MONIKA SCHMITZ-EMANS
(Bochum)

SCHREIBEN ALS GRENZGANG. W. G. SEBALDS TEXTE ALS REFLEXION ÜBER GRENZEN UND ENTGRENZUNGEN

Die Werke W. G. Sebalds sind — so meine Ausgangsthese — auf inhaltlicher ebenso wie auf kompositorisch-struktureller Ebene durch die Auseinandersetzung mit Grenzen geprägt.[1] Seine Reflexionen über Abgrenzungs- und Entgrenzungsprozesse verbinden sich dabei aufs engste mit der Grundsatzfrage nach Motiven und Funktionen literarischen Schreibens, also nach der Literatur als solcher. Im Folgenden möchte ich Sebalds Werk durch einige Thesen überblicksartig charakterisieren. Beispiele sollen diese Thesen illustrieren und plausibilisieren.

(1) Um Grenzen geht es in Sebalds Romanen und Erzählungen in erster Linie bezogen auf die verschiedenen Dimensionen der Zeit. Die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist sein zentrales Thema. Dieses differenziert sich aus in zwei große Unterthemen: Das erste wäre charakterisierbar durch die Stichworte Vergänglichkeit und Tod, das zweite durch das Stichwort Erinnerung. Im Zeichen dieser Thematik bilden alle seine Texte ein Netzwerk. Schreiben ist für Sebald dementsprechend zum einen ein *memento mori*, eine Vergegenwärtigung der Macht der Zeit, die primär unter dem Aspekt ihrer zerstörerischen Wirkungen in den Blick rückt. Zum anderen ist Schreiben Erinnerungsarbeit — und insofern ein Versuch, die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufzuheben. Allerdings suggerieren seine Texte, jeder Erinnerungsversuch sei letztlich ein vergebliches Unterfangen. Daß Sebalds Bücher von der Substanzlosigkeit und Flüchtigkeit der Medien und der Subjekte des Erinnerns sprechen, macht ihre tiefe Melancholie aus (die bei Lesern teilweise zu kritischen Vorbehalten geführt hat). In vielen Variationen erzählen sie von untergehenden, zerstörten, menschenfeindlichen oder menschenleeren Landschaften, von Kriegen und ökologischen Zerstörungen,

[1] Ich beziehe mich auf folgende Texte: W. G. Sebald: Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt. Frankfurt a. M. 1997, 7. Aufl. 2003. — Austerlitz. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2003. — Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 2001 (zuerst 1999) — Campo Santo. Hg. v. Sven Meyer. Frankfurt a. M. 2006 (zuerst 2003). — Schwindel. Gefühle. Frankfurt a. M. 5. Aufl. 2003 (zuerst 1990). — Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen. Frankfurt a. M. 10. Aufl. 2003.

Katastrophen und langsamen Untergängen, vom Sterben Einzelner, vom kollektiven Tod, vom Verschwinden ganzer Kulturen[2].

Sebalds Konzentration auf das Thema Zeit und Zeitlichkeit bedingt seine enge Affinität zum Konzept der Verwandlung. Anders als Ovid schildert er jedoch Transformationen, die mit Vernichtung enden, Prozesse des äußeren Verfalls, der physischen Zerstörung, aber auch des Kontur- und Identitätsverlusts. Suggerieren Ovids *Metamorphosen* die Offenheit der Grenze zwischen der Welt der Menschen, der Tiere, der Pflanzen und der anorganischen Substanzen, so öffnet sich die Sebaldsche Welt zum Monströsen hin: Bei seiner Wanderung durch Südengland, die in *Die Ringe des Saturn* geschildert wird, trifft der Erzähler auf ein an Ovid gemahnendes Reich von eigenartigen Zwischenwesen, von nur teilanthropomorphen Monstren — lauter Hinweise auf eine bevorstehende Degeneration des Humanen als auf den ersten Schritt zu seiner Auslöschung[3].

Wo Sebalds Erzähler sich um eine Rekonstruktion der Vergangenheit bemühen, fehlt ihnen die Möglichkeit der Distanzierung und Objektivierung. (Dies ist, unter anderem, ein Grund, die Perspektive dieser Erzähler nicht voreilig mit der des Schriftstellers Sebald gleichzusetzen, der die Erzähler und die Geschichten ja erfunden hat.) *Schwindel. Gefühle* hat die Form eines autobiographischen Berichts. Das eigene Tun ist dem Schreibenden hier unerklärlich; er weiß nicht einmal, was er sucht. In einer

