließenden Strom« (A, 284)? Was hier mit »Strom« gemeint sein könnte, bleibt zunächst vage, wird aber dadurch verständlich, daß Austerlitz, Sebald und der Sebald-Leser dem »grauenvollen Unglück« (A, 285), das sich anhand der Porzellanfigur offenbart, durch die abgebildete Fotografie beiwohnen. In diesem zeitlos verewigten, »immer gerade jetzt sich ereignenden Augenblick der Errettung« (A, 285) ist der Leser und Bildbetrachter Teilhaber der Situation. Durch die Silhouette im Schaufenster, die im Bild erkennbar ist, wird der Austausch der Blicke erfahrbar und gleichwohl intensiviert.³⁴ Der ewige »Strom« wird also zu einem durch die Fotografie gewährleisteten Schauspiel überlagernder Blicke, die zwischen Autor, Figur und Betrachter im Lichte des Holocaust ausgetauscht werden. Auf diese Weise kann Betroffenheit durch Getroffenheit im Blicke evoziert werden, die gleichfalls komplex und inkonstant bleibt und der wiederholten Reflexion bedarf.³⁵

In *Schwindel. Gefühle*, nimmt Sebald auf dieses Spiel der Blicke direkt Bezug: Henri Beyle besucht eine Vorstellung der Oper *Il Matrimonio Segreto* von Cimarosa in Ivrea. Der Bühnenillusionismus und die Musik nehmen ihn derart ein, daß er nicht nur glaubt, »selber auf den Brettern der primitiven Bühne« zu stehen, sondern der besungenen Szene selbst beizuwohnen (SG, 13): »So sehr zog es ihm das Herz zusammen, daß ihm im weiteren Verlauf der Aufführung wiederholt die Tränen in die Augen traten und er beim Verlassen des Emporeums überzeugt war, daß die Actrice, die die Caroline gegeben und die, wie er mit Sicherheit bemerkt zu haben glaubte, ihren Blick mehr als einmal eigens auf ihn gerichtet hatte, ihm die von der Musik versprochene Glückseligkeit würde bieten können.« (SG, 13)³⁶ Nicht nur, daß hier erneut der klare und dennoch durch Tränen verschleierte Blick aufgegriffen wird, diese Stelle zeugt auch von der Emphase eines Illusionismus, der weniger durch die Opernmusik als durch den Austausch der Blicke ermöglicht wird. Die Akustik wird hier auf Kosten der Optik ausgespielt.

Bei Sebald selbst kommt es zu einer Konzentration der Blicke an jenen Stellen, in denen der Autor sich selbst zeigt, damit gleichfalls jeglicher Illusionismus gebrochen wird und der Leser statt dessen in die Augen des Textschöpfers hineinschauen kann. Der authentische Paß W. G. Sebalds, der in *Schwindel. Gefühle* reproduziert ist (SG, 129), erweist sich deshalb als besonders interessant, weil das Paßbild durch einen schwarzen Balken durchbrochen ist. Es handelt sich

um einen Strich, der senkrecht zwischen den beiden Augenpaaren durchläuft, der Blick Sebalds also unbeeinträchtigt auf den Leser fokussiert bleibt. Im gegenseitigen Anblicken wird der Leser in Szene gesetzt und zugleich Teil eines wechselseitigen Schauspiels.³⁷

Kontrastiv dazu bleibt in den *Ausgewanderten* das Portrait Sebalds (*DA*, 130) im Ungefähren und verschließt sich einem direkten Zugriff, obwohl der Blick im verschatteten Gesicht gewiß scheint. Das verdunkelte, uneinsichtige Wesen dieser Fotografie resultiert aus der Situation an der Küste, die der Onkel Kasimir als »Rand der Finsternis« (*DA*, 129) bezeichnet und sinnbildlich den Zustand der Ausgewanderten widerspiegelt. »Dann holte er eine Kamera aus seinem grobkarierten Überzieher heraus und machte diese Aufnahme« (*DA*, 129 f.).³⁸ Wie an zahlreichen anderen Stellen wird hier ein Bild, von dem nur vermutet werden kann, daß es Sebald präsentiert, gleichfalls zum Sinnbild des ganzen Textes aufgewertet, indem sich das Erzählte darin wiederfindet und zugleich das Bild selbst zu erzählen beginnt. An dieser Stelle muß das Sehen des Onkel Kasimir durch die Kameralinse und das Sehen des Betrachters der Fotografie »ganz wörtlich genommen werden.«³⁹

In den *Ringens des Saturn* setzt sich dagegen Sebald wieder deutlicher in Szene. Im Park von Ditchingham, mit dessen Bäumen sich der bisher im Text namenlose Erzähler verbunden fühlt, die er wie Kinder kennt und angesichts derer er sich wünscht, »daß ich einmal sterben darf unter ihnen« (*RdS*, 312), ist eine großformatige Fotografie entstanden, die zweifelsfrei Sebald erkennen läßt und die der Erzähler so kommentiert: »Diese Aufnahme wurde vor zirka zehn Jahren in Ditchingham gemacht, an einem Samstagnachmittag, als das Herrenhaus zu Wohltätigkeitszwecken für das allgemeine Publikum geöffnet war. Die libanesische Zeder, an [Bild] die ich, in Unkenntnis noch der ungunstigen Dinge, die seither geschehen sind, gelehnt stehe, ist einer der bei der Anlage des Parks gepflanzten Bäume, von denen so viele sonst, wie gesagt, schon verschwunden sind.« (*RdS*, 312 f.) Dem Verweis auf die »unguten Dinge«, die zwischen der Aufnahme damals und dem Moment der Niederschrift liegen und sowohl den Erzähler wie das dortige Baumsterben betreffen, ist es geschuldet, daß dieses Bild nicht idyllisch zu wirken beginnt,⁴⁰ sondern im Angesicht des Autors, der sich hier gleichwohl mit auf den Rücken verschränkten Armen entblößt, eine Trauerhaltung zur Darstellung gebracht ist. Wir nähern uns diesem Schauspiel über den Blick, der vom Betrachteten beantwortet wird und wodurch sich uns die erzählte Welt gleichfalls öffnet. Im Spiel der Blicke entsteht somit eine »schwimmende Beziehung«, die den Betrachter in Dialog mit den Betrachteten setzt, ihn mit auf die Wallfahrt nimmt und durch das Blicken teilnehmen läßt – dort im Park und auf der weiteren Wanderung.⁴¹ Diese wechselseitige Beziehung setzt einen fortwährenden Austausch in Gang, der beim Erzähler zehn Jahre nach dem Entstehen des Bildes die »unguten Zeiten« wieder aufkommen

