

Erinnerung und Apokalypse W.G. Sebald in seinem lyrischen Erstling „Nach der Natur“

Frank Schwamborn

*Raunender
Wahnsinn auf der Heide
von Suffolk. Is this
the promis'd end?
(NN 95)¹⁾*

Ein *Elementargedicht* nannte W.G. Sebald sein erstes, 1988 erschienenes, genuin literarisches Werk: ein „frei und ruhig rhythmisiertes Gedicht, von dem man keine zehn Zeilen lesen kann, ohne in einen merkwürdigen Sog zu geraten.“²⁾ In drei Teile ist das Langgedicht gegliedert, das in Form biographischer Abbrüchchen drei Männer porträtiert: den Maler Mathis Grünewald, den Naturforscher G.W. Steller und die Gestalt des Autors selbst. Wie kommt jemand dazu, einen Maler des 16., einen Naturforscher des 18. und einen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts in einem „literarischen Triptychon“³⁾ zu vereinen? Wie in seinen späteren Werken versammelt W. G. Sebald auch schon hier, in seinem lyrischen Erstling, „Wahlverwandte“ um sich. Er liebte es, die eigene Person als Schriftsteller über Zeiten und Räume hinweg in Viten und Werken illustrierter Vorgänger zu spiegeln. Immer wieder vermittelte er künstlerische oder intellektuelle Welten, die zwar zeitlich und räumlich weit voneinander entfernt waren, zwischen denen er aber Beziehungen ahnte oder herstellte. Im vorliegenden Fall stellt er sich als Autor zu einem großen Maler und einem abenteuernden Forscher und porträtiert sich in ihnen und sie in sich. Die Künstler- und die Forschervita „treffen sich“ gleichsam im Selbstporträt des dichtenden Gelehrten. Ein Ensemble melancholischer Chronisten, ein Dreigestirn von Ruhelosen, das einen Hang zur Einsamkeit gemeinsam hat, ein auffallendes Interesse an der Natur - und eine scharfe Beobachtungsgabe. Topographisch ist es der Heimatort von G.W. Steller: Windsheim⁴⁾ in Franken, der die drei über die Zeiten hinweg miteinander verbindet. (NN 30, 40, 74) „Zusammenhang läuft über Lokalitäten, die immer wieder auftauchen, läuft über Daten, die sich

1) Die Werke Sebalds werden zitiert nach folgenden Siglen: NN = Nach der Natur; SG = Schwindel. Gefühle.; AG = Die Ausgewanderten; BU = Die Beschreibung des Unglücks; LOG = Logis in einem Landhaus; A = Austerlitz; LL = Luftkrieg und Literatur. (Zitiert werden jeweils die Taschenbuchausgaben.)

2) Gunhild Kübler: Von der Schönheit einer weißen, leeren Welt. W.G. Sebald: "Nach der Natur" In: W.G. Sebald, hrsg. v. Franz Loquai, Eggingen 1997, S. 60f.

3) So schon Thomas Anz in seiner Besprechung in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11. 2. 1989: „Feuer, Wasser, Steine, Licht. W.G. Sebalds eindrucksvoller Versuch "Nach der Natur"“.

4) Ein sprechender Name für den von Stürmen Umhergeschleuderten!

überschneiden, läuft über emotionale Identifikationen und rekurrente, sich wiederholende Motive.“⁵⁾

"Nach der Natur" ist ein hochgradig anspruchsvoller und sprachlich ungemein reizvoller Text, dessen Themenstränge - allein schon in den angeführten Bildwerken und Schriftbezügen - weit in die Europäische Kulturgeschichte zurückreichen. Den Titel hat Sebald vermutlich dem berühmten Eingangssatz von Rousseau's „Confessions“⁶⁾ entlehnt, den Bekenntnischarakter der eigenen Schrift unterstreichend. „Nach der Natur“: das kann man sowohl im mimetisch-realistischen wie im nachzeitig-apokalyptischen Sinne lesen. Beide Lesarten sind angelegt im Text - und darüber hinaus zwei weitere: man könnte den Titel auch im eskapistischen Sinne eben jenes Rousseau verstehen: hin zur Natur, „weg von der Gesellschaft“, im Sinne einer Distanz zu aller modernen, urbanen Zivilisation - oder aber auch - darauf hat Claudia Albes hingewiesen⁷⁾ - im metaphysischen Sinne: "Nach der Natur" als wörtliche Übersetzung von „Metaphysik“, über deren Vernachlässigung sich W.G. Sebald oft beklagte.⁸⁾ Auch das akzentuieren diese Verse: das ineinander Übergängliche von Diesseits und Jenseits, das Interesse an den Grenzbezirken von Nichtsein und Sein: die Totlebendenmotivik, die seine Werke durchzieht (*draußen verwildert der Garten, / fast bin ich schon mitten im Laub* - NN 88 - *das Blätterspiel war einem so nah, dass man manches Mal beim Hinausschauen meinte, hineinzugehören* - AG 30).⁹⁾ - Eines jedenfals haben die drei fiktionalisierten realen Personen: der Maler, der Forscher und das Autor-Ich gemein: „Alle drei Figuren versuchen, hinter der Erscheinungswelt einen unsichtbaren Zusammenhang oder letzten Grund zu entdecken.“¹⁰⁾