[2] Vielfältig sind bei Sebald die Bezüge zum Bild- und Ideenarsenal des Barock und die Anknüpfungen an barocke Melancholiediskurse, vor allem in *Die Ringe des Saturn,* einem Buch, dessen Titel bereits auf die Melancholiethematik verweist und in dem es vor allem um die Zerstörung von Kulturlandschaften geht. Auch andere Sebaldsche Werktitel beziehen sich auf den zentralen Themenkomplex um Zeit, Vergänglichkeit und Zerstörung. *Luftkrieg und Literatur,* eine in Zürich gehaltene Poetikvorlesung Sebalds, handelt von den Vernichtungsschlachten des II. Weltkriegs. Beklagt wird hier, daß sich die deutsche Literatur der Nachkriegszeit nicht in angemessener Weise mit den verheerenden Folgen des Kriegs für die Zivilbevölkerung auseinandergesetzt habe. Sebald wirft den Schriftstellern ihr Verschweigen und Ignorieren vor. Das Buch *Die Ausgewanderten* ist als Erinnerungsbuch für vier Protagonisten angelegt, die selbst schon tot sind und deren Lebensgeschichten im Zeichen nachhaltiger Todeserfahrungen standen. Der Titel des Romans *Austerlitz* löst gleich mehrere Assoziationsketten aus: Man denkt an eine vernichtende Schlacht in den Napoleonischen Kriegen, aber auch an einen nach dieser Schlacht benannten Pariser Bahnhof, wobei der Bahnhof seinerseits im Buch metonymisch für einen Eingang in die Hölle der Vernichtungslager sowie in die Unterwelt verschütteter Erinnerungen steht. Austerlitz ist zudem der Familienname des Protagonisten, der als Kind den Vernichtungslagern entkam und nun auf obsessive Weise nach Spuren aus der Vergangenheit sucht, weil er sich von der Sphäre der Toten niemals abgenabelt hat. Und der Titel des Buches *Nach der Natur* drückt nicht nur aus, daß es hier um Sebalds spezifische Meta-Physik geht, sondern er verweist in seiner Mehrdeutigkeit unter anderem auch auf die inhaltlich prägende Antizipation einer Welt ohne Menschen — einer Natur, die sich des Menschen einst entledigt haben wird. Die Welt wird gleichsam von ihrem Ende her vorgestellt.

[3] Vgl. u. a. *Ringe des Saturn,* 85—89 und 195—199.

Pension in Riva am Gardasee von der Wirtin beim Schreiben beobachtet, antwortet er ihr auf die Frage nach dem, was er da tue «wahrheitsgemäß [...], daß ich mir darüber selbst nicht recht im klaren sei, daß ich aber in zunehmendem Maße das Gefühl habe, es handle sich um einen Kriminalroman». (*Schwindel. Gefühle*, 108) Und einem Jugendbekannten erklärt der Erzähler auf dessen Frage nach dem Anlaß der unternommenen Reise in die Heimat,

> «daß sich mir im Kopf mit der Zeit vieles zusammengereimt habe, daß die Dinge aber dadurch nicht klarer, sondern rätselhafter geworden seien. Je mehr Bilder aus der Vergangenheit ich versammle, sage ich, desto unwahrscheinlicher wird es mir, daß die Vergangenheit auf diese Weise sich abgespielt haben soll, denn nichts an ihr sei normal zu nennen, sondern es sei das allermeiste lächerlich, und wenn es nicht lächerlich sei, dann sei es zum Entsetzen». (*Schwindel. Gefühle*, 231f.)

(2) Sebald modelliert die Zeit nicht primär im Bild eines linearen Verlaufs, sondern in dem einer Schichtung; die ‚Zeiten' überlagern einander. Geschichte erscheint als ein Schutthaufen, dessen oberste Schicht einer Gegenwart korrespondiert, unter der Abgründe von Vergangenheit liegen[4]. Die Wiederbegegnung mit einem Bild, das der Erzähler aus dem Schlafzimmer der eigenen Eltern kennt, provoziert Sebald in «Luftkrieg und Literatur» zu einer Reflexion über die «Abgründe der Geschichte» (*Luftkrieg und Literatur*, 80): «Alles liegt in ihnen durcheinander, und wenn man in sie hinabschaut, so graust und schwindelt es einem» (*Luftkrieg und Literatur*, 79f.) Und die Titelfigur in *Austerlitz* macht beim Bericht über halluzinatorische Erinnerungen an den verlorenen Vater eine charakteristische Bemerkung über die Zeit: Es gebe

> „Orte [...], die eher zur Vergangenheit als in die Gegenwart gehören. Wenn ich beispielsweise irgendwo auf meinen Wegen durch die Stadt in einen jener stillen Höfe hineinblicke, in denen sich über Jahrzehnte nichts verändert hat, spüre ich beinahe körperlich, wie sich die Strömung der Zeit im Gravitationsfeld der vergessenen Dinge verlangsamt. Alle Momente unseres Lebens scheinen mir dann in einem einzigen Raum beisammen, ganz als existierten die zukünftigen Ereignisse bereits und harrten nur darauf, daß wir uns endlich in ihnen einfinden, so wie wir uns, einer einmal angenommenen Einladung folgend, zu einer bestimmten Stunde einfinden in einem bestimmten Haus. Und wäre es nicht denkbar, fuhr Austerlitz fort, daß wir auch in der Vergangenheit, in dem,