läßt und beim Leser durch erneutes Lesen und Betrachten Reflexionen freisetzen will.⁴² Indem sich der Autor selbst – ganz ähnlich wie ein Maler im Selbstportrait – auf dieses Spiel der Blicke einläßt, fordert er seinen Leser zu einem spannungsreichen und komplexen Nachdenken heraus. Gleichzeitig steigert er das Prinzip der Vernetzung, das er mehrfach durch das Einflechten seiner eigenen Biographie in die Prosa vollführt, indem der Leser als Betrachter in die erzählte Welt und die Historie auch visuell hineinverwoben wird. Dieses Potential der Blicke anhand der Fotografie ermöglicht es, daß das Schauen zur Obsession wird, »in der die reale Zeit aufgehoben ist und in der, wie manchmal im Traum, die Verstorbenen, die Lebenden und die noch gar nicht Geborenen sich zusammenfinden auf derselben Ebene.« (CS, 198 f.)⁴³

Das posthum erschienene »*Unerzählt*«, ein Gemeinschaftswerk mit dem Maler Jan Peter Tripp,⁴⁴ das von der Forschung nur peripher erwähnt wurde, vereint alle bisher erörterten Aspekte auf imposante Weise. Es handelt sich dabei einerseits um 33 Radierungen, die ausschließlich Augenpaare zeigen, welche wiederum durch facettenreiche Konstellationen (Brillen, Vergrößerungsgläser, Verdunkelungen) in einem fotografisch anmutenden Stil durch große Auflösung bestechen. Die Schwerpunkte verlagern sich stetig. Ein Spiel von Licht und Schatten, Spiegelungseffekte im Brillenglas oder auf der Netzhaut und unmerkliche Überzeichnungen der sich andeutenden Gesichtszüge sind die auffälligen Merkmale der flach-rechteckigen Bilder Tripps. Andererseits ist einer jeden Radierung jeweils eine kurze Textminiatur Sebalds zugeordnet, die parallel auf der Nebenseite abgedruckt ist. Diese ungereimten, dicht komponierten Verse sind mit dem Verzicht auf jegliche Satzzeichen zentriert auf der Seite und symmetrisch um eine Mittelachse angeordnet. Sie changieren als Freie Verse, als poetische Miniaturen zwischen lyrischer Dichtung und prosaischen Sentenzen, womit Sebald hier im Kleinstformat den Darstellungsstil wiederholt, den er bereits in dem Langgedicht *Nach der Natur* anwandte.

Abgesehen von dieser poetischen Parallele zu Sebalds Erstlingswerk schließt »*Unerzählt*« an die für den Autor prägnanten Aspekte seines literarischen Schaffens an, die innerhalb des Text-Bild-Diskurses eingebettet sind. Mehrfach tritt die Erinnerungsproblematik in ihrer Fragilität⁴⁵ und zugleich in ihrer zentralen Relevanz als Erkenntnismethode⁴⁶ in Erscheinung, das Motiv des Wanderers erfährt ebenso seine Wiederkehr⁴⁷ wie das Sebaldsche Naturbild, indem die Idylle durch die bedrohliche Zerstörungswucht von Naturgewalten vertreten wird.⁴⁸ Im Angesicht der Historie wird sowohl die an das mündliche Überlieferungsverfahren anknüpfende Verschachtelungstechnik aufgegriffen⁴⁹ als auch die Suggestion der Faktentreue.⁵⁰ Zugleich wird in den Textstücken die Sebaldsche Melancholie in zum Teil drastischer Bündigkeit manifest.⁵¹ Doch das Zentrum aller Textminiaturen bildet das Schauen selbst, das visuell durch die Radierungen erneut ein Spiel der Blicke evoziert und das in den Dichtungen als melancholischer oder erblindender

Blick huldvoll umdichtet wird. So die Beispiele: »My eye / begins to be obscured / bemerkte Joshua Reynolds / am Vorabend des Sturms / auf die Bastille« oder »Gleich einem Hund / sagt Cézanne / so soll der Maler / schauen das Auge / still & fast / abgewandt«⁵² oder »Blaues / Gras / gesehen / durch eine dünne / Schicht / gefrorenen / Wassers« oder »Ich sehe / Menschen denn / ich sehe Wesen / wie Bäume / nur daß / sie umhergehn« (U, 43; 45; 51 und 57).

Im dialogischen Zusammenspiel zwischen Text und Bild entsteht ein »Echo-raum«,⁵³ in dem ganz besonders auf das Schauen selbst fokussiert wird. Eine Verknüpfung der Augen-Zeugenschaft zwischen dem Leser als Betrachter sowie dem Text-Bild-Motiv kann so etabliert werden. Das im vorigen Abschnitt erläuterte Spiel der Blicke, also das Blicken und Angeblickt-Werden, wird in »*Unerzählt*« durch die strenge Gleichstellung sowie quantitative Gleichberechtigung dieses Text-Bild-Verhältnisses um die Konstellation des Lesens und Gelesen-Werdens ausgeweitet. Das Zusammenspiel von Text und Bild, das auf den rezipierenden Leser und Betrachter übertragen wird, baut zusätzlich dadurch einen erweiterten Reflexionsraum aus, indem die von Tripp Portraitierten authentische Personen sind, wie Hans Magnus Enzensberger, Francis Bacon, Barnett Newman, Rembrandt, Truman Capote, Marcel Proust oder Samuel Beckett, die damit einen weiteren Bezugsrahmen durch ihr eigenes literarisches oder künstlerisches Werk auf die Textminiaturen und die Radierungen erzeugen. Diesen namhaften Persönlichkeiten wird durch die Portraitierung eine Referenz erteilt, womit das Prinzip des Lesens und Gelesen-Werdens eine weitere Forcierung erfährt, da es dem Leser und Betrachter obliegt, Verknüpfungen herzustellen, wie sie Sebald selbst in seinen Texten über Zeiten und Räume hinweg spannte. Indem zuletzt W. G. Sebald als doppelt Portraitiertes – einmal mit Brille, ein weiteres Mal ohne – in dieser Riege erscheint, wird an dieser Stelle sein Prinzip der Vernetzung, die Methode, sich selbst als Autor in die Texte einzuflechten, zitiert. Eine Sebald-Miniatur ist ihm, dem Portraitierten, selbst unterlegt, die dabei innerhalb der 33 Textstücke als die bedeutungs-offenste und zugleich endlichste hervorsteht: »Zuletzt / werden bloß soviel / überbleiben als / herumsitzen können / um eine Trommel« (U, 71).