5) W.G. Sebald: Gespräch mit Andreas Isenschmid (1990), in: W.G. Sebald: „Auf ungeheuer dünnem Eis“. Gespräche 1971 bis 2001, Frankfurt a.M. 2011, S. 68.

6) „Dies ist das einzige Bild eines Menschen, genau nach der Natur und in seiner ganzen Wahrheit gemalt, das es gibt und wahrscheinlich je geben wird.“ (Jean-Jacques Rousseau: Die Bekenntnisse. Neuauflage München 2012, S. 7.) Auch Lukrez' berühmtes Lehrgedicht "De rerum natura" wäre denkbar als titelgebende Referenz.

7) Vgl. Claudia Albes: Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W.G. Sebalds "Elementargedicht" *Nach der Natur*. In: Michael Niehaus/Claudia Öhlschläger (Hg.): W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin 2006, S. 53.

8) Vgl. Uwe Schütte, W.G. Sebald. Einführung in Leben und Werk. Göttingen 2011, S. 36.

9) Was W.G. Sebald in seinen Werken mittels intertextueller Allusionen versucht, ist so etwas wie Totenwiederkehr qua Zitation, durch Schreibprozesse. "In meinem Werk gibt es einen problemlosen Übergang zwischen den Lebenden und den Toten. Noch schlimmer: ich kann sagen (...), dass die Toten mich mehr interessieren als die Lebenden. (...) Ich glaube, dass Literatur zu einem nicht geringen Teil darin besteht, Gespräche mit Abgeschiedenen zu führen und sich auf den Weg zu den Nachtseiten des Lebens zu machen." (Interviewäußerungen Sebalds, zit. n. "Auf ungeheuer dünnem Eis...", S. 78, 81.) In "Austerlitz" wird, bezogen auf Balzacs "Colonel Chabert" der Verdacht geäußert, *dass die Grenze zwischen dem Tod und dem Leben durchlässiger ist, als wir gemeinhin glauben* - Vgl. A 401). In "Schwindel. Gefühle." ist Kafkas lebend-toter Jäger Gracchus das zentrale Leitmotiv. Die "Wiedergängerei" des Gracchus versinnbildlicht die der zitierten ("wiederbelebten") Autoren (Kafka und Stendhal) als Grenzgängern zwischen Leben und Tod. Eine ähnliche Funktion hat das Phantom des *butterfly man* (Nabokov) in den "Ausgewanderten".

10) Albes a.a.O.

(I)

Den Anfang macht Matthias Grünewald, der Schöpfer des Isenheimer Altars, dem Sebald versucht, eine poetische Reverenz zu erweisen in Form einer biographischen Skizze. Er stützt sich dabei auf das Zeugnis des „deutschen Vasari“, Joachim v. Sandrart, der im ersten Teil seiner „Teutschen Academie“ von 1675¹¹⁾ die historisch kaum fassbare Gestalt des Mathis Gothart/Nithart von Aschaffenburg der Nachwelt überliefert und mit dem Namen „Grünewald“ versehen hat.¹²⁾ Sebald teilt Sandrarts Anliegen, einen bewunderten "Verschollenen" dem Gedächtnis der Nachwelt zu empfehlen. Wie Sandrart unternimmt auch er eine Verbindung von Lebensbeschreibung und Werkkatalog. Wie Sandrart neigt auch er zu einer "biographiesierenden", psychologisierenden Betrachtung von Kunstwerken. Und wie Sandrart glaubt auch er versteckte Selbstporträts des „unbekannten Grünewald“ auf einer Reihe von Gemälden zu erkennen.

