
Klaus R. Scherpe

Auszeit des Erzählens

W.G. Sebalds Poetik der Beschreibung

Sebald spricht seinen Lesern gut zu. Er nimmt sie ein für seine Welt der intimen Begegnungen und größtmöglichen Nähe zu den Dingen und Lokalitäten, den gegenwärtigen und den historischen. Als könnte die sinnliche Evidenz noch einmal dem Zugriff der Abstraktionen und Funktionen, der technischen Einrichtung und medialen Vermittlung von Geist und Körper entgehen. Sein Projekt einer Literatur der kleinen Form – der historischen Zeit im privaten Raum, der epischen Welt im Format der Anekdote – kommt einem Zeitempfinden entgegen, das ausruhen möchte. Nach der Überwältigung des Menschseins durch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts, die deutsche Katastrophe von zwei Weltkriegen, Exil und Holocaust, ist es wohl Zeit für das Innehalten und die Einkehr bei sich selber. Von einer posthistorischen Zeit, von der »Quarantäne« und vom »Warteraum« der Geschichte – Metaphern, die bei Sebald wiederkehren – sprach schon die Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit, von der Sebald sich allerdings durch sein »zweites Bewußtsein« der Reflexion und der Erinnerung scharf abgrenzt, zum Beispiel vom Exponenten dieser Literatur, von Alfred Andersch. Die Sehnsucht nach Beständigkeit im Lokalen, Alltäglichen und Natürlichen, die ihn bei einem seiner Lieblingsdichter des sogenannten *Poetischen Realismus*, bei Adalbert Stifter, anzieht, will er schon bei diesem nicht verwechselt haben mit Quietismus und Eskapismus.¹ Sebald, mit dem Rucksack unterwegs, besucht die Schlachtfelder der europäischen Kriege, die er, wie im Falle von Waterloo, durch die Panoramamalerei des französischen Marinemalers Louis Dumontin wahrnimmt: »Das also, denkt man, indem man langsam im Kreis geht, ist die Kunst der Repräsentation der Geschichte. Sie beruht auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herab, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war [...] Stehen wir auf einem Totenberg? Ist das am Ende unsere Warte? Hat man von solchem Platz aus den vielberufenen historischen Überblick?«² Mit dem Einverständnis der Leser, die ebenso erschöpft sind von den ideologischen Konzeptionalisierungen der Geschichte, entscheidet sich Sebald für die genauere Betrachtung von zwei kleinen Wäldchen in der Nähe von Brighton.

Mit einer Wendung wie dieser – der durchaus emphatischen Hinwendung zur unmittelbaren Präsenz von historischem Wissen und lebendiger Erfahrung

gegen die »Repräsentation der Geschichte« – beginnt Sebalds projektive Literatur, sein »Medium«, das, wie er im Interview mit Sigrid Löffler sagt, nicht Roman sein soll, sondern einfach nur »Prosa«. ³ Aber was heißt das?

Schauen wir im Sinne Sebalds genauer hin, so entdecken wir bald einige Merk-Würdigkeiten seiner Schreibweise, die sich sammeln und summieren lassen zum Verfahren, aus dem heraus der unverwechselbare *Sebald-Sound* entsteht. Allein diesem Verfahren, dem erzähltechnisch und poetologisch gut sortierten Instrumentarium seiner Verfertigung von »Prosa«, soll im folgenden die Aufmerksamkeit gelten und nicht noch einmal der an und für sich interessanten schriftstellerischen Erinnerungstätigkeit, seiner Auffassung von Geschichte und Naturgeschichte, Trauma und Träumen, Melancholie und Utopie usw. Auffällig ist doch, daß alles, was Sebald in Worte faßt, entgegen dem ersten Eindruck, gar nicht so unmittelbar, intim, nah und »authentisch« ist, wie es wirkt oder wirken soll, sondern stets vermittelt und verschränkt, was in der Selbstreflexion auch betont wird. Schon bald bemerkt der Leser gewisse obsessive Eigentümlichkeiten. Also zum Beispiel, verstärkt in *Austerlitz*, die vermutlich vom hochgeschätzten Thomas Bernhard adoptierte »inquit«-Formel – »sagte mir Gerald, sagte Austerlitz [...]«; »kannst du mir nicht sagen, sagte sie, sagte Austerlitz [...]« –, durch die das zu Erzählende transportiert: medientechnisch gesprochen, gespeichert und zugleich übertragen wird. Jeder Leser, der vom Roman herkommt und wissen will, »wie es einmal war« und »was geschehen ist«, wird sogleich auf die Staffelung der zahlreichen Wortgeber und Erzählerfiguren verwiesen, denen das durch die Landschaft (und ihr Naturreservoir) und die Geschichte (und ihre Archive und Bibliotheken) wandernde Erzählsubjekt begegnet. Ebenso distanzierend, dem unmittelbaren Eindruck widersprechend und den Erzählfluß unterbrechend, erscheint auch die stets markierte Interferenz von Schreiben und Geschriebenem, die ergänzt und erweitert wird durch die Intervention von fremden Texten und Zeichen, von Skizzen, Bildern und Photographien, die den Text begleiten, um ihn zu kommentieren.

Nehmen wir diese allerauffälligsten Phänomene zum Anlaß, die Eigenart des Sebaldschen Erzählens von Fall zu Fall zu beobachten, so stellt sich die Frage, ob dieser Autor überhaupt ein Epiker sein kann oder will, egal in welchem Format von »Prosa«. Wohl kaum! Aber was ist er dann? Sebald hat sich das gewiß selber gefragt und ausweichend geantwortet, mit gutem Grund. Was soll einer fortlaufend erzählen, wenn er sich vor allem für das immer schon Dagewesene interessiert, »dem anderwärts furchtbaren Zeitlauf zum Trotz«⁴, womöglich noch in der das Erzählen stillstellenden Dimension des Futur II (»gegen die blendende Sonne, werden sie gesehen haben«) (*RS*, 94)? Dann rangiert die Zuständlichkeit vor der Progression und die Kontemplation mit ihrem *beschreibenden Gestus* vor der Erzählung. »Mir geht es um die Partikularität des Beschriebenen«, ⁵ sagt Sebald. Mit seinen »Aufzeichnungen«, »Notizen« und »Be-

schreibungen« nähert er sich den Einzelheiten und der Dinglichkeit der Dinge, die jeweils Anlaß werden für ein mehr oder weniger provisorisches Erzählen und dessen Absicht. Mit *Beschreibung des Unglücks* überschreibt Sebald seine literaturkritischen Aufsätze und meint vielversprechend: »Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit seiner Überwindung ein.« (BU, 12) Wenn man hier ansetzt, an dem, was Sebald schreibt über die ihm artverwandten Autoren, vor allem Stifter und Handke, so wird schon deutlich, welches poetologische Verfahren er sich zur Maxime macht für die literarische Anverwandlung der unendlichen und doch stets partikularen Vielfalt der Phänomene, Dinge, Personen und Sachverhalte. Es geht um deren Beschreibung.