V. Der melancholisch durchdringende Blick. – In einem Interview erwiderte W. G. Sebald auf die Frage, ob er als ein Melancholiker gelten könne, in seiner gewohnt nüchternen Art: »Es wird in meinen Büchern nicht auf eine explizite Weise von Schwermut geredet, aber sie ist ständig präsent. Ich bin schon ein Melancholiker. Das ist eine emotionale Disposition.«⁵⁴ Interessant ist die Stelle deshalb, weil, angesprochen auf seine eigene Person, Sebald zunächst einen Bogen über sein Werk spannt, um ein Bekenntnis zur Melancholie auszusprechen. Es ist die Melancholie, die zweifelsohne die gleichmäßig mitschwingende Grundstimmung seines Werkes kennzeichnet. Der Saturn als Symbol des Me-

lancholikers⁵⁵ wird als ein Leitmotiv vielschichtig vom Autor eingesetzt, indem er ihn nicht nur im Titel seiner »englischen Wallfahrt« auf exponierte Weise ausstellt, sondern der Unglücksplanet auch bei den Protagonisten zur Geltung kommt.⁵⁶ Bereits in Sebalds Erstveröffentlichung, im dritten Teil von *Nach der Natur*, schildert das lyrische Ich, das Parallelen zu Sebalds eigener Biographie offenbar werden läßt, seine Geburt an Christi Himmelfahrt des »Vierundvierzigerjahrs«: »Die Mutter nahm dies / zunächst für ein gutes Zeichen, nicht ahnend, / daß der kalte Planet Saturn die Konstellation / der Stunde regierte und daß über den Bergen / schon das Unwetter stand, das bald darauf / die Bittgänger zersprengte und einen / der vier Baldachinträger erschlug.« (*NdN*, 76)⁵⁷

Wie sehr Sebald Melancholie-Vorstellungen in seine Texte einbaute, ist von der Forschung mehrfach herausgearbeitet worden,⁵⁸ doch soll im folgenden der Versuch unternommen werden, das Melancholische der Sebaldschen Prosa mit dem Aspekt des Blicks zu verbinden, der in den Bildern seinen sichtbaren Ausdruck findet.

Wehmütige Schwermut als Angst »vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur« (*RdS*, 39) und als »Kolloquium mit dem Toten« (*RdS*, 238) verursacht eine einsame Stimmung, geprägt von den »blauen Teufeln der Melancholie« (*RdS*, 244). So bewegen sich, wie es die Figur des Ambros Adelwarth von sich behauptet, die Sebaldschen Gestalten auf einer unglücklichen »Trauerlaufbahn« (*DA*, 115).⁵⁹ Die Protagonisten zeichnen sich in ihrer Lebenseinstellung durch melancholische Wesensmerkmale aus und werden als »kultivierte Melancholiker« (vgl. *DA*, 75) vorgestellt, die ihr Leben oftmals durch einen Suizid beenden.

Obzwar das Sehvermögen in seinem Verschleiß und mit seinen Mängeln, wie gezeigt wurde, ein wiederholtes Motiv ist, sind die Figuren mit dem melancholischen Blick ausgestattet, der die optischen Naturgesetze zu unterwandern vermag, indem die Räume und die Zeiten durchdrungen werden können. Die Sebaldschen Melancholiker verfügen über ein seherisches Vermögen, das ihnen »Seherträume« ermöglicht, wie Walter Benjamin den melancholischen Blick in seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* beschreibt.⁶⁰ Diese übersteigerte Fähigkeit des Blickens drückt sich in ihrer Eigenart aus, »hindurch« sehen zu können. Dem Wallfahrer in den *Ringten des Saturn* begegnen diese Blicke mehrfach. Vor der Tür stehend bei Mrs. Ashbury, heißt es: »Mit weit offenen Augen sah sie mich an oder sah vielmehr durch mich hindurch.« (*RdS*, 248) Eine andere »verschreckte junge Frau« (*RdS*, 57) wird in ihrem zwecklosen Herumsuchen beschrieben: »Immer war ihr Blick zu Boden gesenkt oder ging durch einen hindurch, als sei man gar nicht vorhanden.« (*RdS*, 58)⁶¹ Gleichfalls gilt es als besondere Fähigkeit, solche Gestalten zu erkennen und zu beobachten. Dem melancholisch Blickenden, der weniger aus einer psychologischen Vorgängigkeit heraus als durch den konfiguralen Moment des Blicks selbst sieht,⁶² bleiben diese Gestalten nicht verborgen.

Die überwiegend ruinösen Bildmotive der Fotografien müssen deshalb aus dem Blick des Melancholikers heraus verstanden werden, dessen Betrachterposition der Leser gleichfalls einzunehmen imstande ist. Dieser schwermütige Gestus der Bildmotive, etwa die verfallenen Überreste von Windmühlen und Windpumpen (*RdS*, 42), ist dem melancholischen Blick des einsamen Wanderers geschuldet, der dabei behauptet: »Manchmal meine ich, wenn ich hinschaue, es sei alles schon tot.« (*RdS*, 43) Die bildlich dargebotene Welt von Verfall und Zerstörung, so etwa auch die lange Bilderfolge aus Terezín im *Austerlitz*-Roman (*A*, 270–284), will weniger eine objektiv abgelichtete Realität vom Niedergang sein, sondern als Ausdruck eines verinnerlichten Gefühls verstanden werden, das von Trauer geprägt ist und im melancholischen Blick die Menschenkatastrophen im Kleinen und Großen registriert.⁶³ In diesem melancholischen Impetus verschmelzen motivisch der Text und das Bild, wobei diese Hybride im durchdringenden Blick ihren Vermittler finden.