Das Antlitz des unbekanntten / Grünewald taucht stets wieder auf / in seinem Werk als das eines Zeugen / des Schneewunders, eines Einsiedlers / in der Wüste, eines Mitleidigen / in der Münchner Verspottung (...) Immer dieselbe / Sanftmut, dieselbe Bürde der Trübsal, / dieselbe Unregelmäßigkeit der Augen, verhängt / und versunken seitwärts ins Einsame hin. (NN 7f.)¹³⁾

Die „Anwesenheit“ des Künstlers in seinen Werken (als Person, als Gesicht) wird postuliert. Doch eben diese spekulative, von manchen (Sebald vorliegenden) Forschern wie Fraenger und Lücking¹⁴⁾ vertretene These, die im Werk des Malers „eine Art mehr oder weniger geheime Biographie, ein gemaltes Leben“¹⁵⁾ erkennen wollten, wird von der neueren Forschung bestritten: „Der Grünewald, wie ihn sich Fraenger vorstellte, der aus seinem Oeuvre eine Art biographisches Gerüst gemacht haben soll, ist letztlich ein Phantasie-Grünewald. (...) Wie kommt es, dass sich die Kunsthistoriker so verrennen konnten, hartnäckig in Grünewalds Gemälden das Gesicht des Künstlers zu suchen?“¹⁶⁾ Genau das tut Sebald ihnen nach, auch sein Grünewald ist ein „Phantasie-Grünewald“, auch seine Mutmaßungen, die historisch kaum fassbare Gestalt des Malers betreffend, sind weitgehend spekulativ. So wittert er u.a. hinter dem Isenheimer „Sebastian“ (im Seitenflügel des Kreuzigungsaltars) das Bekenntnis und Vermächtnis einer vermuteten homoerotischen Beziehung der beiden, wie Sebald mutmaßt,

11) Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, I. Teil, Nürnberg 1675.

12) Vgl. Heinrich Geissler: Meister Mathis – Leben und Werk. In: Max Seidel: Der Isenheimer Altar von Mathis Grünewald. Stuttgart 2008, S. 24.

13) "Zeuge" - "Einsiedler" - "Mitleidiger": es fällt nicht schwer, die Trias dieser Attribute auch den beiden andern Porträtierten zuzuschreiben.

14) Vgl. Wilhelm Fraenger: Matthias Grünewald, Dresden 1936 (neu: München 1983) und Wolf Lücking: Mathis – Nachforschungen über Grünewald (1983). Sebald stützt sich v.a. auf Lückings Buch, aus dem er unmarkiert zitiert. (Vgl. Schütte, Sebald, S. 38.) In "Schwindel. Gefühle." stellt er *Nachforschungen über Pisanello* an, offensichtlich auf Lückings Titel anspielend. (SG 84)

15) Francois-Rene Martin: Grünewald und seine Kunst. In: F.R. Martin/Michel Menu/Sylvie Ramond: Grünewald, Köln 2013, S. 50.

16) Ebd.

nur vermeintlich identischen Maler Nithart (Gothart) und Grünewald. (NN 17f.)¹⁷⁾ Und er inszeniert das Scheitern der Ehe des Malers mit einer konvertierten Frankfurter Jüdin wie als Fanal des großen Themas, das sein Gesamtwerk durchzieht: des Scheiterns der deutsch-jüdischen Symbiose.¹⁸⁾ (NN 15)

Es hat durchaus sein Irritierendes, wie Sebald hier persönliche, auch politisch motivierte kunsthistorische Mutmaßungen "umsetzt" in freie Verse, und wie er es unternimmt, den einen Grünewaldforscher (Fraenger), *dessen Bücher die Faschisten verbrannten* (NN 8), polemisch in Stellung zu bringen und auszuspielen gegen *das große Buch über den historischen / Grünewald, das Dr. phil. W.K. Zülch / im Jahr 38 zu Hitlers Geburtstag / in alter Schwabacher Type vorlegte*. (NN 13) Was Sebald zur Zeit der Abfassung seines Textes noch nicht wissen konnte: dass die Forschung inzwischen die von ihm bestrittenen (und übrigens schon 1917 aufgestellten) Thesen Zülchs über die Identität des Nithart/Gothart von Aschaffenburg mit Mathis Grünewald ebenso bestätigt hat wie die Tatsache, dass er nie mit einer konvertierten Jüdin verheiratet war.¹⁹⁾

Das Schaffen Mathis Grünewalds fiel in eine Zeit, die als eine der reichsten in der deutschen Kunstgeschichte gilt (er war u.a. Zeitgenosse Dürers, Lucas Cranachs d. Ä., Hans Holbeins d. J. und Albrecht Altdorfers, der im 3. Teil von „Nach der Natur“ mit zwei Werken eine wichtige Rolle spielt). Zugleich war diese Zeit eine Epoche sozialer, politischer und religiöser Umwälzungen, die ein „Klima der Angst, eine Besessenheit vom Tod“²⁰⁾ erzeugten, die sich in Mathis' Werken spiegeln. Die Visionen und Archaismen, das dunkle Pathos dieser expressiven Kunst übten große Anziehungskraft auf W.G. Sebald aus. Das gilt vor allem für den Isenheimer Altar, den Sandrart nur vom Hörensagen kannte, der Grünewald aber heute „als Maler definiert“.²¹⁾ Der