An Stifters Prosa schätzt Sebald vor allem ihren »Studien«-Charakter: die »prosaische Beschreibung der sichtbaren Wirklichkeit« (BU, 18), »diese beschriebenen Dinge, die aus der kompakten Monotonie der Erzählungen Stifters herausragen« (BU, 19): Sie bezeugen den Materialismus und Indifferentismus seiner Einstellung gegenüber dem Hegelianischen »unglücklichen Bewußtsein« des in die moderne Welt als Folge der »sukzessiven Entfaltung des Weltgeistes« hineingerissenen Subjekts. Stifter nenne den *Nachsommer* zwar eine *Erzählung*, in Wirklichkeit aber handele es sich um ein »jenseits der Zeit« im Transzendenten angesiedeltes »bis ins Detail harmonisiertes Modell« (BU, 22ff.), voller Empirie, die beschreibend vorgeführt wird. Der »Suspendierung der Zeit« entspreche ein »Bedürfnis der Verräumlichung«, das sich im Modus der Beschreibung Geltung verschafft. Sebald spürt heraus, daß Stifter sich durch die »extreme affektive Besetzung« der als gegenwärtig beschriebenen Dinge gegen den Imperativ des Präteritums zur Wehr setzt. Erzähltechnisch folgt daraus, daß der Dichter für seine Beschreibungen der Natur registrierend und katalogisierend verfährt, um das Beschriebene um so genauer diagnostizieren, aber auch im Affekt fetischisieren zu können. Dies alles, so Sebald, nicht etwa um der Fülle der erzählbaren Welt zu entgehen, sondern, im Gegenteil, um sie in der Reduzierung, durch die libidinöse Besetzung des ausschnittsweise Beschriebenen zu konzentrieren und zu intensivieren. Ähnliche Beobachtungen glaubt Sebald bei Handke zu machen, den er aufs Genaueste mit Stifter vergleicht und in Beziehung setzt. Handkes Naturforscher Sorger in der *Langsamen Heimkehr* teile die Weltfrömmigkeit des Stifterschen Protagonisten, der durch die »Vermessung, Registrierung und Klassifizierung« der so fremden und unbegriffenen Natur beschreibend ihren wahren Grund entdecken will. Dieser Modus der ergründenden Gründlichkeit stünde bei beiden Dichtern in Korrespondenz zum »Beschreiben des Eingedenkens«; letztlich ginge es um die Rettung des immer schon Vergessenen, um die »Registrierung der letzten Dinge«. (BU, 176 ff.)

Sebalds Vorliebe für Stifter und Handke, auch für andere Autoren wie Flaubert, Kafka, Peter Weiss und Claude Simon, die allesamt Meister eines beschreibenden Erzählens waren, verweisen schon auf sein eigenes literarisches »Medi-

um« und sein schriftstellerisches Handwerk, das ich als *Poetik der Beschreibung* im folgenden etwas genauer bestimmen möchte. Die Differenzierung von Erzählen und Beschreiben ist ein altes Thema, das ich andernorts für die Gegenwartsliteratur ausgeführt habe.⁶ Hier möchte ich nur gewisse Systemkomponenten einer *Poetik der Beschreibung* summarisch benennen und anschließend, im kursorischen Durchgang durch einige Text Sebalds, unter Beweis stellen, daß sich seine spezifischen Möglichkeiten des Erzählens als ein *Beschreiben im Erzählen* erschließen. Auch die Leserfaszination an seinen so hochempfindsamen Texten mag hier einen Grund haben.

Im Unterschied zur ‚Totalität des Romans«, die das Ganze der Welt durch die Erzählung repräsentieren will, zielt die Beschreibung auf die Präsenz des im Ausschnitt und der Fokussierung der Einzelheiten sinnlich Erfahrbaren. Im Unterschied zum chronikalischen Zeitgerüst des Erzählens von Anfang und Ende, im Unterschied auch zu den Kausalbeziehungen und Konditionierungen von Handlung und Charakter, strebt die Beschreibung nach einer anderen Art von Kohärenz. Sie betont das Ordnende, Stetige und Topographische, die Beziehung der Dinge und der zu beschreibenden Vorgänge untereinander. Ihr Wahrnehmungsvermögen ist strukturell. Es operiert als *musterhafte Wahrnehmung*. Die beschreibende Versprachlichung verfährt korrelativ und additiv; sie bevorzugt die Liste, die Registratur, die Serie und Wiederholung; sie akkumuliert und summiert die Wörter und Sätze und bildet durch die komplementäre Zuordnung, Ergänzung und Kontrastierung der beschriebenen Phänomene eine eigene Textur aus: »une structure purement sommatoire«, wie Roland Barthes sagt.⁷ Tableaus, geometrische Muster, des öfteren auch architektonische Bauformen, insbesondere die Techniken der *Bildbeschreibung*, an denen die klassische Regelpoetik das *ekphrasis*-Prinzip erläuterte, gehören zum Arsenal einer *Poetik der Beschreibung*. Lessings semiotische Unterscheidung zwischen den sukzessiven Zeichen der Zeit und den koexistierenden Zeichen im Raum im *Laokoon* nahm Partei für das Handlungsprinzip in Epos und Drama gegen die Diffusion und Immobilisierung der Zeichen in der im 18. Jahrhundert so populären »mahlenen Poesie«. In der Literatur der Moderne dagegen wurde die formgebende Kraft der Beschreibung wiederentdeckt. Von der »existentiellen Dichte einer Dauer« spricht Roland Barthes und meint damit die darstellerische Möglichkeit der Verdichtung und Intensivierung durch Beschreibung gerade dort, wo die erzählerische Komplexität reduziert wird auf das Momentane, das Örtliche, das Bewahrens- und Bewundernswerte der aus dem Zusammenhang herausgerissenen und vorgezeigten Phänomene. Kristallisationen und nicht Konklusionen. Hier zeigt sich auch das Beunruhigende und Gefährliche des in der Beschreibung isolierten Gegenstands, worauf Robert Musil aufmerksam gemacht hat: Der von Flaubert so übergenuau beschriebene *chapeau* des M. Bovary könne

augenblicklich zu etwas Wahnsinnsähnlichem entarten.⁸ In der Regel jedoch gilt, wie wir bei Sebald sehen werden, daß das Prinzip der Beschreibung dort zur Geltung kommt, wo das archivarisches Prinzip des Sammelns und Bewahrens, wo die Verlangsamung demonstrativ gegen die enervierende Zerstreuung und den Geschwindigkeits- und Fortschrittswahn der Moderne ins Feld geführt, und das heißt: auf der Zeichenfläche der literarischen Texte angehalten und beruhigt werden. Beschreibende Literatur verfährt iterativ und reproduktiv. Sie schätzt das »dèjà lu et dèjà vu«, die »existentielle« Wiederaufbereitung des Erfahrenen und Gewußten,⁹ losgelöst vom pragmatischen Impuls einer historisch aktuellen Handlungsbereitschaft, ebenso vom evokativen Aktivismus des Avantgardisten, den Sebald in seiner Dissertation *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* energisch kritisiert hat.

Die Beschreibung macht in besonderer Weise aufmerksam auf die Dinge, die Natur, die Landschaften, die Menschen, auch das Nicht-Lebende, das Anorganische. »Das Ziel der Kunst ist«, sagt Viktor Šklovskij in seiner *Theorie der Prosa*, »uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist.«¹⁰ Die genaue Beschreibung schärft das Unterscheidungsvermögen. Über das Sinnlich-Mimetische hinaus geht einerseits die Beschreibung von Sachverhalten und Systemen, von technischen Apparaten und deren Abläufen, wie zum Beispiel in Kafkas *Strafkolonie*¹¹; andererseits ein »sehendes Sehen« der Dinge, das übergeht in traumatische Visionen und Erinnerungen, die den Erzählraum Stück für Stück besetzen. Sprachlich und stilistisch schlägt sich das die Wirklichkeit »rekultivierende« Verfahren der Beschreibung nieder im Nebeneinander einer aufs Korrelative abgestimmten Syntax, in der metonymischen Reihung der Bildeindrücke anstelle der symbolträchtigen Metapher. Stilistisch zielt die Beschreibung auf eine »Achse der Kombination« (Roman Jakobson), auf semantisch äquivalente Ausdrücke in der Relation des »Statt-einander.«¹² Partizipialkonstruktionen, wortreiche Supplementierungen und zahlreiche Variationen des einmal Genannten halten die fortlaufende Erzählung auf.