So wie Benjamin die blickende Kraft des Tieres, insbesondere des Hundes, emphatisch dem Blick des Genies gleichstellt,⁶⁴ erfährt auch bei Sebald der tierische Blick, der vom Melancholiker zur Kenntnis genommen wird, eine durch Einfühlsamkeit geprägte Dimension, die sich im Bedürfnis des Mitleidens ausdrückt. »Ich stieg über den Draht und näherte mich einem der schweren, bewegungslos schlafenden Tiere. Langsam öffnete es, als ich mich niederbeugte zu ihm, sein kleines, von hellen Wimpern umsäumtes Auge und blickte mich fragend an. Ich fuhr ihm mit der Hand über den staubbedeckten, unter der ungewohnten Berührung erschauernden Rücken, strich ihm über den Rüssel und das Gesicht und kraulte ihm die Kuhle hinter dem Ohr, bis es aufseufzte wie ein von endlosem Leiden geplagter Mensch. Als ich mich wieder erhob, machte es mit einem Ausdruck tiefster Ergebenheit das Auge wieder zu.« (*RdS*, 85)

In diesem elegischen Ton wird ein Bekenntnis zur Melancholie offenbar, das im Blick zwischen den zwei Wesen Mensch und Tier zur kontemplativen Verinnerlichung gelangt. Auf dem einstigen Militärgelände Orford wiederholt sich eine solche Begegnung, der eine Fotografie aus der Frosch-, in diesem Falle aus der Hasenperspektive beigelegt ist. »Ich sehe den Rand des grauen Asphalt, jeden einzelnen Grashalm, sehe den Hasen, wie er hervorspringt aus seinem Versteck, mit zurückgelegten Ohren und einem vor Entsetzen starren, irgendwie gespaltenen, seltsam menschlichen Gesicht, und ich sehe, in seinem im Fliehen rückwärtsgewandten, vor Furcht fast aus dem Kopf sich herausdrehenden Auge, mich selber, eins geworden mit ihm.« (*RdS*, 280) Diese Begegnung, die ein halbstündiges Rauschen des Bluts in den Adern verursacht (vgl. *RdS*, 280), findet ihren Kulminationspunkt im gegenseitigen Anblicken, das versunkene Treue und Eingedenken ermöglicht. Auch in *Schwindel. Gefühle*. wird dem Blick des Tieres aufgrund seiner unscheinbaren Kraft gehuldigt. Eine Fotografie zeigt ein Pferd, bei dessen Anblick dem Erzähler »zum erstenmal aufgefallen« war,

»daß Pferde sehr oft einen etwas irren Ausdruck an sich haben.« (SG, 207) Diese irren Augen sind hier durchaus im positiv konnotierten Sinne zu verstehen, beachtet man an späterer Stelle den Hinweis auf die Gemälde des Malers Hengge, die »so ziemlich die einzigen Bilder gewesen sind, die ich bis zu meinem siebten oder achten Lebensjahr gesehen habe« (SG, 227). Das abgebildete Gemälde von der Schlacht auf dem Lechfeld habe deshalb auf den Erzähler einen »vernichtenden Eindruck« gemacht, weil »alle Pferde diese irren Augen haben« (SG, 227), sie also eine enorme Wirkkraft auf den melancholisch Blickenden haben.

Anhand dieser Begebenheiten drückt sich der saturnische Blick aus, womit die scheinbar unvergleichbare doppelte Paarung von Menschen- und Tieraugen zu Beginn von *Austerlitz* erklärt und dieses spannungsreiche wie fulminante Text-Bild-Konstrukt erschlossen werden kann. Diesen Augen ist gemein, daß sie das Dunkel durchdringen, »das uns umgibt«, daß beide Wesen die falsche Welt erkennen, in die sie ohne »eigenes Zutun geraten warlen« (A, 11). Im saturnischen Blick treten die Dinge auf eine andere Weise in Erscheinung, und trotz des durch Tränen getrübbten Hindurchblickens in die Welt sehen die Sebaldschen Melancholiker in aller Klarheit, erkennen einen Menschen gerade so, wie er »gewesen war in jenem so lang schon in die Schatten gesunkenen Sommer« (RdS, 301).

Sebalds Vorstellungen von der Melancholie werden in seinen Texten besonders durch den die Zeiten und Dinge durchdringenden Blick, wie ihn Walter Benjamin als saturnisch bezeichnet, manifest.⁶⁵ Dabei darf die Sebaldsche Vorstellung von Melancholie keineswegs in einem therapeutischen⁶⁶ oder pathologischen Sinne verstanden werden, sondern er knüpft eher an Vorstellungen einer poetischen Melancholie an, wie sie in der nachmittelalterlichen Dichtung nachgewiesen wurde⁶⁷ und die sich durch eine gesteigerte Selbsterfahrung auszeichnet. In oftmals kleinen, unscheinbaren Dingen, wie sie im Tereziner Trödel Laden Antikos Bazar versammelt sind, erahnt, vielmehr erblickt Austerlitz die Geschichte, die in ihnen verborgen zu sein scheint.⁶⁸ Das melancholische Wesen der Figuren ermöglicht es ihnen, besondere Empfindungen zu entwickeln, so daß sie das Dunkle im Hellen sehen können, sie sich des permanenten Abgrundes, an dem sie wandeln, gewiß sind und sie sensibilisiert andere Blicke wahrnehmen. Im Lichte dieser Vorstellung werden etwa die zahlreichen Abbildungen der südenglischen Küstengebiete in den *Ringten des Saturn* nicht zu in Bildern gehaltenen träumerischen oder theatralischen Verherrlichungen des eigenen Gemüts, sondern müssen als Dokumente betrachtet werden, in denen all die im Text geschilderten Katastrophen, Zerstörungs- und Verwüstungstendenzen in einer bildlichen Subtilität zum Ausdruck gebracht werden. Selbst der Wolkenhimmel, wie es eine unvermittelte Bilderfolge nahelegt, will niemals Naturidylle sein, weil selbst in seiner scheinbaren Stille (RdS, 84) das Potential in ihm schlummert, bedrohlich zu werden (RdS, 89) und gar zum katastrophalen Unglück zu mutieren (RdS, 134).

Vor diesem Hintergrund findet in der Prosa Sebalds zugleich eine Distanzierung von Melancholie-Vorstellungen statt, wie sie etwa Günter Grass im *Tagebuch einer Schnecke* innerhalb seines Grundmotivs des Stillstands im Fortschritt benutzt. Während Sebald mehrfach einen melancholischen Grundtypus schildert, der einsam wandelnd die Schrecken menschlicher Zerstörung blickend registriert, versucht Grass, Melancholie als einen »Massenzustand« zu beschreiben, der überall dort wirkt, »wo Leistungsnormen als Ordnung vorherrschen«. ⁶⁹ Melancholie wäre demnach ihren individuellen Ausnahmen entwachsen. Gegen dieses Bild von Melancholie bezog Sebald bereits 1983, also fünf Jahre vor seiner ersten nicht-wissenschaftlichen Veröffentlichung, in dem Essay *Konstruktionen der Trauer Stellung*, ⁷⁰ indem er – neben einer ganzen Reihe anderer Vorwürfe – vor allem die fiktiven, also weniger dokumentarisch herausgearbeiteten Gestalten bei Grass kritisiert, in denen ein »moralisches Heil« gesucht werden solle und durch solche »Präokkupationen« das tatsächliche Gefühlsleben, insbesondere der Deutschen, nicht verstanden werden könne (CS, 114).