[4] Über die englischen Flughäfen, von denen aus der Bombenkrieg gegen Deutschland geführt wurde, heißt es in *Luftkrieg und Literatur*: «Über die Rollbahnen ist Gras gewachsen, die Kontrolltürme, Bunker und Wellblechhütten stehen halb verfallen in der oft etwas gespenstisch wirkenden Landschaft. Man spürt dort die toten Seelen derer, die von ihrer Mission nicht zurückkehrten oder in den riesigen Feuern zugrundegegangen sind». (*Luftkrieg und Literatur*, 83)

was schon gewesen und größtenteils ausgelöscht ist, Verabredungen haben und dort Orte und Personen aufsuchen müssen, die, quasi jenseits der Zeit, in einem Zusammenhang stehen mit uns?" (*Austerlitz*, 367)

Auf dem Friedhof von Montparnasse fühlt Austerlitz sich, als habe er unter diesen Toten immer schon gelebt und werde stets von ihnen begleitet. Die Idee einer linear verlaufenden Zeit erscheint ihm als abstrakt und rein hypothetisch. Weil die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem Totenreich und der Welt der Lebenden offen ist, gilt ihm die Differenzierung zwischen Lebenden und Toten als solche fragwürdig.

«Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können, und je länger ich es bedenke, desto mehr kommt mir vor, daß wir, die wir uns noch am Leben befinden, in den Augen der Toten irreale und nur manchmal, unter bestimmten Lichtverhältnissen und atmosphärischen Bedingungen sichtbar werdende Wesen sind. Soweit ich zurückblicken kann, sagte Austerlitz, habe ich mich immer gefühlt, als hätte ich keinen Platz in der Wirklichkeit, als sei ich gar nicht vorhanden [...]». (*Austerlitz*, 269)

(3) Sebalds gesamtes Werk steht im Zeichen der Darstellung von Orten, Zuständen und Prozessen des Übergangs. Leitmotive, die letzteren versinnbildlichen, kehren immer wieder — wie Leitfossilien in einem geschichteten geologischen Substrat, sie sind allesamt mit Grenzüberschreitung und Übergänglichkeit konnotiert. Zu ihnen gehören zum einen Bahnhöfe, Grabstätten und Gespenster, zum anderen Bildmedien, insbesondere die Photographie. Friedhöfe und Bahnhöfe als Schwellenräume finden sich vielfach beschrieben und photographisch dargestellt, und von ihnen nehmen verschiedene Geschichten ihren Ausgang. Wiederholt überblendet Sebald auch Bilder von Bahngeländen mit denen eines Totenreiches. So beginnt der Bericht über Paul Bereyter in *Die Ausgewanderten* mit der photographischen Darstellung von Bahngleisen und mit der Erzählung von Bereyters Freitod auf den Schienen. Austerlitz durchstreift auf der (teils unbewußten) Suche nach verschütteten Erinnerungen an die tote Mutter Europas Bahnhöfe wie Übergangsräume zur Unterwelt.

Friedhofs- und Gespenstermotive verweisen auf die Offenheit der Grenze zum Totenreich und die Präsenz der — freilich durch keinen distanzierten Blick zu bannenden, durch kein beschwörendes Wort zu besänftigenden Toten. Literarisches Schreiben ist Umgang mit Gespenstern, und es findet eines seiner vielen Gleichnisse in jenen noktambulen

Geistersehern, die auf Korsika Bilder der Todgeweihten sehen, während diese noch leben (*Campo Santo*, 35). Der Schriftsteller sieht Gespenster, da er in allen die künftig Toten sieht; seine Welt ist bevölkert von Wiedergängern aus der Zukunft — und die für ihn spezifische Wahrnehmungsweise ist insofern die einer ständigen Grenzüberschreitung (*Campo Santo*, 35).

(4) Bilder, vor allem photographische, sind zugleich Metapher und Metonymie für die gegenwärtigen Phantome der Vergangenheit. Die Photographie, so schreibt der Erzähler in *Campo Santo*, sei «im Grunde nichts anderes [...] als die Materialisierung gespenstischer Erscheinungen vermittels einer sehr fragwürdigen Zauberkunst» (*Campo Santo*, 28)[5]. (Als gespenstisch werden an anderer Stelle auch Filme, zumal die frühen Filme, charakterisiert[6]). Von einer Freundin des 1984 aus dem Leben geschiedenen Paul Bereyter, Mme Landau, läßt sich der Erzähler in *Die Ausgewanderten* über Pauls letzte Lebensjahre berichten. Mme Landau scheint den Erzähler mit den Vorlagen zu den abgebildeten Photos versorgt zu haben. Sie besitzt, wie es heißt,

> «ein großformatiges Album [...], in welchem nicht nur die fragliche Zeit [der 30er Jahre], sondern, von einigen Leerstellen abgesehen, fast das gesamte Leben Paul Bereyters fotografisch dokumentiert und von seiner eigenen Hand annotiert war. Einmal ums andere, vorwärts und rückwärts durchblätterte ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen. [...]». (*Die Ausgewanderten*, 68f.)

Austerlitz beschreibt im Bericht über seine Internatszeit die Entwicklung von Photos als eine an Geisterbeschwörungen gemahnende Kontaktaufnahme mit der Vergangenheit.