17) Eben diese Identität aber gilt in der Forschung inzwischen als gesichert. Die neuere Forschung wirft Lücking vor, „eine Vielzahl hypothetischer Details über das Geschlechtsleben des Malers“ (Baumgärtel, S.72) angehäuft zu haben, denen Sebald offenbar gefolgt ist. Auch Lückings „kunsthistorischer Kronzeuge“ ist Sandrart. Horst Ziermann (Matthias Grünewald. München – London – New York 2001) wirft Sandrart vor, „ganz im Stil des 17. Jahrhunderts Geschichtliches, sicher Gewusstes und Legende miteinander (zu vermengen)“. (ebd. S.11f.)

18) *Lang ist bekanntlich die Tradition / der Verfolgung der Juden, auch / in der Stadt Frankfurt am Main. / Um 1240 sollen 173 von ihnen / theils erschlagen worden sein, theils / eines freiwilligen Todes in den Flammen / gestorben sein. Im Jahr 1349 / machten die Geiselbrüder ein großes / Massaker im Judenquartier. Wieder / besagen die Berichte, dass die Juden / sich selber verbrannt hätten / und es nach der Feuersbrunst / möglich gewesen sei, vom Domhügel / bis nach Sachsenhausen zu sehen. / Nur zögernd kehrten darauf / die Juden nach Frankfurt zurück. / In der Mitte des 15. Jahrhunderts / wird eine Kleiderordnung erlassen, / gelbe Ringe vorn auf dem Rock...* (NN 12) - Wie bei Sebald üblich, wird auch hier nur "metonymisch" auf den Holocaust verwiesen, denn natürlich weisen die gelben Ringe voraus auf die gelben Sterne, der Stadtteil Sachsenhausen auf das gleichnamige KZ und das "zögernde Zurückkehren" der Juden nach Frankfurt auf die Gegenwart des Schreibenden.

19) Man geht heute davon aus, dass es sich bei dieser Frau um die Ehefrau eines Bildschnitzers namens Matthias Grün handelte, der 1532 starb und von einigen Forschern fälschlich mit Grünewald verwechselt wurde. (So u.a. Martin a.a.O. S. 34f.)

20) Ebd. S.8.

21) Ebd. S. 167.

Isenheimer Altar stellt eine Assemblage dar von „Ikonen des Leidens“, die bis in die Gegenwartskunst hinein fortwirkt.²²⁾ Die Intensität und der nichts beschönigende Realismus der Martern des Gekreuzigten: das ganze drastisch vorgeführte Ausmaß der Qualen „boten ein Schauspiel, wie es packender kaum sein konnte.“²³⁾ Das hatte nichts mehr gemein mit den idealisierten Christusgestalten in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts:

Die extremistische, eine jede Einzelheit durchdringende, sämtliche Glieder verrenkende und in den Farben wie eine Krankheit sich ausbreitende Weltsicht dieses seltsamen Mannes war mir, wie ich immer gewusst hatte und nun durch den Augenschein bestätigt fand, von Grund auf gemäß. Die Ungeheuerlichkeit des Leidens, das, ausgehend von den vorgeführten Gestalten, die ganze Natur überzog, um aus den erloschenen Landschaften wieder zurückzufluten in die menschlichen Todesfiguren, diese Ungeheuerlichkeit bewegte sich nun auf und nieder in mir nicht anders als die Gezeiten des Meeres. (AG 253)

Die Weltsicht breitet sich aus in den Farben wie eine Krankheit: Diese Worte über die Isenheimer Passion lässt W.G. Sebald in den „Ausgewanderten“ Max Aurach sagen (wiederum einen porträtierten Maler, der *Zerstörungsstudien* malt - AG 269), als kaum verstelltes Selbstbekenntnis. Das Grauen erregend „Extremistische“ der Darstellung der Leiden des Gekreuzigten und der aggressiven Monster, die auf dem Seitenflügel des Altars den Eremiten Antonius "versuchen", schreibt er dem *Anschauungsmaterial* (NN 22) zu, das der Maler unter den Kranken in dem *Elsässer Krüppelheim* (NN 22) vorgefunden habe, die er, „nach der Natur“ gemalt, für seine Zwecke nutzte, zu