Ähnlich nutze Grass, so Sebald, auch das Dürersche Melancholie-Bild, um es »zum Emblem seiner eigenen Philosophie der Trauer« (CS, 118) zu machen. Doch im Gegensatz zu Wolfgang Hildesheimer, dessen Roman *Tynset* als positiver Antipol zu Grass eingeführt wird, ⁷¹ entstehe somit die Melancholie gerade nicht »aus dem Zentrum der Trauer selber«, sondern verkomme zu etwas mühselig Konstruiertem, gar zu »einer historischen Pflichtübung« (CS, 119).

In der Art und Weise, wie Sebald Melancholie bei sich als »emotionale Disposition« begreift, überträgt er in seine Prosa eine Vorstellung von Melancholie, die nicht als reaktiver Zustand zu verstehen ist – wie etwa bei Grass –, sondern analog zu Hildesheimer als ein konstitutioneller Zustand in Erscheinung treten soll (vgl. CS, 118), also als ein der Literatur innewohnender Gestus. Melancholie dient dabei keiner Fiktionalisierung und darf zugleich nicht fiktionalisiert werden. Melancholie kommt vielmehr subtil zur Geltung: im Blick der Augen, im Blicken der Figuren, im gegenseitigen, kontemplativen Anblicken und in den bildlichen Ausblicken, die die Fotografien gewähren. Diese in die Texte eingelassenen Bilder, die immer auch Blicke nach den ihnen ganz eigenen Regeln und Gesetzen preisgeben, funktionieren wie Fenster, die »unentbehrlichen Requisiten der Melancholie«. ⁷² Für den lesenden Betrachter bedeuten sie nur auf den »ersten Blick« äußerliche Aussichten, denn vielmehr bieten sie Einblicke in das melancholische Wesen der Sebaldschen Literatur.

Anmerkungen

- 1 Um so erstaunlicher ist die Tatsache, daß dieser Aspekt in der Forschungsliteratur – wenn überhaupt – nur marginal Beachtung fand. Es bleibt zu hoffen, daß nicht nur die posthume Veröffentlichung »*Unerzählt*« von 2003 eine stärkere Berücksichti-

- gung dieses Phänomens initiiert, sondern auch die Öffnung des umfangreichen Nachlasses von W. G. Sebald zur Erschließung der Problematik beiträgt.
- 2 Siehe hierzu Jürgen Manthey: *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*, 2. Aufl., München 1984.
 - 3 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, in: Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. und übersetzt von Hans Werner Arndt, Hamburg 1984, bes. S. 16.
 - 4 Wie bildhaft aufgeladen dieser Aspekt bereits in *Nach der Natur* Erwähnung findet, belegt folgende Stelle: »Er hörte aber das Augenausstechen. / das lang noch vorging / zwischen dem Bodensee / und dem Thüringer Wald. Wochenweis trug er damals / eine dunkle Binde / vor dem Gesicht.« Nach dem synästhesierenden Einstieg ist es die Identifikation des Künstlers, hier Grünewald, mit den Opfern, deren bedeutsamer Sehnsinn im Akt kriegerischer Barbarei zerstört wird. Vgl. W. G. Sebald: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 2004, S. 31. – Im folgenden als Sigle *NdN*.
 - 5 W. G. Sebald: *Schwindel. Gefühle..*, 6. Aufl., Frankfurt/Main 2005, S. 15. – Im folgenden als Sigle *SG*.
 - 6 Siehe die Fokussierungen auf den Blick durch sieben Abbildungen in *Schwindel. Gefühle..*, einer in den *Ausgewanderten*, drei in den *Ringten des Saturn*, vier in *Austerlitz*, ganz abgesehen von der Ausschließlichkeit als Motiv in den Radierungen in »*Unerzählt*«.
 - 7 »Mit auffälliger Langsamkeit nahm sie das Registrationsgeschäft vor, blätterte, in Verwunderung vielleicht über meine Gleichaltrigkeit mit ihr, in meinem Paß, verglich mehrmals mein Gesicht mit der Photographie, wobei sie mir einmal lang in die Augen schaute, verschloß das Dokument zuletzt bedachtsam in einer Lade und händigte mir den Zimmerschlüssel aus.« (*SG*, 104) Erst der insistierende Blick mit den Augen in die Augen scheint hier den Ausschlag zu geben, den Gast aufzunehmen. Bei der Abreise heißt es: »Luciana warf mir, als sie hinter der Theke erschien, einen langen Blick zu, der mir zu bedeuten schien, daß dies eine saubere Art sei, Abschied zu nehmen.« (*SG*, 112)
 - 8 »Immer wenn mich sein Auge traf, fühlte ich mich verachtet und kalt wie ein herrenloser Hund.« W. G. Sebald: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, 11. Aufl., Frankfurt/Main 2006, S. 206. – Im folgenden als Sigle *DA*.
 - 9 »Wochenlang trug ich das Magazin mit mir herum, überlas den Artikel [. . .] immer wieder von neuem, studierte das dunkle Auge Aurachs, das aus einer der dem Text [Bild] beigegebenen Fotografien ins Abseits blickte, und versuchte wenigstens im nachhinein zu begreifen, aufgrund welcher Hemmungen und Scheu wir es seinerzeit vermieden hatten, das Gespräch auf die Herkunft Aurachs zu bringen [. . .].« (*DA*, 265).
 - 10 Zu Beginn von *Austerlitz* sind es die »großen Augen«, die den »forschenden Blick« der Maler und Philosophen auszeichnen. Die vier abgebildeten Augenpaare zeigen zwei Tiere des Nocturamas, das der Erzähler in Antwerpen besucht, sowie den Maler Jan Peter Tripp und Ludwig Wittgenstein. Vgl. W. G. Sebald: *Austerlitz*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2003, S. 11. – Im folgenden als Sigle *A*.
 - 11 Vgl. Walter Benjamin: *Franz Kafka*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1977, bes. S. 416 f.
 - 12 Einen lohnenden Ansatz zu diesem Aspekt bietet Klaus R. Scherpe, der in den Bildern ein Muster der Wahrnehmung der Figuren erkennt, um daraus Schlußfolge-

rungen über das Beschreibungsverfahren zu ziehen. Die vorliegende Untersuchung will ergänzend dazu das Blicken selbst in den Mittelpunkt rücken, um es als Text- und Bild-Motiv in der Melancholie-Konzeption Sebalds zu verankern. Vgl. Klaus R. Scherpe: *Auszeit des Erzählens. W. G. Sebalds Poetik der Beschreibung*, in: *Weimarer Beiträge*, 53(2007)4.