> «Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt». (*Austerlitz*, 117)

---

[5] An den Wänden des besten Zimmers in einem Haus hängen «die Bilder der Eltern und Großeltern und näherer und fernerer Verwandter». Der Raum ist «weniger ein für den Gebrauch der Lebenden bestimmter Wohnraum als die Domäne der verstorbenen Mitglieder der Familie, der sogenannten ‚antichi' oder ‚antenati'». (*Campo Santo*, 28)

[6] Vgl. zum den phantomatischen Charakter von Filmen: *Campo Santo*, 201f.

Sebalds Erzähler selbst beteiligen sich an den Praktiken des von Austerlitz thematisierten Bild-Zaubers, indem sie Reproduktionen von Bildern, insbesondere von Photos in ihre Berichte einmontieren. Damit werden die Bücher selbst zu Schwellen der Art, die sie thematisieren: Schwellen, die das Totenreich als eine Welt der unbewältigten Phantome, an die Gegenwart koppeln, Schwellen zur Unterwelt der unbewältigten Geschichte und zur Unterwelt in der eigenen Seele.

Eine Schlüsselgeschichte ist hier die Suche Austerlitz' nach einem Bild seiner Mutter Agata, die zunächst nach Theresienstadt deportiert und später zum Holocaustopfer wurde, und von der er kein Erinnerungsbild besitzt, weil er als allzu kleines Kind von ihr getrennt wurde. Aufmerksam gemacht auf die Existenz eines von den Nazis in Theresienstadt gedrehten Propagandafilms, beschafft er sich eine Filmkopie und hofft zunächst, auf diesem ein Bild seiner Mutter zu entdecken. Doch das Filmmaterial ist schlecht, das Tempo der Bildfolgen zu schnell, die Bilder zu wenig scharf. Die Herstellung einer Zeitlupenkopie führen zwar zur Entdeckung eines Frauengesichts, das das der Mutter sein könnte — aber diese ist dann doch nicht identisch mit der photographierten Frau, wie Austerlitz von einer Freundin der Mutter erfährt. Von den Ziffern weitgehend verdeckt, die die Zeit angeben, ist diese Frau ein photographiertes Gespenst, schemenhaft situiert an der Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Bloße Schemen bleiben auch die durch Vergrößerung sichtbar gemachten Gestalten auf einem Filmstill, das im Buch selbst reproduziert ist. Die Unschärfe des Bildes suggeriert die Ungreifbarkeit des Abgebildeten — und metaphorisch zugleich seine Unbegreifbarkeit, handelt es sich doch um Bilder aus dem Ghetto Theresienstadt. Durch eine Figuren, die kaum mehr als solche zu erkennen ist, wird zum einen das Entgleiten jeglicher Erinnerung visualisiert, zum anderen aber auch die Zerstörung des Humanen, wie sie mit der schemenhaft dargestellten Vergangenheit konnotiert ist. Um Entgrenzungen geht es gerade mit diesem Bild auf mehreren Ebenen — und so, daß sich diese wechselseitig bespiegeln: Um die Dekonturierung von Bildern, um Gedächtnisverluste, um das Hineinragen einer gespensterhaften, aber nicht erinnerbaren und darum auch nicht begreifbaren Vergangenheit in die Gegenwart — und um Dehumanisierungsprozesse. Ein in den Erzählerbericht integriertes Bühnenphoto mit zwei winzigen Figuren, das die Freundin von Austerlitz' Mutter lange betrachtet, visualisiert die Sehnsucht von Jacques Austerlitz nach Spuren seiner Eltern, zeigt diese Eltern aber, wie ausdrücklich klargestellt wird gerade nicht. Hatte im Fall des Filmstills die Vergrößerung zu einem Konturenverlust geführt, war hier also der mikroskopische Blick an die Grenzen des Sichtbaren gestoßen, so ist im Fall der alten Photographie der Blick der Kleinheit des Dargestellten nicht gewachsen; er kann nicht genau genug sehen. Das Scheitern eines Blicks, der zu weit in die Mikrostruktur seiner Objekte hineinzoomt, und das eines Blicks, der von dieser Mikrostruktur nichts

erfaßt, stehen gleichermaßen metaphorisch für die Unmöglichkeit einer objektivierenden Betrachtung des Vergangenen — das aber gleichwohl gespenstisch präsent ist. Als Austerlitz endlich ein Photoporträt seiner Mutter aufspürt, vertieft sich das Bewußtsein eines unheilbaren Verlustes nur noch, verbinden sich doch keine persönlichen Erinnerungen mehr mit diesem Bild.