jenem / irrealen und wahnwitzigen Getümmel, / das Grünewald um den von einem grausigen / Monstrum am Schopf über den Boden geschleiften / heiligen Antonius der Versuchung entwickelt hat. / Zuunterst in der linken Ecke kauert / der von syphilitischen Schwären / überzogene Leib eines Insassen / des Isenheimer Spitals. Darüber / erhebt sich eine doppelköpfige / und mehrarmig verzwitterte Kreatur, / im Begriff, dem Heiligen mit einem / Kieferknochen den Garaus zu machen. / Rechterhand ein stelzenbeiniges Vogeltier, / das mit menschlichen Armen / einen Prügel erhoben hält. Hinter / und neben diesem, gegen die Mitte des Bildes / ineinander verkrebt, haifisch- und lindwurm- / artige Rachen, Zahnreihen, aufgeworfene Nasen, / aus denen der Rotz rinnt, flossenförmige, / kaltlappige Flügel, Haar und Hörner / Haut wie nach außen gekehrtes Gekröse, / Auswüchse des ganzen Lebens, / in der Luft, zu Land und im Wasser. (NN 22f.)

Die ganze Sprachmacht ist hier aufgeboten, das Entsetzen (und die Bewunderung) in Worte zu fassen beim Durchstudieren der Meisterschaft der Darstellung von diesen Monstern und Dämonen, in denen der Betrachter das ganze "pathologische Schauspiel" der Geschichte (die "Aberration einer Spezies") versinnbildlicht sieht.

Zwar diente der Wandelaltar in dem Isenheimer Antoniterhospital nicht nur erbaulichen, sondern auch therapeutischen Zwecken: die von dem damals grassierenden „Antoniusfeuer“

22) Vgl. Sylvie Ramond: Grünewalds Nachleben, in: Martin/Menu/Ramond: Grünewald, S. 277-319.

23) Martin, a.a.O. S. 167.

und von der Syphilis befallenen Kranken wurden vor die Bilder geführt, in der Hoffnung sowohl auf Heilung wie auf Seelenheil. Doch ist die Natur selbst schon krank bei Grünewald: sie bemächtigt sich der Figuren (und vielleicht auch der Betrachter). Der Mensch erweist sich selbst auf diesen Bildern als Teil einer autodestruktiven Natur, in Sebalds Sicht. Der fürchterlich zugerichtete, grün angelaufene Leichnam des Gekreuzigten hat für ihn keine heilsgeschichtlichen Implikationen mehr, und er behauptet, dass er diese auch für Grünewald schon nicht mehr hatte. Vielmehr sei er ihm (dem Maler) Sinnbild dessen, was „die Natur“ von jeher mit dem Menschen anstellt: *eine in den schönsten / und schauerlichsten Farben / ausgeführte Vergegenwärtigung / der Stunde der bleichen / Eitergewässer.* (NN 22) Schön und schauerlich: diese Attribute ließen sich umstandslos auch auf die Verse dieses „Elementargedichtes“ übertragen, das sich von Bildern inspirieren ließ. Und der Bildbetrachter folgert:

Dieses ist ihm, dem Maler, die Schöpfung, / Bild unserer irren Anwesenheit / auf der Oberfläche der Erde, / einer in abschüssigen Bahnen / verlaufenden Regeneration, / deren parasitäre, ineinander / verschlungene und in- und auseinander / gewachsene Formen eindringen / als ein dämonischer Schwarm / in die Ruhe des Eremiten. / Derart beschrieb Grünewald, / stillschweigend den Malpinsel führend, / das Geschrei, das Grölen, das Gurgeln / und das Geraune eines pathologischen Schauspiels, / zu dem er, und seine Kunst, wie er wohl wusste, / selber gehörten. (NN 23f.)

Dass die Natur kein Gleichgewicht kennt, / sondern blind ein wüstes / Experiment macht ums andre / und wie ein unsinniger Bastler schon / ausschachtet, was ihr grad erst gelang (NN 24),²⁴⁾ ist der Befund, die zutiefst pessimistische Überzeugung, die der Betrachter den Werken dieses Künstlers abliest. (Dass er die Natur in diesem Zusammenhang als „unsinnigen Bastler“ bezeichnet, wirft ein Licht auf den von ihm selbst für seine Poetik in Anschlag gebrachten Begriff der „bricolage“.)²⁵⁾ Verbindungen werden hergestellt zwischen biblischen Motiven, gemalten Landschaften und kosmischen Phänomenen. Neuzeitliche ökologische Katastrophen werden wiedererkannt in jahrhundertealten Darstellungen lebloser, wüstenartiger Landschaften. (NN 27) Anleihen werden gemacht bei der okkulten Philosophie der Zeit um 1500. Die Extreme der Naturphänomene, die Grünewald in seinen Werken nachgestaltet hat (Sonnenfinsternis, Schneewunder etc.) sind Sebald Belege für ein "extremistisches" Natur- und Menschenbild. Die irrealen/surrealen, "lautlos bleierne" Atmosphäre einer „stehen gebliebenen Zeit“ wird an den Bildern Grünewalds gerühmt und literarisch nachgeschaffen. Die Verse