- 13 Jürgen Manthey erkennt ausnahmslos in der Sehmetapher das prägende Zivilisations-schicksal des Subjekts. Vgl. Manthey: *Wenn Blicke zeugen könnten*, S. 24.
- 14 Die Figur des Ambros Adelwarth steht dafür exemplarisch, der infolge der Annihilierungsmethode einen bewußt forcierten starken physischen Verfall erlebt. »Außerdem litt er jetzt andauernd an Sehstörungen und schweren Kopfschmerzen, weshalb er oft einen grünen Zellophanschirm über den Augen trug l. . J.« (DA, 169).
- 15 Paul Bereyter etwa, dessen Verschlechterung der Augen ihm nur »zerbrochene und zersprungene Bilder« gewährt, gerät jedoch in die größte Ausgeglichenheit. Der mausgraue Prospekt vor seinen Augen bedeute eine neue Welt, die zwar »enger als die bisherige« ist, »doch verspreche er sich davon ein gewisses Gefühl des Komforts.« (DA, 88).
- 16 Zu Sebalds Bildästhetik vgl. den wichtigen Beitrag von Heiner Boehneke: *Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text+Kritik*, H. 158: *W. G. Sebald*, München 2003.
- 17 »Das Auge des Geistes fängt erst an scharf zu sehen, wenn das leibliche von seiner Schärfe schon verlieren will l. . J.« Platon: *Symposion*, in: Platon: *Sämtliche Werke*, Bd. 4, Griechisch und Deutsch, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, neu hg. von Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 96.
- 18 »Das Bild, welches sich damals, bei meiner überstürzten Abreise aus Verona, in meinem Kopf festgesetzt hatte und das mir, ehe ich es vergessen konnte, immer wieder mit der größten Deutlichkeit vor Augen gestanden war, dieses Bild tauchte nun von seltsamen Schlieren durchzogen aufs neue vor mir auf l. . J.« (SG, 140).
- 19 Gleichwohl berührt diese Problematik den philosophischen Diskurs über die Kategorisierung von Bildern, also die Frage nach dem Begriff des Bildes schlechthin (vgl. Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt/Main 2005, bes. S. 14 f.). Der Sebaldsche Bildbegriff und dessen variantenreiche Nutzung auf Text- und Bildebene scheint mir eine besonders lohnende Auseinandersetzung zu ermöglichen.
- 20 Dieses poröse, an den Rändern sich auflösende Bewußtsein, das das Gefühl der Desintegration bei den Sebaldschen Figuren evoziert, erkennt auch Alfred Opatz: *Reiseschreiber. Variationen einer literarischen Figur der Moderne vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Trier 1997, S. 202.
- 21 Vgl. Merleau-Ponty: *Geist und Auge*, S. 36 f.
- 22 Den Zweck der Ekphrasis bestimmt Gottfried Boehm mit Hilfe dieser Begrifflichkeit, die hier übernommen werden soll. Vgl. Gottfried Boehm: *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: Boehm, Helmut Pfothenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 34.
- 23 »Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.« Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 371.
- 24 W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, 8. Aufl., Frankfurt/Main 2004, S. 22. – Im folgenden als Sigle RdS.

- 25 Dieser Aspekt findet sich auch in der Rembrandt-Forschung bestätigt. Jüngste Ergebnisse, die von der »kosmetischen Deformation« der Hand sprechen, halten gar die ganze Szene für nicht der Wirklichkeit entsprechend. Vgl. Gary Schwartz: *Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies*, aus dem Englischen von Rosali und Saskia Bontjes van Beek, München 2006, S. 167.
- 26 Vgl. W. G. Sebald: *Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss*, in: *Orbis litterarum*, 41(1986)3.
- 27 Vgl. Lilian R. Furst: *Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty*, in: Scott Denham, Mark McCulloh (Hg.): *W. G. Sebald. History - Memory - Trauma*, Berlin-New York 2006.
- 28 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt/Main 1989, S. 105.
- 29 Ebd., S. 124.
- 30 Von einer gewissen Bedeutungs Offenheit zeugt dieser Satz, da »brèche« sowohl Bruch, Felsspalte, Öffnung, Riss oder Trümmergestein bedeuten kann.
- 31 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, 9. Aufl., Frankfurt/Main 1990, S. 32.
- 32 Ebd.
- 33 Siehe etwa Alberti, der die Kraft des Blickes im Bildpersonal besonders stark betonte, vgl. Leon Battista Alberti: *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae. Das Standbild. Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg., übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 273.
- 34 Diese Situation der Kontemplation erfährt also ihren Höhepunkt mit dem Blick ins Schaufenster, »so daß ich nun zwischen ihnen schwach und kaum kenntlich mein eigenes Schattenbild wahrnehmen konnte« (A, 285), zwischen all den Dingen, die die Zerstörung überdauern haben und zusammenhanglos verweilen. Im Sinne Klaus R. Scherpes gilt diese Passage als typisches Verfahren bei Sebald, indem das »Innehalten und die Einkehr bei sich selber« gefunden wird und beschreibend zur Geltung kommt. Vgl. Scherpe: *Auszeit des Erzählens.*, S. 485.
- 35 Am Beispiel von Velásquez' *Las Meninas* von 1656 erläutert Foucault den Topos der Reziprozität: »Kein Blick ist fest, oder: in der neutralen Furche des Blicks, der die Leinwand senkrecht durchdringt, kehren Subjekt und Objekt, Zuschauer und Modell ihre Rolle unbegrenzt um.« Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 33. Grundlegend für das Deutungspotential von Velásquez' Gemälde sei verwiesen auf die Aufsatzsammlung von Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001.
- 36 Eine deutliche Parallele zu Werner Herzogs Eingangsszene von *Fitzcarraldo* (1981) ist hier offensichtlich, in der Klaus Kinski und Claudia Cardinale während einer Operninszenierung eine identische Situation zu erleben glauben. In dem Aufsatz *Moments musicaux* vergleicht Sebald eine Kindheitserinnerung von einer Opernaufführung in seinem Heimatort mit dem 30 Jahre später gesehenen Film Werner Herzogs. Vgl. W. G. Sebald: *Campo Santo*, hg. von Sven Meyer, Frankfurt/Main 2006, bes. S. 233 f. – Im folgenden als *Sigle CS*.
- 37 Auch Jacques Derrida problematisierte diesen Blickaustausch: »Und jede implizite »Adresse«, jede Anrede (apostrophel, im Singular oder Plural, männlich oder weiblich, in allen Tonarten des »Sie« und des »Du«, scheint durch eine photographische Grammatik konjugiert zu sein.« Vgl. Benoît Peeters, Marie-Françoise Plissart: *Recht auf Einsicht. Inszenierung und Montage. Mit einer Lektüre von Jacques Derrida*, hg. von Peter Engelmann, übersetzt von Michael Wetzels, Graz-Wien 1985, S. III.