(5) Sebald bedient sich eines komplexen, an Kafka und Thomas Bernhard erinnernden, vielfach hypothetisch wirkenden Erzählstils, der die Idee der Schichtung der Zeiten auf syntaktischer Ebene sinnfällig macht. In seiner Darstellung von Personen, Orten und Ereignissen wird die Grenze zwischen Erfahrenem und Halluziniertem, Geschichte und Fingiertem, dokumentierbarer und erdachter Vergangenheit durchlässig. Oft werden mehrere Erzählebenen so miteinander verflochten, daß sich mehrere Zeitebenen simultan dargestellt finden. Für die wechselseitige Durchdringung von Gegenwart und Vergangenheit findet der Erzähler also nicht nur immer wieder neue Sinnbilder (so etwa, wenn er darlegt, daß weite Teile der Londoner City auf immer wieder neu angelegten Friedhöfen gebaut sind und von entsprechenden Entdeckungen beim Bahnhofsbau berichtet), sondern diesem Gedanken korrespondiert auch die Erzählweise seiner Texte. Deren Duktus evoziert ein Geschehen, bei dem sich immer wieder neue Überlagerungen ergeben, eine Schicht von Zeit sich über die nächste legt. So ist im einzelnen Moment, im einzelnen Sujet, der einzelnen Episode, immer schon anderes gegenwärtig; suggestiv erzeugt diese Syntax eine Vergleichzeitigung. Der Erzählerbericht in *Austerlitz* etwa korrespondiert dem Modell geschichteter Zeit strukturell dadurch, daß er sich als Paraphrase von Gesprächen mit Jacques Austerlitz präsentiert, die ihrerseits aus Lebenserinnerungen der Titelfigur sowie aus Berichten über die erzählten Erinnerungen anderer bestehen.

(6) Die Art der Präsentation von Bildmaterial ist auf das Thema Zeitlichkeit, Flüchtigkeit und Vergänglichkeit abgestimmt. Die den Texten beigefügten Bilder sind oft unscharf und von schlechter Qualität. Zudem sind sie zu vieldeutig, um als positive Repräsentationen eines Signifikats gelten zu können. Manchmal zeigen sie den Gegenstand oder die Person, den bzw. die der Text erwähnt, überhaupt nicht. Man könnte von Zwischen-Räumen zwischen Erzählung (Text) und Bildern sprechen, welche die Suggestion erzeugen, hier ‚fehle' etwas. So etwa berichtet die Erzählung über Henry Selwyn in *Die Ausgewanderten* von den Bergtouren des Dr. Selwyn, zeigt dazu aber keineswegs die Figur Selwyns, sondern eine photographische Aufnahme des diesem angeblich ähnelnden Nabokov[7]. Und er berichtet von der Wiederauffindung der Überreste eines viele Jahrzehnte zuvor von einem Gletscher verschütteten Bergsteigers — einem durch einen illustrierten Zeitungsbericht dokumentierten Vorfall. Die damit verbundene Bemerkung über die Wiederkehr der Toten kann sich freilich nicht auf das Zeitungsphoto beziehen, denn dort ist nur der

[7] *Die Ausgewanderten*, 26.

Gletscher, nichts vom Toten zu sehen. Wiederum verweigert sich der Bild einer Darstellung dessen, wovon die Rede ist.

(7) Sebalds Semantisierung defizitär wirkender Bild-Eigenschaften wie Unschärfe, Dunkelheit und Undeutlichkeit als visueller Pendants zu unscharfen, dunklen und letztlich unverfügbaren Erinnerungen verbindet Sebald mit dem französischen Installationskünstler Christian Boltanski. Dessen Photo-Arbeiten beruhen auf analogen Umgangsweisen mit dem Medium Photo. Schwarz-Weiß-Photographien werden abphotographiert, stark vergrößert und durch starke Hell-Dunkel-Kontraste zusätzlich verfremdet. Es handelt sich meist um Photographien anonymer Personen, die der Künstler nicht selbst gemacht, sondern etwa auf Flohmärkten oder in alten Familienalben gefunden hat. Meist zeigen die installierten Photos — die schon als abphotographierte, bearbeitete und ausgestellte Photos einen metaphotographischen, medienreflexiven Charakter besitzen — Gesichter; gelegentlich werden die Porträts auch durch Ausschnittvergrößerungen auf die Augenpartie reduziert. Schon indem er erkennbar alte Photos bearbeitet und installiert, weist der Künstler auf die Zeitspanne hin, die zwischen dem aufgenommenen Moment und der Gegenwart des Betrachters liegt. Unschärfen und andere visuelle Verfremdungen unterstreichen diese Suggestion einer Flüchtigkeit des Abgebildeten trotz oder sogar wegen des Bildes.

Diverse Installationen Boltanskis sind explizit den Toten gewidmet. Manche von ihnen erinnern an Grabstätten, Mahnmale, Trauerrituale. Der Künstler thematisiert Prozesse der Erinnerung, insbesondere die Erinnerung an die Toten. Aber er thematisiert das Erinnern unter dem Aspekt seiner eigenen Zeitlichkeit. Denn die Gesichter auf den Bildern seiner Photoinstallationen sind nicht allein Bilder von Toten, es sind zudem Bilder von namenlosen Toten, von Menschen, die nicht nur verschwunden sind, sondern deren Geschichte sich ebenfalls verloren hat. Der Betrachter, der aus seinem privaten Umgang mit Photos ja daran gewöhnt ist, Photos mit Geschichten zu verbinden und sich auch und gerade derjenigen Familienmitglieder, Freunde und sonstiger Personen, die abwesend oder gar verstorben sind, zu erinnern, wird durch diesen Umstand auf die Unselbstverständlichkeit des von Photos ausgelösten Erinnerns, der an Photos gebundenen Ver-Gegenwärtigung, erinnert. Und er wird dafür sensibilisiert, daß das Erinnerungsvermögen selbst kontingent, instabil und an zeitliche Vorgaben gebunden ist. Die mit Photos beklebten Blechschachteln von «Les Suisses mortes» suggeriert — wie andere Installationen Boltanskis auch — daß hier die Lebensüberreste Verstorbener zusammengetragen worden sind. Eine Reihe von Installationen nimmt über das verwendete photographische Material Bezug auf den Holocaust als ein Thema, das den Künstler erklärtermaßen immer wieder beschäftigt hat, aber das Interesse an der Photographie als einem Medium der Darstellung Verstorbener ist umfassender und fundamentaler. Über Tod und Vergessen als seine rekurrenten Zentralthemen bemerkt der Künstler:

«Death has obviously always been one of the great human questions, and one of the great subjects of reflection for artists. [...] What has interested me, and what I have tried to talk about is what I call the ‚small memory' — [...]. The ‚great memory' can be found in history books, but the hoard of small bits of knowledge that each of us has accumulated makes up what we are. [...] Someone has said, nowadays we die twice: first at the time of our death, and again when nobody recognises us in a photography any more.' I often compile lists of names (Swiss people who have died, people who worked in a factory in the north of England during the nineteenth century, artists who took part in the Venice Biennal, and so on) because I have the impression that saying or writing a person's name gives them life for a few moments; if one names them, one recognoises their individual existence»[8].

Auch in der flüchtigsten Berührung durch die Gegenwart lebt demnach eine Spur der Vergangenheit nochmals auf, wird ein Rest von Nachleben für die Vergangenheit und die Toten gesichert. Und gerade an solchen Vergangenheitsrelikten erprobt der Künstler diesen Effekt, bei denen die Beziehung zur Gegenwart schwach, das Vergessen weit fortgeschritten erscheint. Eröffnet dies eine Perspektive auf Sebalds melancholische Bücher?

Daß Literatur Erinnerungsarbeit leisten sollte, hat Sebald explizit betont. In einem Essay mit dem Titel «Europäische Peripherien» — also einem Beitrag zu topographischen Grenzräumen — charakterisiert er das Bewußtsein von der Gegenwärtigkeit des Vergangenen, das Wissen um die «Ungleichzeitigkeit der Zeit» als Grundvoraussetzung künstlerischer Arbeit («eine der wichtigsten Inspirationsquellen jeder kreativen Arbeit»)[9]. In dieser Eigenschaft begreift er die Literatur als kompensatorisch. Sie reagiere auf eine Kultur, die der Erinnerung kaum mehr fähig und zum Erinnern auch gar nicht bereit sei. Die (auch in *Luftkrieg und Literatur* beklagte) Neigung der Deutschen zur Verdrängung ihrer Vergangenheit erscheint als Symptom einer umfassenden Tendenz zur Erinnerungslosigkeit.

«Wir werden bald ausschließlich in der Jetztzeit leben und auch nirgends mehr hinfahren können, wo wir nicht in der Jetztzeit sind. Die Vergangenheit wird nur noch als ein Gerücht existieren. War die bürgerliche Epoche noch bestimmt von der Hoffnung, wir könnten durch ‚Geschichtsschreibung' einen Weg finden in eine besser organisierte Zukunft,

[8] *Christian Boltanski*. Advent and other Times. [On the occasion of the exhibition «Christian Boltanski», organised by the Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1995—1996] / Hg. v. Gloria Moure. Barcelona, 1996. S. 107ff.

[9] *W. G. Sebald*. Europäische Peripherien. In: Suchbild Europa — künstlerische Konzepte der Moderne / Hg. v. Jürgen Wertheimer. Amsterdam u. a. S. 65ff. Hier: S. 67.

so wird jetzt die Fähigkeit, alles möglichst geschwind und gründlich zu vergessen, die Voraussetzung für eine erfolgreiche Adaptation an eine aus dem Naturzusammenhang restlos ausgelöste Existenz. Auch was diese besondere Fertigkeit des Vergessens betrifft, sind wir Deutsche in den Jahren nach dem letzten Krieg mit gutem Beispiel vorangegangen, haben nicht nur einen kollektiven Verdrängungsprozeß sondergleichen vollbracht, sondern das durch Erinnerungsverbot unterdrückte emotionale Engagement durch Dislokation für den Aufbau eines bis dahin unvorstellbaren Warenmarkts brauchbar gemacht». (*Europäische Peripherien*, 67)[10]

Pessimistisch prognostiziert Sebald, die durch Erinnerungsverzicht und Gedächtnisverlust vollzogene Auslöschung der Vergangenheit werde sich auch auf die Literatur auswirken: Diese werde ihre Inhalte verlieren, da das Vergangene als solches ihre Gegenstand sei.