Wahrscheinlich ist die Beschreibung eine linguistische Utopie auf der Suche nach der »wirklichsten Wirklichkeit« der Versprachlichung. Der Wunsch nach Unmittelbarkeit, das Sich-Heranschreiben an die Wirklichkeit durch die größtmögliche Verringerung des Abstands zwischen Zeichen und Bezeichnetem hat manchmal regressive und atavistische Züge. Der Beschreibungskünstler Kafka spricht von der »quälenden Lust, die Dinge so zu sehen, wie sie sich geben mögen, ehe sie sich mir zeigen.«¹³ Man müßte die Dinge beschreiben, bevor sie in Erscheinung treten. So gesehen, müßte sich das beschreibende Verfahren *ad uterum et infinitum* fortsetzen lassen, um die »wirklichste Wirklichkeit« anzutreffen und sie sprachlich zu vergegenwärtigen. Sebalds Beschreibungsprosa ist zu reflektiert, um auf so etwas wie die »unmittelbare Wahrnehmung« zur existenti-

ellen Beglaubigung zu hoffen. Dennoch kennt er durchaus den magischen Effekt der durch das sogenannte ›reine‹ Beschreiben der natürlichen und der kultivierten Welt ausgelöst werden kann. Exzessive Beschreibungen können das Transzendente im Immanenten auslösen: im Verfahren des fortlaufenden Aufzeichnens der Dinge, das einer *Beschwörung* gleichkommt.

Es soll keineswegs behauptet werden, Sebald sei ein Beschreiber und kein Erzähler. Seine Sache ist vielmehr ein literarisches Verfahren, mit dem das Beschreiben *im* Erzählen wirksam wird: die Beschreibung als Vorgabe, als ein *préconstruit* der Erzählung, das dieser ihre eigenartige atemporale Konstruktion und empfindungsreiche Tonart verleiht; ebenso die Beschreibung als eine Art *Intermittendum*, das die Erzählung unterbricht und den Erzählfluß aufhält, ein Verweilen des Schreibens ermöglicht; die Beschreibung als ein Mittel zur Bewahrung des Beschriebenen dient dann der *ästhetischen Intensivierung* der Ausdrucksmittel. Man wird in Sebalds eigenartigen Erzähltexten nicht den einen oder anderen Effekt der Beschreibungskunst unabhängig von den anderen suchen und finden. Vielmehr, so die These, ist ihre unscheinbare Verbindung maßgeblich für den unverwechselbaren *Sebald-Sound*.

Sebald beginnt gern, wie der Autor eines Romans, mit dem epischen Präteritum, mit mehr oder weniger genauen Zeitangaben, die er erst einmal stehen läßt, um dann den *Raum* des Erzählens beschreibend auszufüllen. »Im August 1992, als die Hundstage ihrem Ende zuzingen, machte ich mich auf eine Fußreise l. . .!«, so beginnen *Die Ringe des Saturn*. Was dann folgt, erfolgt jedoch nicht folgerichtig im Sinne einer Romanhandlung, vielmehr erfährt der Leser etwas über den Gemütszustand des Erzählers, der auf dem Krankenbett seine früheren Empfindungen der Leere und der Lähmung des »Dahinwanderns« rekapituliert. Seine gänzliche »Unbeweglichkeit« zeigt nicht nur die melancholische Disposition an; sie ist auch Signal für die nachfolgende Anordnung der Notizen, mit denen die in der Erinnerung aneinandergereihten Erzählminiaturen über den Studienkollegen zum Beispiel, der verstorben ist, seine Flaubert-kundige Erbin und Thomas Browne, den Medizinalschriftsteller aus Norwich und vieles mehr versammelt werden. Im Zeichen des Saturn überwiegt erzähltechnisch die fixierte Beobachtung des in der Zeit Erstarrten und die Nachzeichnung des Verlorenen, der Spurensuche im Flaubertschen Treibsand des Erzählens, der alles Ereignishaft verweht oder reduziert aufs »Sandkorn im Saum eines Winterkleides« (*RS*, 17). Es überwiegt die Detaillierung und Präzisierung des Einzelnen und Vereinzelteten, das als Ganzes, erst recht als Erzählganzes, nicht faßbar ist. Der herbeizitierte Thomas Browne, der in der Materie die »Strukturen, in gewissen kristallinen Formen« registriert, bringt es auf den Punkt: »Wir studieren die Ordnung der Dinge, aber was angelegt ist in ihr, sagt Browne, erfassen wir nicht.« (*RS*, 30) Sebald fügt dem die Reproduktion einer gartentechnischen

Zeichnung hinzu, die nicht mehr und nicht weniger als das »wiederkehrende Muster« der materialen Anordnung demonstriert.

Die beschreibende Disposition des Erzählten könnte deutlicher nicht sein. Und deutlich ist auch die mitgedachte Problematik des in diesem Falle nicht zufällig naturgeschichtlich ausgeführten Beschreibungsvorgangs: Das deskriptive Verfahren wird eingeführt als Möglichkeit zur Bewältigung der sich aufdrängenden Fülle der Erscheinungen, die aber letztendlich nicht gelingen kann. Und eben deshalb wird an dieser Stelle Jorge Luis Borges Edition des *Libro de los seres imaginarios* hinzuzitiert, das »in alphabetischer Ordnung« die Phantasiewesen versammelt. (RS, 34) Umgesetzt auf Sebalds literarisches Verfahren mit seinen unendlichen Variationen und Supplementierungen heißt dies, daß die ins beschreibende Verfahren einmündende Aufzählung und Anordnung der »Dinge« unendlich fortgeführt werden könnte. Und eben dieses Vor- und Fortgehen der Verschriftlichung, das an die Stelle eines zeitlichen Voranschreitens einer »Handlung« gesetzt wird, gleitet hinüber ins Imaginäre. So kann es erstaunlicherweise geschehen, daß gerade das geometrische genaue Vermessen der Wirklichkeit ihre Entgrenzung ins Phantastische hervorbringt: dorthin wo die parallel gezeichneten Linien sich im Unendlichen treffen... Wir werden weiterhin sehen, wie Sebalds radikales und exzessives Beschreiben eben diesen phantastischen Effekt des Realen hervorbringt.

Auch zu Beginn von *Austerlitz* ist die beschreibende Disposition deutlich markiert, auch in ihrer Konsequenz für das Erzählvorhaben der biographischen Rekonstruktion, die dieses Werk doch sein soll. Wieder beginnt Sebald mit einer temporalen Anzeige – »In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre bin ich l. . l wiederholt nach Belgien gefahren« –, die den Erzählraum öffnet für eine Bestandsaufnahme und Zustandsbeschreibung des Reisenden, die den ersten Auftritt des Protagonisten vorbereitet. Was der Erzähler vom Ereignis und vom »Unwohlsein« bei der Ankunft in Antwerpen in der Erinnerung festhält, ist eine Aufzählung der ziellos durchquerten Straßen, ebenso die Auflistung der verschiedenen Tierarten, die er im *Nocturama* beobachtet hat. Es ist nicht die wahrgenommene Wirklichkeit, die beschrieben wird, sondern das, was als Erinnerungsbild »bewahrt« wurde. Und deshalb können die verschiedenen Bilder, die haften geblieben sind, im gegenwärtigen Schreiben überblendet und fortgeschrieben werden: in den nächsten Aufenthaltsort, den *salle des pas perdu*, den Wartesaal des Antwerpener Hauptbahnhofs, dessen Verlassenheit Anlaß gibt, die Bahnhofskonstruktion fachkundig zu beschreiben. Unter den in der Bahnhofleere auftauchenden menschlichen Figuren ist auch Austerlitz. Als *Handlungsträger* der nachfolgenden biographischen Erzählungen tritt er nicht auf, wie es einem Romanheld zukäme. Statt dessen wird er eingeführt als Wartender, der Skizzen des Bahnhofsaals anfertigt und dazu seine architekturhistorischen »Betrachtungen« ausbreitet. So ist Austerlitz von Anfang an ein

Beobachter und Beschreiber zweiter Ordnung gegenüber dem mit der deskriptiven Erfassung der Örtlichkeit befaßten Sebaldschen Erzählsujet. Das ganze *präskriptive setting* – die Beschreibung vor dem Aufschreiben der Erzählung – gewinnt seine Konturen allein im *Raum*, für den die *Zeit* des zielgerichteten Erzählens erst einmal ausgeschaltet wird.