- 38 Charakteristisch ist diese Stelle auch wegen des Demonstrativpronomens, das den deiktischen Charakter des Verweisens auf das Bild stark macht. Siehe hierzu Susanne Schedel: »Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?« *Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald*, Würzburg 2004, S. 74.
- 39 In diesem Sinne etwa auch Merleau-Ponty: »Was das Sehen lehrt, muß wörtlich genommen werden: daß es uns die Sonne, die Sterne berühren läßt, daß wir zur gleichen Zeit überall sind, ebenso nahe an den entfernten wie an den nahen Dingen, und daß sogar unsere Fähigkeit, uns selbst anderswo vorzustellen [...] die Fähigkeit, frei auf wirkliche Wesen, wo immer sie seien, unser Augenmerk zu richten, immer noch dem Sehen entlehnt ist [...]« Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, S. 40.
- 40 Im Sinne Adornos steht das Bild innerhalb eines Bewußtseins, das immer auch vor dem Hintergrund des Schreckens existiert. »Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt [...]« Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/Main 1996, S. 26.
- 41 Übertragen auf die Malerei bedeutet dies: »Wir sehen uns als durch den Maler Betrachtete und seinen Augen durch das gleiche Licht sichtbar geworden, durch das er uns sichtbar wird.« Foucault: *Ordnung der Dinge*, S. 34 und 37.
- 42 Mit Bezug auf Umberto Eco behandelt Sebald jenes hermeneutische Prinzip in einem Essay zu Jan Peter Tripp. »Und das in einen Text (oder in ein Bild) einmontierte Zitat zwingt uns [...] zur Durchsicht unserer Kenntnisse anderer Texte und Bilder und unserer Kenntnisse der Welt. Das wiederum erfordert Zeit. Indem wir sie aufwenden, treten wir ein in die erzählte Zeit und in die Zeit der Kultur.« W. G. Sebald: *Wie Tag und Nacht. Über die Bilder Jan Peter Tripps*, in: W. G. Sebald: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 2003, S. 184.
- 43 Theoretisch schließt hier Sebald an den Überlegungen Alexander Kluges an, dessen Konzeptionen in ganz ähnlicher Weise programmatisch formuliert wurden. Vgl. Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt/Main 1975, bes. S. 218.
- 44 W. G. Sebald, Jan Peter Tripp: »Unerzählt«. *33 Texte und 33 Radierungen*, München 2003. – Im folgenden als Sigle *U*. – Während der jahrzehntelangen Freundschaft zwischen Sebald und Tripp entstand der Plan zu einem derartigen Gemeinschaftswerk. Die Textminiaturen Sebalds wurden zwischen 1999 bis kurz vor seinem Tod geschrieben, die Zuordnung zu den 33 Radierungen nahm der Maler vor. Das Gedicht *Ein Abschied von Max Sebald* von Hans Magnus Enzensberger, der Sebald mit der Veröffentlichung von *Die Ausgewanderten* in seiner Reihe »Die Andere Bibliothek« 1992 zum Durchbruch verhalf, ist dem Werk vorangestellt.
- 45 »Weißt Du noch / wie sonderbar grau / das Licht war / als wir im März / auf der Pfaueninsel / gewesen sind« (*U*, 15).
- 46 »Aus dem Vorderschiff / des Gehirns gelangen / die gleichsam im Fluge / geschossenen Bilder / in die cellula memorialis / die Kühlkammer / das Gedächtnis« (*U*, 47).
- 47 »Sende mir bitte / den braunen Mantel / aus dem Rheingau / in welchem ich vormals / meine Nachtwandungen machte« (*U*, 13).
- 48 »Wenn die Blitze / herabfuhren sah / man die tief / gefalteten Berge / & immerzu rauschte / der Regen ins Tal« (*U*, 11).