«Wie die Tabuisierung oder, genauer gesagt, einfach die Absenz von Erinnerung sich auf die Literatur auswirken wird, das kann man sich ungefähr ausmalen. Literatur ist bekanntlich darauf angewiesen, daß sie von etwas berichten kann, was einmal war. Ihre Zeit ist das Imperfekt. Ist dies abgeschafft, dann hört auch das Erzählen auf. Bereits jetzt gibt es zahlreiche Texte, die daran kranken, daß ihre Autoren keine Erinnerung mehr haben». (*Europäische Peripherien*, 67)

Hinter dieser pessimistischen Prognose einer zusammen mit der dem Vergessen anheimgefallenen Vergangenheit untergehenden Literatur zeichnet sich eine positive (aber implizit bleibende) These ab, eben die

[10] Indizien für die zunehmende Gleichgültigkeit gegenüber den Toten sieht Sebald in der Geschwindigkeit zeitgenössischer Bestattungspraktiken. In übervollen Städten stören die Toten. Die wenigsten Verstorbenen der Weltstädte kämen wohl «in ein kühles Grab». «Und wer erinnert sich an sie, wer erinnert sich überhaupt? Erinnerung, Aufbewahrung und Erhaltung, schrieb Pierre Bertaux über die Mutation der Menschheit schon vor dreißig Jahren, waren lebenswichtig nur zu einer Zeit, da die Siedlungsdichte gering, die von uns hergestellten Gegenstände selten und nur der Raum in Fülle vorhanden war. Auf keinen konnte man damals verzichten, nicht einmal dann, wenn er gestorben war. In den Stadtschaften des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts hingegen, in denen jeder, von einer Stunde zur andern, ersetzbar und eigentlich bereits von Geburt an überzählig ist, kommt es darauf an, dauernd Ballast über Bord zu werfen, alles, woran man sich erinnern könnte, die Jugend, die Kindheit, die Herkunft, die Vorväter und Ahnen restlos zu vergessen». Erwähnt wird im Folgenden — als vermutlich ephemere, weil an eine Erinnerungskultur angeschlossene Institution des ‚Memorial Grove' im Internet, ein virtueller Ort, wo «man solche, die einem besonders nahestanden, elektronisch beisetzen und besuchen kann». Bald wohl werde «auch dieser virtual cemetery sich auflösen in den Äther, und die ganze Vergangenheit wird zerrinnen in eine unförmliche, unkenntliche und stumme Masse. Und aus einer gedächtnislosen Gegenwart heraus und angesichts einer vom Verstand keines einzelnen mehr zu erfassenden Zukunft werden wir am Ende selber das leben lassen ohne das Bedürfnis, eine Weile wenigstens noch bleiben oder gelegentlich zurückkehren zu dürfen». (*Campo Santo*, 37f.)

vom literarischen Schreiben als einer Vergegenwärtigung des Vergangenen. Zwischen dieser Forderung einerseits und dem von Sebalds Büchern über das Erinnern vermittelten tiefen Pessimismus andererseits besteht eine Spannung. Als die entscheidende Herausforderung an die Literatur und an die Kunst erscheint es vor diesem Hintergrund, sich gerade am Rande eines solchen Pessimismus zu behaupten — um vielleicht ständig nach etwas zu greifen, was sich dem Zugriff dann doch wieder entzieht.

An der Grenze zum drohenden Vergessen — so könnte man Sebalds Poetik zusammenfassen — erinnert die Literatur ans Erinnern selbst — und reagiert damit auf zunehmende Erinnerungslosigkeit[11]. Aber — und dieses melancholische ‚aber' ist wichtig — ähnlich wie bei Boltanski, dessen Bildinstallationen anonyme Gesichter zeigen, deren Namen und Geschichten nicht rekonstruierbar bleiben, deuten die Photo-Geschichten Sebalds an, daß sich vergangene individuelle Geschichten nicht wirklich rekonstruieren lassen. Das Photo der Frau auf dem Film auf Theresienstadt ist eben nicht das Bild von Austerlitz' Mutter — es ist doch das Bild von jemandem, der für den gegenwärtigen Leser des Buches anonym bleibt — ohne eigene Geschichte, ganz analog zu den Toten, denen Boltanski seine Arbeiten widmet. Eine wirkliche Revokation im Sinne einer wiederholenden Vergegenwärtigung bestimmter Personen, Momente und Ereignisse ist solches Erinnern nicht. Vielmehr wird das Bild zur Projektionsfläche für Imaginationen und Vorstellungen des Betrachters, die sich an die Stelle der nicht rekonstruierbaren Vergangenheit drängen. Auf paradoxe Weise macht so die Auseinandersetzung des Schriftstellers mit der Vergangenheit diese zum einen sichtbar, verschüttet sie zum anderen durch ihr konstruktives Verfahren aber auch noch ein wenig mehr.

«Und doch, was wären wir ohne Erinnerung?» Diese rhetorische Frage in den *Ringen des Saturn* ist ein Zitat, das im Sebaldschen Kontext einen neuen Sinn bekommt. Bei Chateaubriand, von dem es entlehnt wurde, ist die Rede von der Erinnerung als einem Archiv, auf das sich zurückkommen läßt, und das einen letzten Halt bietet, wenn die Gegenwart chimärisch und fremd erscheint. Sebalds Figuren hingegen finden keinen Halt an ihren Erinnerungen; ja sie finden teilweise nicht ihre Erinnerungen. Gerade in der Paradoxie ihres Versuchs, Vergangenheit zu Vergegenwärtigen, ist Literatur ein Grenzgang: zwischen Hoffnung und Resignation. In *Campo Santo* findet sich eine emphatische Würdigung der Literatur.