Ganz ähnlich verfährt der Erzähler mit der Schilderung der von der Gestapo als Foltergefängnis genutzten Festungsanlage von Breendonk in Belgien, dieser aus dem »Katalog der Bauwerke« herausragenden »monolithischen Ausgeburt der Hässlichkeit und der blinden Gewalt«,¹⁴ die er auf Anregung von Austerlitz um die Mittagszeit eines Frühsommertages des Jahres 1967 besucht. Wiederum rückt die exakte Erschließung des Erzählraums in den Vordergrund: »das Bild einer sternförmigen Bastion mit hoch über einem exakten geometrischen Grundriß aufragenden Mauern.« (A, 29) Und wiederum ist der topographische Grundriß der Anlaß die »Schmerzensspuren, die sich l. . . in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen«, zu erfassen. Sebald kannte Jean Améry's Text *Die Tortur* sehr genau, der dessen grauenhaftes Erlebnis der Folter in Breendonk mikroskopisch aufgezeichnet hat, was Sebald mit Verweis auf ein anderes reines Beschreibungswerk, Claude Simons *Jardin des Plantes*, in seinem Text reproduziert. (A, 38) Die Deskription erscheint als das Verfahren, mit dem die Erzählung von Vergangem im »Magazin der Erinnerung« gespeichert wird. In der Disposition von Sebalds biographischer Rekonstruktion ist die Breendonk-Episode die Exposition für das KZ-Lager, in dem Austerlitz' Familie von den Nazis umgebracht wurde. Paul Ricœur's großes Thema von *Zeit und Erzählung* erhält hier die entscheidende Wendung: Im Bahnhof von Antwerpen fällt der Blick auf die alles überragende Bahnhofsuhr, ein Machtsymbol aus »Zeiger und Zifferblatt«, das »die Bewegung sämtlicher Reisenden überwacht«. Austerlitz, so wird gesagt, lehnt sich auf gegen dieses Uhrwerk, die »Stadthalterin der neuen Omnipotenz« (A, 17) des historischen Bewußtseins, so wie nach der Revolutionslegende die Rebellen auf die Turmuhren schossen, um die historische Zeit in der Handlungsgegenwart außer Kraft zu setzen.

Die beschreibende Erzählung storniert die erzählte Zeit. Diese *Auszeit der Erzählung* kann emphatisch und symbolisch als eine Art »Auszeit der Geschichte« verstanden werden. So ist sie zum einen die Stunde des Phantasmas vom »Nullpunkt«, vom »Ausnahmезustand«, von der evokativen Unterbrechung des zeitlichen Kontinuums, wie zum Beispiel in den Manifestationen der historischen Avantgarde-Bewegungen. Derartige *Dramatisierungen* der Geschichte bringen Texte hervor, im Expressionismus und Surrealismus etwa, die Sebalds literarischem Timbre der »nachträglichen« Reflexion und der naturgeschichtlichen Besinnung *nicht* entsprechen, obwohl Austerlitz berichtet, daß er einmal voller Wut »mit seiner Flinte auf das Uhrtürmchen der Remise geschossen« habe. (A, 157) Sebalds literarisches Verfahren folgt vielmehr dem anderen Modus

der beschreibenden Erzählung: dem der *Entdramatisierung* von Geschichte in der archivarischen Bestandsaufnahme und historischen Reflexion, der Spurensuche nach den »Dingen«, die »in die Zeit eingetaucht sind« oder anscheinend nie von ihr berührt wurden. Für Austerlitz' Bekenntnis zum »Außer-der-Zeit-Sein« (A, 147) wählt Sebald ein *setting*, das ein Symbol ist für die Regentschaft der Zeit schlechthin, das *Oktagon* des Seefahrtsmuseums von Greenwich, in dem alle historisch nur möglichen Zeitmesser zu besichtigen sind. Ausführlich beschrieben wird nun dieser Raum von »einfacher Schönheit« mit seinen Messgeräten und der geometrisch exakten Anordnung der Aussichten auf den Sternenhimmel. Das *Oktagon* ist ein »idealer Raum«, weil hier die Meßgeräte zum Vermessen der temporalen Abläufe in den *Zustand der Musealisierung* versetzt sind. Gegen die Macht der Zeit mit ihrem ständig voranschreitenden linearen Maß und gegen eine Monopolisierung der Zeit – eine enervierende »Zeitmetropole wie London« – setzt Austerlitz die nicht quantifizierbare Größe der Naturgeschichte, zum Beispiel die Kalkulation des Wachsens der Bäume oder die wechselnden Witterungsverhältnisse.

Daß die Geschichte letztlich nicht rückführbar ist in Naturgeschichte, weiß auch Sebald, der die *Musealisierung der Zeit* am Ort der höchst aktuellen *Greenwich mean time* absichtsvoll in Szene setzt. Die schrittweise, höchst sachliche Annäherung an all das, was zu sehen und zu wissen ist, versteht er einerseits als Verlangsamung und Sistierung des Zeitverlaufs, kenntlich eben in der Arretierung der erzählten Zeit von Austerlitz' eigener Geschichte in beschreibenden Degressionen und Expertisen wie zum Beispiel der des Besuchs in Greenwich. Andererseits öffnen die Zustandsbeschreibungen allein durch ihr Verfahren (das Zählen, Aufzählen, Wiederholen, durch Korrelation und Assoziation) nicht nur den physischen Raum, sondern auch, wie es heißt »eine Art Metaphysik der Geschichte«: den exakt beschriebenen Raum als spekulativen Gedächtnisraum, in dem die verfolgten Spuren verwischt, die Toten lebendig werden und die Sichtbarkeit der deskriptiv vorgegebenen Bildeindrücke durch die Unsichtbarkeit der *vorgestellten* Bilder entgrenzt und ersetzt wird. Austerlitz, der im Leben noch nie eine Uhr getragen hat, träumt davon, »daß die Zeit nicht verginge, nicht vergangen sei, dass [er] hinter sie zurücklaufen könne, dass dort alles so wäre wie vordem, genauer gesagt, dass alle Zeitmomente gleichzeitig nebeneinander existierten, beziehungsweise, daß nichts von dem, was die Geschichte erzählt, wahr wäre, das Geschehene noch nicht geschehen ist, sondern eben erst geschieht, in dem Augenblick, in dem wir an es denken.« (A, 148) Die Omnipotenz der Zeit, so hieße das, wird einerseits auf Dauer gestellt und dadurch entmachtet, andererseits umgepolt auf eine absolute Vergewärtigung, in der alles zeitlich Vergangene von der *Reflexion* des Vergangenen aufgezehrt wird. Wie läßt sich eine derartige »Metaphysik der Geschichte« im literarischen Verfahren zur Geltung bringen? Erzählen, evolutionär und teleologisch, ließe sich

dies nicht, wenn der Erzählung die Zeit des Erzählten entzogen wird. Aber vielleicht beschreiben? Denn, wie schon gesagt, gilt doch für das beschreibende Verfahren einerseits das *Durative* (die auf »Dauer« gestellte Erzählung), andererseits auch das *Situative* (die präzise Beschreibung des Augenblicklichen).