24) In den "Ring des Saturn" heißt es entsprechend: *Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung.* (RS 35)

25) Sebald erläutert den "anthropologischen" Begriff der "bricolage" u.a. in dem Ernst Herbeck gewidmeten Essay "Eine kleine Traverse" (BU 137-140). Dort hebt er mit Blick auf die Texte des schizophränen Lyrikers den "mythopoetischen Charakter der Basterei" i.S. von Lévi-Strauss hervor, der ausgehe "auf Zeichen und Wunder". (BU 139) Sein eigenes collagenhaftes Basteln mit Angelesenem beschreibt er so: "Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen." (Sebald 1993 im Interview mit Sigrid Löffler, zit. n. "Auf ungeheuer dünnem Eis...", a.a.O. S. 84.)

26) Albes, a.a.O. S. 65.

zeichnen nach und deuten, was die Gemälde schildern. Diese werden nicht einfach nur beschrieben, sondern regelrecht beschworen. „Die Beschreibung erfasst/erschafft das Bild in eben dem Maße, in dem sie es kopiert.“²⁶⁾ Die Todeslandschaften des Malers werden umgesetzt in visionäre Nachtgedichte. Die Rede ist, zeitenübergreifend, von *brauner (!)*²⁷⁾ *verbrannter Erde*. (NN 26) *Hier ist gemalt in schlimmer Erodiertheit / und Öde das Erbteil der Zerschleißung*. (NN 27f.) Das Gemalte weist gleichnishaft über sich hinaus auf die gesamte, immer wieder konstatierte Unglücksgeschichte der „Anthropogenese“:²⁸⁾ der Verdacht, dass *seit jeher etwas nicht stimmte*. (BU 18) Von individuellen Debakeln wird auf das Debakel des Ganzen geschlossen, persönliche und historische Katastrophen werden kurzgeschlossen. „Sebalds Gedicht lehrt, die Geschichte als eine kaum unterbrochene Kette von Gewaltakten, Zerstörungen und Katastrophen zu sehen, die den aufklärerischen Glauben an Wissenschaft, Fortschritt, Sinn, Ordnung und Glück permanent zerstören.“²⁹⁾ Das Entsetzen angesichts der Befunde beim Schweifen durch die Blutspur der Geschichte wird „sangbar“ gemacht in zitativen, altertümelnd neologen Versen.

Späh scharf voran, / dort siehst du im Grauen des Abends / die fernen Windmühlen sich drehn. / Der Wald weicht zurück, wahrlich, / in solcher Weite, dass man nicht kennt, / wo er einmal gelegen, und das Eishaus / geht auf, und der Reif zeichnet ins Feld / ein farbloses Bild der Erde. / So wird, wenn der Sehnerv / zerreißt, im stillen Luftraum / es weiß wie der Schnee / auf den Alpen. (NN 33)

Die Schlussworte sind der Titel des 1. Teils ("Der Schnee auf den Alpen"), und es ist charakteristisch, dass das Sterben des Malers mit dem "Zerreißen des Sehnervs": der Entfärbung der Welt einhergeht. Die Sehergabe des Künstlers (*Ich seh schon*: -NN 30) wird doppelt apostrophiert: mimetisch-prophetisch. Die hellseherische Illusionslosigkeit, die Sebald seinem Grünwald andichtet, ist seine eigene. Mikrowahrnehmung, Detailgenauigkeit „nach der Natur“ ist es vor anderem, was dieser Autor an seinen Malern feiert³⁰⁾ und selber schreibend anstrebt.

27) Hervorhebung von mir, F.S.