- 49 »Gefühle / mein Freund / schrieb Schumann / sind Sterne die nur / am lichten Tage / uns leiten« (U, 17).
- 50 »Am 8. Mai 1927 / hoben die Kapitäne / Nungesser & Coli / von Le Bourget ab / & wurden danach / nie wieder / gesehen« (U, 21). Wie Marcel Atze in seiner Rezension von »*Unerzählt*« rekonstruiert, handelt es sich bei den Genannten um die beiden französischen Flugpioniere, die nur zwei Tage, nachdem Charles Lindbergh den Atlantik von West nach Ost überquerte, in die Gegenrichtung aufbrachen, jedoch seit dem genannten Datum verschollen blieben. Vgl. Michael Atze: *Die Geschichte der zugewandten Gesichter. Jan Peter Tripp versammelt in »Unerzählt« Illustrationen zu nachgelassenen Texten von W. G. Sebald*, in: www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez-id=6175. Abgerufen am 30.6.08.
- 51 »Es ist / als läge ich / unter einem niedrigen Himmel & atmete / durch ein Nadelöhr« oder »Schrecklich / ist der Gedanke / an unsere ab / getragenen Kleider« oder »Das Schreibpapier / riecht / wie die Hobelspäne / im Sarg« (U, 33; 35 und 63).
- 52 Auch Torsten Hoffmann erwähnt jenes Zitat, um überzeugend den Hund als ein prominentes Leitmotiv Sebalds herauszustellen. Gleichwohl verzichtet er, den Hund als ikonographisches Motiv innerhalb des Melancholie-Diskurses zu verorten. Vgl. Torsten Hoffmann: *Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W. G. Sebalds*, in: *Weimarer Beiträge*, 55(2009)2, S. 289 f.
- 53 So die treffliche Bezeichnung aus dem Nachwort von Andrea Köhler (U, 73).
- 54 Sven Siedenbergh: *Anatomie der Schwerkut. Interview mit W. G. Sebald. Über sein Schreiben und die Schrecken der Geschichte*, in: Franz Loquai (Hg.): *W. G. Sebald. Porträt* 7, Eggingen 1997, S. 146 ff. Hoffmann ist in der ersten Analyse des Interviewstils von W. G. Sebald darum bemüht, das Bild vom melancholischen Autor zu differenzieren, um zugleich die Kommentierungsbedürftigkeit der Interviews zu betonen, da Sebald dort eine zu den Romanen analoge Gedankenbewegung streut. Vgl. Hoffmann: *Das Interview als Kunstwerk*, bes. S. 282 ff., 290.
- 55 Zur kunst- und kulturhistorischen Entwicklung des Saturn als Unglücksplaneten des Melancholikers siehe Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Dürers »Melencolia I«. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig-Berlin 1923.
- 56 Allein in den *Ringen des Saturn* werden Figuren und Personen direkt oder indirekt als Melancholiker vorgestellt, so etwa der Kollege Michael Parkinson (*RdS*, 14), der Schriftsteller Michael Hamburger (*RdS*, 210 ff.), der Sargträger Mr. Squirrel (*RdS*, 225) und allen voran Thomas Browne (*RdS*, 322).
- 57 In Verbindung mit Vorstellungsbildern heißt es später: »Ich erinnere mich, daß diese Bilder / mich damals oft in einen quasi / sublunaren Zustand schwerer / Melancholie versetzten, daß ich / dann ununterbrochen die eintönigen / Schwingungen einer Maultrommel vernahm / und wiederholt vor Beklemmung außer / Haus gehen musste.« (NdN, 85).
- 58 Zum Beispiel Sigrid Löffler: »*Melancholie ist eine Form des Widerstands*«. Über das Saturnische bei W. G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift, in: Arnold (Hg.): *Text+Kritik*, H. 158; W. G. Sebald. Weiterhin Mary Cosgrove: *Sebald for our Time. The Politics of Melancholy and the Critique of Capitalism in his Work*, in: Anne Fuchs, J. J. Long (Hg.): *W. G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg 2007. Und besonders Susan Sontag: *Ein trauernder Geist*, in: *Akzente*, 50(2003), S. 88–95.
- 59 Später wird konstatiert: »Fahnstocks Diagnose lautete auf schwere Melancholie im Senium, verbunden mit stuporöser Katatonie l. . .!« (DA, 162).
- 60 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, S. 325. Zu Sebalds Auseinandersetzung mit Benjamin siehe Rein-

- bert Tabbert: *Max in Manchester. Außen- und Innenansicht eines jungen Autors*, in: *Akzente*, 50(2003), S. 21–30. Ein sich durchaus lohnender Vergleich zwischen Sebald und Benjamin, insbesondere Sebalds entlehnte Melancholie-Vorstellungen, muß noch geleistet werden. Wertvolle Ansätze finden sich bei Antje Tennstedt: *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald. Am Beispiel von »Le Jardin des Plantes«, »Die Ausgewanderten« und »Austerlitz«*, Freiburg i. Br.–Berlin–Wien 2007, bes. S. 34; sowie bei Ruth Klüger: *Wanderer zwischen falschen Leben. Über W. G. Sebald*, in: Arnold (Hg.): *Text+Kritik*, H. 158: *W. G. Sebald*, S. 95–102.
- 61 Der Topos des zu Boden gesenkten Blicks findet sich auch bei Benjamin: »Der Blick nach unten kennzeichnet dort den Saturnmenschen, der den Grund mit den Augen durchbohrt.« Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 330.
- 62 So Martina Wagner-Egelhaaf in ihrer Auseinandersetzung mit Benjamins Konzeption des melancholischen Blicks. Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart–Weimar 1997, bes. S. 180 f.
- 63 »Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.« Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 318.
- 64 Ebd., S. 324. Zur Bedeutung des Hundes als »typisches Saturntier« aufgrund seiner Begabung, Feinfühligkeit, Ernsthaftigkeit und gleichzeitiger Tendenz zum Irrsinn siehe Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt/Main 1992, S. 455 f. In »Unerzählt« sind es die Augen des Hundes, die aus der Reihe menschlicher Augen hervorstechen (U, 12).
- 65 Wie sehr die Melancholie-Vorstellungen von Benjamin in den Texten virulent sind, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden. Wichtig scheinen mir der bei Sebald mehrfach auftauchende Aspekt des Sammels, also der Treue zu den scheinbar belanglosen Dingen (vgl. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 333 f.), der Aspekt des Beobachtens architektonischen Verfalls (ebd., S. 353 ff.) und der Aspekt, inwieweit sich der Geschichtsverlauf in die Natur »eindrückt« (ebd., S. 356).
- 66 Einen Versuch dies anhand von einzelnen Lyrikern nachzuweisen, unternahm Ludwig Völker: *Muse Melancholie - Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltz bis Benn*, München 1978.
- 67 Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl: *Saturn und Melancholie*, S. 334–350.
- 68 Auf diesen Aspekt machte auch Jonathan James Long aufmerksam, der ihn vor dem Horizont des Sebaldschen Geschichtsverständnisses überzeugend weiterentwickelte. Vgl. J. J. Long: *W. G. Sebald's Miniature Histories*, in: Long/Fuchs (Hg.): *W. G. Sebald*.
- 69 Günter Grass: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, München 1998, S. 303.
- 70 W. G. Sebald: *Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer*, in: *Deutscherunterricht*, 35(1983)5, erneut veröffentlicht in *CS*.
- 71 Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, daß Sebald in seinen anerkennenden Formulierungen für Hildesheimer mehrfach auf die Melancholie-Konzeption Walter Benjamins aus dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zurückgreift (vgl. *CS*, 112, 120 f., 123).
- 72 Bei Hildesheimer heißt es: »Ich arbeite mich zu einem Fenster empor, um hinauszusehen, – und plötzlich ist die Sicht draußen verändert: gesehen durch ein Fenster – Fenster, die unentbehrlichen Requisiten der Melancholie – rücken sich die Dinge in ihrer Gegenwart zurecht l. . . l.« Wolfgang Hildesheimer: *Zeiten in Cornwall. Mit 6 Zeichnungen des Autors*, Frankfurt/Main 1971, S. 74.