Schauen wir uns dazu die von Sebalds Lesern so oft bewunderten Naturbeschreibungen und die Beschreibungen von Landschaften und Städten, von Außen- und Innenräumen an. Sie bilden das *Intermittendum*, das den Erzählfluß aufstaut und beruhigt, bis eine glatte Zeichenfläche sich bildet, auf die die Eindrücke des Gesehenen, Gewußten und Erinnerten nebeneinander und ineinander einzutragen sind. Die Sebaldschen Naturbeschreibungen sind demonstrativ auf die sinnliche Wahrnehmung und das Vorzeigen des Sichtbaren abgestellt. Sich langsam fortbewegend durch die Landschaft, zu Fuß oder im Personenzug, der Zeit läßt, die vorüberziehende Landschaft en detail wahrzunehmen, gilt die Aufmerksamkeit des Wanderers vorzugsweise der stillgestellten Natur: »Selbst die schneeweiß in der Bucht auflaufenden Wellen, so schien es mir, standen still.« (RS, 59) Der Stillstand der ihn umgebenden Natur ist für Sebald jedoch niemals Anlaß, ästhetisierende Betrachtungen anzustellen, vielmehr gilt die Aufmerksamkeit dem »stillen Ruin« der von den Errungenschaften der Zivilisation geschundenen Natur, dem Verfall der menschlichen Einrichtungen und Behausungen, der sozusagen rückübertragen wird auf die vermeintlich natürlichen Erscheinungsformen von Fauna und Flora: »Es gab Sequoien, die höher als sechzig Meter hinauftrugen, und seltene Sykomoren, deren äußerste Zweige sich niedergesenkt hatten auf den Rasen und die dort, wo sie die Erde berührten, festgewachsen waren, um von neuem aufzustreben in einem vollkommenen Kreis. Man konnte sich leicht vorstellen, daß diese Platanenarten sich über das Land ausbreiteten wie konzentrische Ringe auf dem Wasser, und daß sie, indem sie solchermaßen ihr Umfeld eroberten, nach und nach schwächer wurden, in sich selber verwuchsen und von innen her abstarben.« (RS, 51) Die sinnliche Evidenz des Wahrgenommenen hängt ab von der »Sehschärfe der Augen«, die man jeweils ein wenig verstellen kann. Das Resultat einer solchen optisch-technischen Operation des Naturbeobachters ist, anstelle der unmittelbaren Wahrnehmung, eine sinnliche Evidenz zweiter Ordnung, die durch ein bestimmtes *Muster der Wahrnehmung* erstellt wird. Eben dies leistet das Beschreibungsverfahren, indem es durch die reihenweise Nennung und Aufhäufung der Details, in diesem Falle der Baumarten, die Kohärenz eines geometrischen Musters erstellt. An dieser Strukturierung des Wahrgenommenen ist der Verfall des Gartens des Herrensitzen von Somerleyton ablesbar, der sich im Hause selber noch deutlicher abzeichnet, wobei Naturgegebenes und Künstliches ununterscheidbar werden. (RS, 48)

Die bewußt eingesetzte optische Präzisierung der Wahrnehmung (die »Sehschärfe«) und die ins Unbewußte hinübergleitende Derealisierung des Wahrge-

nommenen erlebt der im Osten Englands Wandernde auf der Heide von Dunwich. Und zwar, wie könnte es anders sein, mit der Anrufung des Topos des Labyrinths, in das er sich unmerklich verirrt. Im Zustand einer anwachsenden Panik beschreibt Sebald seinen Irrweg wie eine Rochade, mit der der Wechsel und die Veränderung der Perspektiven stets auf den Ausgangspunkt des Herumwanderns zurückführt. Und von dort in die Spiegelbilder des Traums hinein, nach denen der Erzähler sich einbilden kann, daß die exakte Beschreibung des labyrinthischen Musters einem neurologischen Befund gleicht, der in Analogie zum herausgehobenen Landschaftshügel vielleicht einen Aussichtspunkt abgeben könnte: »Und als ich von diesem Aussichtsposten herabblickte, sah ich das Labyrinth selber, den hellen Sandboden, die scharf abgezielten Linien der mehr als mannshohen, fast schon nachtschwarzen Hecken, ein im Vergleich mit den Irrwegen, die ich zurückgelegt hatte, einfaches Muster, von dem ich im Traum mit absoluter Sicherheit wusste, dass es einen Querschnitt darstellte durch mein Gehirn.« (RS, 206) Die äußerste Präzisierung führt zur enervierenden Traumatisierung des Wanderers, der seine Irritationen hinüberrettet ins beschreibende Verfahren selber, das allein noch Ordnung und Sicherheit gewährt. So scheint es jedenfalls. Und Sebald wäre dann, mit dieser Art der literarischen Bewältigung des »Unglücks«, ausdrücklich ein Nachfahr Adalbert Stifters.

Nicht anders wirkt das Wahrnehmungsmuster der Beschreibung bei den Landschafts- und Städtebildern, die sich beim Blick aus dem Flugzeug darbieten: »endlose Reihenhauszeilen, mächtige Trabantenstädte, *business parks*, und glänzende Glashäuser, die gleich großen vierkantigen Eisschollen zu treiben schienen auf dem bis in den letzten Winkel ausgenutzten Land. Eine über Jahrhunderte sich hinziehende Regulierungs-, Kultivierungs- und Bautätigkeit hatte die gesamte Fläche verwandelt in ein geometrisches Muster l. . j. Eingebettet in das ebene Gewebe, lag als Überrest aus früherer Zeit eine von Bauminseln umgebene Domäne.« (RS, 112)

Mit dem Blick von oben verschafft auch hier das Beschreibungsverfahren der *Geometrisierung* den Überblick, der zugleich ein historischer Rückblick ist. Doch geht die kalkulierte Beschreibung anleitende Reflexion darüber hinaus, wenn der maßgerechte Eindruck sich verliert in der »Berechnung der Unendlichkeit: »Netzwerke von einer das Vorstellungsvermögen eines jeden einzelnen bei weitem übersteigenden Kompliziertheiten« (RS, 113 f.). Will sagen, mit dem bloßen Auge und der sinnlichen Ausdruckskraft ist das, was hier zu sehen ist, nicht zu begreifen. Eine diesem »Netzwerk« und der von ihm hervorgebrachten Systematisierung gemäße Reduzierung von Komplexität kann das mit der Topographie aus der Vogelperspektive des Fliegers verbundene Beschreibungsverfahren offenbar nicht leisten. Die sinnliche Evidenz als Modus der Beschreibung müßte in die Evidenz des Funktionalen, die stets unsichtbar ist, übergehen. Franz Kafkas Beschreibungen von Apparaturen und Verwaltungen haben diese Diffe-

renz kenntlich gemacht: um den Preis der undefinierbarkeit eines anonymen Subjekts namens »K.« Sebalds »Ich« dagegen ist stets präsent, auch wenn es das, was es zu sagen hat, auf verschiedene Rollen und Stichwortgeber verteilt. Seine auf der subjektiv verbürgten Einstellung bestehende Beschreibungspoetik leistet Widerstand gegen eine im Zeitalter der Technik, Information und medialen Vermittlung ins Namenlose sich verflüchtigenden Objektivierung.