28) „Es ist tatsächlich der Mensch eine perverse Spezies, eine um ihren gesunden Tierverstand gekommene Spezies.“ (W.G. Sebald 1996 im Gespräch mit Walther Krause, vgl. „Auf ungeheuer dünnem Eis“, S. 151.) Diese Formulierung ist charakteristisch, denn Sebalds kreatürliche Solidarität mit Tieren, ein Anschreiben gegen die Hybris des menschlichen *speciesism*, ist in allen seinen Texten spürbar (am stärksten in den "Ringeln des Saturn"). Die Gewalt, die die "Krone der Schöpfung" glaubt, ungestraft den „niedereren“ Kreaturen antun zu dürfen, spiegelt für Sebald nur deren tief gestörte Beziehung zur Natur.

29) Thomas Anz: Feuer, Wasser, Steine, Licht. W.G. Sebalds eindrucksvoller Versuch "Nach der Natur". In: W.G. Sebald, hrsg. v. Franz Loquai, S. 59f.

30) Vgl. etwa seine Worte über Pisanello in „Schwindel. Gefühle.“, die man durchaus als sein eigenes artistisches Credo lesen kann: *Die Bilder Pisanellos haben in mir vor Jahren schon den Wunsch erweckt, alles aufgeben zu können außer dem Schauen. Nicht allein die für die damalige Zeit ungeheuer hoch entwickelte Relismuskunst Pisanellos ist es, die mich anzieht, sondern die Art, wie es ihm gelingt, diese Kunst in einer mit der realistischen Malweise eigentlich unvereinbaren Fläche aufgehen zu lassen, in der allem, den Hauptdarstellern und den Komparsen, den Vögeln am Himmel, dem grün bewegten Wald und jedem einzelnen Blatt dieselbe, durch nichts geschmälerte Daseinsberechtigung zugesprochen wird*. (SG 84)

Wie zeithistorisch signifikant aber die vermeintlich zeitlose Darstellung des Kreuzigungssujets sein kann, erweist sich 1525, im Jahr des Großen Bauernkriegs in Windsheim, wo Grünewald *ins Gespräch (geriet) mit Barthel und Sebald Beham, / Kupferstecher und Zeichner aus Nürnberg, / die, am 12. Jänner als gottlose Maler / verhaftet und wegen Ketzerei / aus ihrer Heimatstadt ausgewiesen.* (NN 29) Sebald erscheint hier (nicht nur was den Nürnberger Eremiten betrifft) „durch Namen und Herkunft eingebunden.“³¹⁾ (Auch Sebald Beham, ein Schüler Albrecht Dürers, wird bei Sandrart porträtiert.) Die Sympathien des Malers für die Sache der aufrührerischen Bauern macht er sich zu eigen. Die Schrecken des Bauernkrieges werden vorausgeahnt (*die sechste / Posaune sei im Schwange*³²⁾ ... *der rote / Stern trete in Konjunktion / mit dem Saturn* - NN 29f. :) und nachskizziert in knappen Versen.

Bruder, sprach er, wie sie entlang / der Windsheimer Wälder gingen, / ich weiß, der alte Rock reißt, / und fürchte mich / vor der Neige der Zeit. / Mitte des Mai, Grünewald / war mit seinem Gesprenge / in Frankfurt zurück, war / das Korn weiß zur Ernte, / zog die geschärfte Sichel / durch das Leben eines Heers von fünftausend / in der sonderbaren Schlacht von Frankenhausen, / in der kaum ein Reisiger fiel, / die Leiber der Bauern aber / zur Hekatombe sich türmten, / weil sie, als wären sie wahnsinnig, / sich weder zur Wehr setzten / noch anschickten zur Flucht. / Als Grünewald am 18. Mai / diese Nachricht erreichte, / ging er nicht mehr außer Haus. / 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. (NN 31)

Das "Mitleiden" und die Sympathie des Malers für die Unterlegenen im Großen Bauernkrieg stehen für die Synthese eines sozialen und eines ästhetischen Gewissens. Ähnliches ließe sich über den Erzähler sagen, der wie der Autor Sebald an einem 18. Mai Geburtstag hat, der nie ansteht, moralisch Partei zu ergreifen, und der nun seinerseits mit der Attitüde eines Sängers oder Sehers (seherhafte Attitüde – Luminarismus – Augenausstechen – Zerreißen des Sehnervs – dunkle Binde vor dem Gesicht) Verse aneinanderreicht, die kaum den gewaltigen Rechercheaufwand verraten, der ihrem Sprachreichtum zugrundeliegt. „Das Recherchieren und das Herumreisen“,³³⁾ das der Stoffaufnahme für die Bücher dient, wird selbst zu deren Inhalt.³⁴⁾ W.G. Sebald ist (als Autor und Erzähler) in allen seinen Werken selber Reisender und Forscher - „Forschungsreisender“, - wie G.W. Steller, den er als nächstes Alter Ego präsentiert und porträtiert.