> «Wozu also Literatur? Soll es werden auch mir, fragte Hölderlin sich, wie den Tausenden, die in den Tagen ihres Frühlings doch auch ahnend

[11] «Noch sind sie unter uns, die Toten, aber manchmal glaube ich, daß sie vielleicht bald verschwinden werden. Jetzt, da wir auf dem Punkt sind, wo die Zahl der auf der Erde Lebenden im Verlauf von nur drei Jahrzehnten sich verdoppelt hat und mit der nächsten Generation nochmals verdreifachen wird, brauchen wir uns vor dem einst übermächtigen Volk der Toten nicht mehr zu fürchten. Zusehends nimmt ihre Bedeutung ab». (*Campo Santo*, 36)

und liebend gelebt, aber am trunkenen Tag von den rächenden Parzen ergriffen, ohne Klang und Gesang heimlich hinuntergeführt, [...] dort büßen im Dunkeln, wo bei trügerischem Schein irres Gewimmel sich treibt [...]? Der synoptische Blick, der in diesen Zeilen über die Grenze des Todes schweift, ist verschattet und illuminiert doch zugleich das Andenken derer, denen das größte Unrecht widerfuhr. Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution»[12].

Ein Nachtrag: Daß Literatur nicht nur die Vergangenheit in Erinnerung ruft, sondern der zerstörerischen Zeit selbst optimistische (wenn auch rein spekulative) Entwürfe einer sinnvoll geordneten Welt, einer sinnvoll verlaufenden Geschichte entgegenhalten kann, deutet Sebald in einem Essay an, der Johann Peter Hebel, dem Verfasser der «Kalendergeschichten», gewidmet ist. Schon als Kalender-Geschichten suggerieren diese einen geordneten Zeitverlauf[13]. (In Sebalds Buch sind faksimilierte Seiten aus den Kalendern integriert, für die hebel geschrieben hat. Als Gegenstand der Lektüre vergesse man sie zwar — so Sebald — schnell, aber gerade dies wecke das Bedürfnis, sie immer wieder zu lesen. Und die in den Kalendergeschichten modellierte Welt erscheine stabil und wohlgeordnet.

«Dem blind und taub sich fortwälzenden Prozeß der Geschichte hält er Begebenheiten entgegen, in denen ausgestandenes Unglück entgolten wird, auf jeden Feldzug folgt ein Friedensschluß, jedes Rätsel, das uns aufgegeben wird, hat eine Lösung, und in dem Buch der Natur, das Hebel vor uns aufschlägt, können wir studieren, daß selbst die kuriosesten Kreaturen [...] ihren Platz haben in der aufs sorgfältigste austarierten Ordnung». (*Logis in einem Landhaus*, 17)

Allerdings zeigt für Sebald das Beispiel Hebels auch, unter welchen Voraussetzungen allein es möglich sein mag, die Menschheitsgeschichte *nicht* als Geschichte sinnloser Zerstörungen und Untergänge zu sehen: Hebels Beobachterperspektive sei eine extraterrestrische.

«Die bewundernswerte innere Sicherheit Hebels kommt allerdings weniger aus dem, was er weiß von der Natur der Dinge als aus der Anschauung dessen, was über jeden Verstand geht. Gewiß waren seine fortgesetzten Betrachtungen über das Weltgebäude gedacht, den Leser

[12] «Ein Versuch der Restitution», in *Campo Santo*, kann als ein poetologischer Programmtext gelesen werden. «A quoi bon la littérature? / Einzig vielleicht dazu, daß wir uns erinnern und daß wir begreifen lernen, daß es sonderbare, von keiner Kausallogik zu ergründende Zusammenhänge gibt [...]» (247)

[13] *W. G. Sebald.* Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München u. a., 1998. S. 15f.

> draußen im Universum spazierenzuführen, damit es ihm familiär wird und er sich vorstellen kann, daß auf den äußersten Sternen [...] Leute wie wir in ihrer Stube sitzen [...]. [...] aber sein wahrer Kunstgriff ist die Umkehrung dieser das Fernste noch eingemeindenden Perspektive, wenn er nämlich vom Standpunkt eines außerirdischen Wesens in den glanzvollen Himmel hinausschaut und von dort unsere Sonne sieht als einen winzigen Stern, die Erde gar nicht [...]». (*Logis in einem Landhaus*, 17f.)

Die Überwindung der Zeitlichkeit durch die Literatur setzt demnach also voraus, den Rahmen menschlicher Beobachtens zu überschreiten — ein utopisches Unternehmen. Hebel hat für Sebald von einem solchen Ort jenseits der Grenze geschrieben — woraus zu folgern wäre, daß Literatur dazu zumindest grundsätzlich fähig ist — für Sebald allerdings nur aus der Perspektive dessen, der sich an Hebel erinnert, der Hebel zitiert. So können Zitat und Paraphrase Vehikel der Grenzüberschreitung ins Geordnete, Sinnvolle und Idyllische werden, wie es in manchen literarischen Werken — und nur dort — angetroffen werden kann.