Auch deshalb wohl lenkt der Erzähler seine Schritte gleich darauf zurück in die Abgeschlossenheit des »Sailor's Reading Room« in Southwold, dem »bei weitem liebsten Ort«, um sich beim Studium der hier archivierten Natur-, Geschichts- und Reisebücher dem anderen Modus der Beschreibung, dem des in den Büchern gespeicherten Wissenswerten, zuzuwenden. (RS, 114 f.) Das in den »unterwegs« auf den Reisen und Wanderungen aufgefundenen Büchern und Bildern gespeicherte Wissen unterwirft er einer strengen Registratur, die das Vereinzelte und Besondere komplexer Sachverhalte hervortreten läßt. So kann die Aufmerksamkeit zum Beispiel der immer fataleren »Naturgeschichte der Nordsee« und der anatomischen Beschaffenheit des Herings gelten: »in Wahrheit wissen wir nichts von den Gefühlen des Herings. Wir wissen nur, dass sein inneres Gerüst aus über zweihundert verschiedenen, auf das Komplizierteste zusammengesetzten Knorpeln und Knochen besteht.« (RS, 75) Die sich daran anschließende, durch die Serie des Fachvokabulars und die damit korrelierte Expertise zur »Schönheit« des Fischseins erzeugte *Dichte* der Beschreibung mit ironischem Unterton macht das Unscheinbare und Nebensächliche bemerkenswert und ästhetisch interessant.

So zum Beispiel auch, poetisch elaboriert, in der Beschreibung eines Photos mit dem Blick des Photographen: »In der Hauptsache hat mich von Anfang an die Form und Verschlossenheit der Dinge beschäftigt, der Schwung eines Stiegenländers, die Kehlung an einem steinernen Torbogen, die unbegreiflich genaue Verwirrung der Halme in einem verdorrten Bündel Gras.« (A, 112) Der dies äußert, ist der Jugendfreund Gerald, dessen Photolabor dem Erzähler als ein geheimnisvoller Ort erscheint. Hier entstehen die Bilder aus dem belichteten Nichts des Papiers. Das Auge des Photographen ist die Sonde des beschreibenden Verfahrens, mit dem die in sich verschlossenen Dinge in ihren bemerkenswerten Formen, Farben und Verwirrungen aufgetan werden. Das Stillstellen der erfahrbaren und erzählbaren Wirklichkeit in der Photographie ist für Sebald der Prototyp der in der Schrift realisierten Beschreibung, die das Zeitlich ebenso fixiert und sistiert. Der ästhetische Reiz erschließt sich bei der genauen Betrachtung des Bildes, das ein unwiederbringlich Vergangenes, längst Abgestorbenes festhält. Sebald versucht, diesen in Roland Barthes' *La chambre claire* studierten libidinösen und ästhetischen Reizwert des Mediums Photographie auf die literarische Beschreibung zu übertragen. Aber er verzichtet bekanntlich nicht auf die Einblendung von Photographien als Fundsachen und Erinnerungs-

tatsachen in seinen Text. Ihr stetiges Vorhandensein, gesammelt, sortiert und markiert, unterstreicht seine Vorliebe für jede Form der Archivierung und Musealisierung: eine Obsession, die sich, wie bei Stifter, zur Fetischisierung der Objekte steigern kann. Voraussetzung ist ihre materiale und mediale Präsenz, die er jeweils dadurch herstellt, daß er sie der Beschreibung zuführt.

Der Sebaldleser, der durch den Beschreibungscharakter der Texte ohnehin zum langsamen Lesen angehalten wird, sieht seine Lektüre durch die Einschübe von Photos, Zeichnungen, Skizzen und Gemälden unterbrochen, die das Auge zum Verweilen auffordern. Da Sebald, anders als etwa Alexander Kluge, die Abbildungen im Text nicht beschriftet und funktional als Medium zur Erkenntnis des Lesers einsetzt, sollte man keine komplexe Text-Bild-Theorie bemühen, um seine leicht verständliche Intention und das schlichte Vorgehen zu interpretieren: die Integration von archivarischen und ästhetischem Verfahren, um das Wissenswerte, Erfahrungsträchtige und Erinnerungsfähige zu pflegen und zu bewahren. Darüber hinaus gehen die Einschübe von Abbildungen der Gemälde und Kunstwerke von Rembrandt, van der Velde und Turner zum Beispiel oder Grünewald und Altdorfer, denen er in *Elementargedicht. Nach der Natur* eingehende Bildbeschreibungen widmet. Es scheint, als seien diese Bilder in seinen Gedächtniskammern immer schon gut verwahrt gewesen. Er holt sie hervor und fügt sie dort ein, wo die Erzählung auf grundlegende Sinnelemente rekurriert und deren bildnerische Präsenz zum Bedeutungsträger werden soll. So an diversen Stellen, wo die historischen Schlachten der Römer und Türken, oder die napoleonischen Schlachten von Austerlitz und Waterloo beschrieben werden, um sie aus der Erinnerung heraus für die Gegenwart plastisch hervortreten zu lassen.

Der archivarischen Recherche der historischen Bücher und Bilder verwandt ist die Ermittlung der individuell bedeutsamen Lebensgeschichte, die einer wie Austerlitz als einzig überlebendes Kind der jüdischen Familie in Prag über sich selber anstellt und aufzeichnet. Darin ist jede »natürliche« Lebensform des Kindseins und des Heranwachsens zerstört, was die Identitätssuche von vornherein auf das Sammeln und Anordnen der fragmentarischen Lebensspuren verweist. Doch auch darin kann, wie es Austerlitz von der besonderen Erlebnisfähigkeit des Fotografenfreundes Geraldts berichtet, Beständigkeit erzeugt werden: in der Form der Beschreibung, die das Erlebte und einen Moment lang Eindrucksvolle kunstvoll verwahrt. Sebald legt wert darauf, seine naturgeschichtlichen Erkundungen, die Landschaftsbeschreibungen und die historischen Daten im beschreibenden Verfahren eng miteinander zu verbinden. Oft sind es die Naturbeschreibungen, wie Geraldts photographisch angelegte Schilderung der Bucht von Barnmouth, die diese deskriptive Integration anzeigen: »In einem perlgrauen Dunst lösten sämtliche Formen und Farben sich auf; es gab keine Kontraste, keine Abstufungen mehr, nur noch fließende, vom Licht durchpulste Übergän-

ge, ein einziges Verschwimmen, aus dem nur die allerflüchtigsten Erscheinungen noch auftauchten, und seltsamerweise, daran erinnere ich mich genau, ist es gerade die Flüchtigkeit dieser Erscheinungen gewesen, die mir damals so etwas wie ein Gefühl für die Ewigkeit gab.« (A, 139) *Situativ* ist es die ästhetische Eindruckskraft, die die Flüchtigkeit der Erscheinungen zu bannen und zu bewahren weiß, gebunden an das Erinnerungsvermögen, welches das deskriptive Verfahren mit der Darstellung des einmal Erlebten in Gang setzt. *Durativ* wirkt die Beschreibung durch die Wiederholungen, genauer: die *Wiederaufnahmen* des schon einmal Gesehenen und Gewußten. Die Nachträglichkeit des Sammelns und Anordnens als Befindlichkeit ist es, welche die stückweise Rekonstruktion des einmal gelebten Lebens im Modus der Beschreibung vorbereitet. Im Imperfekt der Erzählung ist das Leben unwiderruflich vergangen und insofern nicht wiederholbar. Aber vielleicht doch ein-zuholen in der durch Schrift und Bild evozierten *imaginären und visionären Wahrnehmung?*

Diese versuchte Annäherung hat zwei Komponenten: *Vergewisserung*, die im Aufschreiben gesucht wird, zugleich jedoch die *Verunsicherung* im Akt des Schreibens selber. Dies führt dazu, daß in *Austerlitz* das beschreibende Verfahren mehr und mehr übergreift auf den Vorgang der Beschreibung, also sich selber zum Thema wird. Fragwürdig wird Sebald die Sprache als System, wie Saussure und Wittgenstein sie definiert haben, als Straßengeflecht oder im Bild der alten Stadt¹⁵: im topographischen Grundriß jedenfalls, den er seinen Beschreibungen oft zugrunde legt. Austerlitz, der *Rechercheur* seiner eigenen Vergangenheit, beschreibt den Moment, in dem die sprachlichen Zeichen keinen ihm selber glaubhaften Zusammenhang mehr bilden: »Wenn man die Sprache ansehen kann als eine alte Stadt, mit einem Gewinkel von Gassen und Plätzen, mit Quartieren, die weit zurückreichen in die Zeit, mit abgerissenen, assanierten und neu erbauten Vierteln und immer weiter ins Vorfeld hinauswachsenden Außenbezirken, so glich ich selbst einem Menschen, der sich aufgrund einer langen Abwesenheit, in dieser Agglomeration nicht mehr zurechtfindet, der nicht mehr weiß, wozu eine Haltestelle dient, was ein Hinterhof, eine Straßenkreuzung, ein Boulevard oder eine Brücke ist. Das gesamte Gliederwerk der Sprache, die syntaktische Anordnung der einzelnen Teile, die Zeichensetzung, die Konjunktionen und zuletzt sogar die Namen der gewöhnlichen Dinge, alles war eingehüllt in einen undurchdringlichen Nebel.« (A, 179) Dieser nebulöse Aufriß, der kein verlässlicher Grundriß mehr sein kann, führt noch einmal alle Merkmale auf, die dem beschreibenden Text als Modell der *langue* seine Kohärenz geben: das Benennen der Dinge, das »Gliederwerk« der Korrelation in der Syntax, die »Agglomeration« der Zeichen in der »dichten« Beschreibung. Sebald, auf der Spur Wittgensteins in Cambridge, glaubt beim Betrachten einer Photographie eine erstaunliche Ähnlichkeit des Philosophen mit Austerlitz zu erkennen: »den entsetzten Ausdruck, den sie beide trugen in ihrem Gesicht« (A, 58).

wenn sie die vorfindlichen Dinge »über eine unsichtbare Grenze hinweg studierten« (A, 60). In einem Akt der Verzweiflung rafft Austerlitz seine gesamten Verschriftlichungen, Papiere, Notizhefte, Aktenordner und Mitschriften zusammen und wirft sie auf den Komposthaufen im Garten, gibt sie zurück an die Natur, unter das verrottete Laub, in die Erde.

Mit dieser Erzählung über das Verenden des Aufgeschriebenen wäre alles gesagt, auch über den Erzählmodus der Beschreibung, mit dem das »Unsagbare« in der Versprachlichung, zumal in der Verschriftlichung unsagbar bleibt. Aber das »Unsagbare« gibt keine Ruhe. Was heißt es, die Dinge »über eine unsichtbare Grenze« hinweg zu studieren? Sebalds Texte kennen, wie wir in der Labyrinth-Szene gesehen haben, die Wendung der Beschreibung ins Halluzinatorische. Über die Grenze der Verschriftlichung hinaus wirkt die »Verwirrung der Gefühle« des in der Logik des Sprachgefängnisses »eingesperrten Denkers«, wie es von Wittgenstein/Austerlitz mitgeteilt wird. Nicht abzusperren sind das Erstaunen, das Sichwundern und das Entsetzen: Affekte, die gerade die *Dichte* der Beschreibung ansprechen und immer aufs Neue hervorbringen und intensivieren.

Halten wir die konfligierende Konstellation noch einmal fest: Einerseits schafft die Beschreibung durch ihre *musterhafte Wahrnehmung* eine Ordnung zur Bewältigung von Wirklichkeit, vor allem zur Pazifizierung des Ungeheuerlichen und Katastrophischen. Der beschreibende, höchst »eigenartige Objektivismus« (»skrupulöse Registrierung«, »schier endlose Aufzählungen«) »verschreibt sich«, wie Sebald zu Flaubert und Stifter bemerkt, »den Dingen in der Hoffnung auf Dauer«. Andererseits mache doch gerade eine derartige dinghafte Identifikation »den Zerfall der Zeit« »sichtbar« (BU, 16). Das in sich logische und objektivierende Verfahren in den Grenzen des Wahrnehmungsmusters generiert gerade in dieser Abgeschlossenheit seine eigene Entartung und Entgrenzung. Die sprachliche »Agglomeration« der Zeichen produziert die Effekte des Irritierenden und Irrealen: Gefühlslagen der Verwunderung und des Entsetzens, die sich »logisch nicht beschreiben lassen.

Sebaldleser, die seine Schreibstrategien genau verfolgen, kennen diese Effekte. In den *Ringen des Saturn* spricht Sebald nach einem Besuch und Gesprächen mit dem vor den Nazis nach England geflüchteten Michael Hamburger, von dessen »Nachbild« der Jugendzeit in Berlin. Auf die aus der Erinnerung an Berlin gesammelten und exzessiv aufgeführten Daten und Fragmente, die Sebald Hamburger nachschreibt, folgt das gegenwärtige »Nachbild der Ruinenlandschaft« von 1947, eine halluzinatorische Vorstellung: »Die Mähne eines preußischen Löwen, ein preußisches Kinderfräulein, Karyatiden, die den Erdball auf ihren Schultern trugen, die mysteriösen, von der Lietzenburgerstraße in die Wohnung heraufdringenden Verkehrsgeräusche und Autohupen, das Knistern des Zent-

ralheizungsrohrs hinter der Tapete in der dunklen Ecke, [. .] der ekelhafte Seifenlaugengeruch in der Wäscherei, ein Murmelspiel in einer Grünanlage in Charlottenburg [. .] sind das nicht nur Phantasmen gewesen, Trugbilder, die sich aufgelöst haben in leere Luft [. .] Schaue ich heute, schreibt Michael Hamburger, zurück auf Berlin, dann sehe ich bloß einen schwarzblauen Hintergrund und darauf einen grauen Fleck, eine Griffelzeichnung, undeutliche Ziffern und Buchstaben, ein scharfes Eß, ein Zet, ein Vogelvau, mit dem Tafellappen verschmiert und ausgelöscht.« (RS, 211 f.) In der Erinnerung ist das Bild unscharf geworden. Die Beschreibungsstrategie der Akkumulation von Erinnerungspartikeln wird fort und fortgeführt, bis der undefinierbare Eindruck des Phantasmas und Trugbilds entsteht. Die Nachzeichnung der Kinderschrift auf der Tafel bemüht sich um Genauigkeit, endet aber ebenso im »blinden Fleck«, dem der verschmierten Tafel. Im kleinen Format des individuellen Erinnerungsvermögens, dem die Beschreibung folgt, indem sie die dem Vergessen abgewonnenen Zeichen und Eindrücke einzeln aufgreift und arrondiert, teilt sich das mit, was nicht ausdrücklich gesagt wird: das Entsetzen über die Zerstörung des Lebens, eine Traumatisierung, die bis in die Gegenwart des Aufschreibens nachwirkt.

Das gegenwärtige Entsetzen und die nachträgliche Verwunderung über das, was geschehen ist, teilt Austerlitz dadurch mit, daß er den Ort des Erlebten noch einmal aufsucht und, indem er ihn beschreibt, im »Außenbezirk« seines Bewußtseins, das Geschehene phantasmatisch nacherlebt. Wie Edgar Allan Poes *Man of the Crowd* folgt er ungewollt einem Unbekannten bis an die Schwelle des alten »Ladies Waiting Room« in der Liverpool Street Station, den Ort, an dem er als jüdisches Flüchtlingskind ankam und von den Pflegeeltern abgeholt wurde. Die Wiederbegegnung ist ein Nacherzählen, das korreliert wird mit Austerlitz' ausgiebiger Beschreibung des Wartesaals. Diese Ortsbeschreibung geht über – durch die im schräg einfallenden Licht genau gezeichneten und doch als unreal erscheinenden Konturen – in eine Halluzination der Flucht: »Manchmal, wenn draußen über der Stadt die Wolkendecke aufriß, schossen einzelne gebündelte Strahlen in den Warteraum hinein, die aber meist auf halbem Wege schon erloschen. Andere Strahlen wieder beschrieben merkwürdige, gegen die Gesetze der Physik verstoßende Bahnen, gingen von der geraden Linie ab und drehten sich in Spiralen und Wirbeln um sich selber, ehe sie verschluckt wurden von den schwankenden Schatten. Kaum einen Lidschlag lang sah ich zwischendurch riesige Räume sich auftun, sah Pferdereien und Kolonnen, die in die äußerste Ferne führten, Gewölbe und gemauerte Bogen, die Stockwerke über Stockwerke trugen, Steintreppen, Holzstiegen, und Leitern, die den Blick immer wieder hinaufzogen, Stege und Zugbrücken, die die tiefsten Abgründe überquerten und auf denen winzige Figuren sich drängten, Gefangene, so dachte ich mir, sagte Austerlitz, die einen Ausweg suchten aus diesem

Verlies, und je länger ich, den Kopf schmerzhaft zurückgezwungen, in die Höhe hinaufstarrte, desto mehr kam es mir vor, als dehnte sich der Innenraum, in welchem ich mich befand, als setzte er in der unwahrscheinlichsten perspektivischen Verkürzung unendlich sich fort und beugte sich zugleich, wie das nur in einem derartigen falschen Universum möglich war, in sich selber zurück.« (A, 194 f.) Austerlitz' Erzählung dieser Wiederbegegnung setzt sich fest in der Beschreibung des Wartesaals, der so oft in Sebalds Texten vorkommt, um den zeitlichen Ablauf der Erzählung zu sistieren und zu öffnen für den Resonanzraum des Erzählens. Die reale Räumlichkeit wird durch die momentane ästhetische Wahrnehmung der Lichtreflexe entgrenzt. Die physikalisch und geometrisch ansetzende Beschreibung («Linien», «Spiralen», «Wirbel») geht über in die traumatisch heraufsteigenden Bilder der damaligen Flucht: eine visionäre Agglomeration von Partikeln der Örtlichkeiten und Begebenheiten, die in Austerlitz' Erzählung stakkatohaft aufgereiht und dadurch beschrieben werden. Deskriptiv erfasst wird die Wahrnehmung des gewölbten Innenraums: die perspektivische Verkürzung wirkt »unwahrscheinlich«, ein Effekt, der durch die sich immer weiter fortsetzende Beschreibung erzeugt wird, um sich am Ende im Trugbild zu verlieren, dem »falschen Universum«. In diesem imaginären Raum wird, so könnte man meinen, die Zeit auf merkwürdige Weise, »sichtbar«, wird die Auflösung der erzählten Zeit (das Vergangene) in der Erzählzeit (die gegenwärtige Wahrnehmung) beschreibend vorgeführt.

Das Gedächtnis ist – so glaubt man seit der dem Simonides zugeschriebenen Mnemotechnik feststellen zu können – nicht zeitlich, sondern räumlich konstituiert. Das gälte dann um so mehr für Sebalds Erinnerungsprosa, in der die über die topographischen und physikalischen Gegebenheiten hinausreichende Beschreibung den imaginären Raum der Geschichte evoziert, soweit sie persönlich erlebt und erinnert wird. Sebalds Projekt einer poetologisch durchdachten Beschreibungsliteratur entspricht dem Wunsch seiner Erzählfigur: Austerlitz' Bekenntnis zum »Außer-der-Zeit-Sein«. Entgegen dem erzählerischen, allzu lehrhaften und womöglich ideologisch angeleiteten Durchlauf von Geschichte kann der Leser in Sebalds beschreibenden und darin imaginativen Texten die persönliche Nähe zu den Dingen, Personen und Sachverhalten erleben, die ihm in seiner Lebenswelt, der erfahrbaren gesellschaftlichen Wirklichkeit (der westlichen Zivilisation, des Kapitalismus) eher verwehrt wird. Und eben deshalb, so läßt sich schließen, bewirkt das *beschreibende* Verfahren jenes Innhalten und jene Einkehr bei sich selber: diese gewisse Faszination der Leser an der nachklingenden Resonanz des »Es wird gewesen sein«, die dem melancholischen und entropischen Tonfall der Sebaldschen Prosa zugrunde liegt und damit einem in der hochzivilisierten »Ersten Welt« weit verbreiteten Zeitgefühl des Posthistorischen zuspricht.

Anmerkungen

- 1 W.G. Sebald: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt/Main 1994, S. 23 f. – Im folgenden im Text nachgewiesen unter *BU* mit Seitenangabe.
- 2 W.G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt/Main 1997, S. 151 f. – Im folgenden im Text nachgewiesen unter *BS*.
- 3 Sigrid Löffler: »Wildes Denken«. *Gespräch mit W.G. Sebald*, in: Franz Loquai (Hg.): *W.G. Sebald*, Eggingen 1997, S. 137.
- 4 W.G. Sebald: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt/Main 1995, S. 76. – Im folgenden im Text nachgewiesen unter *NN*.
- 5 In Löffler: »Wildes Denken«, S. 135.
- 6 In einem Vortrag *Beschreiben, nicht erzählen! Beispiele einer ästhetischen Opposition*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF, 2(1996), und einem Aufsatz *Die Poetik der Beschreibung in ethnographischen Texten*, in: Klaus R. Scherpe: *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Tübingen–Basel 2003.
- 7 Roland Barthes: *L'effet du réel*, in: *Communications*, 11(1968), S. 84–90.
- 8 Robert Musil: *Triädere*, in: Musil: *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 520 f.
- 9 Vgl. Philippe Hamon: *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981.
- 10 Viktor Šklovskij: *Theorie der Prosa*, Frankfurt/Main 1984, S. 13.
- 11 Vgl. Klaus R. Scherpe: *Kafkas Poetik der Beschreibung*, in: Klaus R. Scherpe, Elisabeth Wagner (Hg.): *Kontinent Kafka*, Berlin 2006.
- 12 Vgl. Peter Lücking: *Deskriptionssequenzen in fiktionalen Texten*, Bochum 1995.
- 13 Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes*, hg. von Max Brod, Textedition von Ludwig Dietz, Frankfurt/Main 1969, S. 90.
- 14 W.G. Sebald: *Austerlitz*, München 2001, S. 31. Im folgenden im Text nachgewiesen unter *A*.
- 15 Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*, Paris 1967, S. 151 f.; Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1984, S. 245.