31) Schütte, a.a.O.

32) Gemeint sind die Reiterheere: ein Verweis auf die Apokalypse. Vgl. in der Bibel die "Offenbarung des Johannes" 9, 13-21

33) Sebald, zit. n. „Auf ungeheuer dünnem Eis“, S. 108.

34) So geht z.B. die Recherche für "Nach der Natur" in die "Ausgewanderten" ein, wenn der Erzähler dort berichtet, wie er 1984 *im Lesesaal des British Museum .. der Geschichte der Beringschen Alaskaexpedition nachging* (AG 49).

(II)

Georg Wilhelm Steller, der Arzt und Ethnologe (mit dem er die Initialen teilte), war Teilnehmer an der sogenannten „Großen Nordischen Expedition“ (1733-43), genauer gesagt der zweiten Beringschen Kamtschatka-Expedition zur Erkundung des Seewegs nach Alaska (1741-42).³⁵⁾ Gebürtiger Windsheimer, ist er gewissermaßen der erste „Ausgewanderte“ in Sebalds Werk. Der ihm gewidmete Text: „Und blieb ich am äußersten Meer“³⁶⁾ ist der früheste entstandene der drei,³⁷⁾ und also der erste literarische Text von Sebald überhaupt, sozusagen die Initialzündung, die aus dem emigrierten Germanisten einen eigenständigen Autor und Poeten machte. Angeregt wurde er, wie eingangs suggeriert (NN 37),³⁸⁾ durch die Lektüre von Konrad Bayers „Der Kopf des Vitus Bering“.³⁹⁾ Die Rolle Sandrarts als zentraler Quelle, als Verehrer und Vermittler Grünewalds, übernimmt für Steller Simon Pallas, der selbst ein Russland bereisender Naturforscher war und als Herausgeber fungierte von dessen "Tagebuch seiner Seereise aus dem Petripauls Hafen in Kamtschatka bis an die westlichen Küsten von Amerika, und seiner Begebenheiten auf der Rückreise“ (1793).⁴⁰⁾

Auch diese zweite biographische Reminiszenz vermittelt Grenzerfahrungen „nach der Natur“, die denen des Malers Mathis nicht nachstehen (wie auch das Auge als "Instrument" des Botanikers und Zoologen dem Malerauge nicht nachsteht). Den beiden angedeuteten Lesarten von „Nach der Natur“: der realistischen und der apokalyptischen, gesellt sich hier noch die besagte dritte, die eskapistische hinzu: „weg von der Gesellschaft, weg von der Zivilisation“, (weg auch von den Frauen) den einsiedlerischen, "leutscheuen" Neigungen (die schon der

35) Vgl. Peter Simon Pallas (Hg.): G.W. Stellers, vormaligen Adjunkts bei der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften Tagebuch seiner Seereise aus dem Petripauls Hafen in Kamtschatka bis an die westlichen Küsten von Amerika, und seiner Begebenheiten auf der Rückreise (St. Petersburg und Leipzig 1793), in: Die Große Nordische Expedition von 1733 bis 1742. Aus Berichten der Forschungsreisenden Johann Georg Gmelin und Georg Wilhelm Steller. Ausgewählt und hrsg. V. Doris Posselt, München 1990, darin bes. S. 235-295.

36) Der Titel entstammt einem Psalm: Vgl. im Alten Testament Psalm 139, Vers 9-10: "Nähme ich Flügel der Morgenröte und bliebe am äußersten Meer, so würde auch dort Deine Hand mich führen und Deine Rechte mich halten." Bei Sebald oszilliert der Titel zwischen Konjunktiv und Imperfekt.

37) Zuerst einzeln erschienen in der Grazer Literaturzeitschrift Manuskripte 24 (1984), S. 23-27. Auch die beiden anderen Teile von "Nach der Natur" sind zuerst separat dort erschienen.

38) Vgl. auch: Joe Cuomo: The Meaning of Coincidence - An Interview with the writer W. G. Sebald. In: The New Yorker, 3. 9. 2001.

39) Konrad Bayer: Der Kopf des Vitus Bering. Olten, Freiburg/Br. 1965. Vgl. Joe Cuomo: The Meaning of Coincidence - An Interview with the Writer WG Sebald. In: The New Yorker, 3. 9. 2001. Vgl. auch Sven Meyer: Der Kopf, der auftaucht. Zu W.G. Sebalds "Nach der Natur". In: Sebald. Lektüren, hrsg. v. Marcel Atze und Franz Loquai, Eggingen 2005, S.71. Meyer listet Sebalds Entlehnungen von Bayer auf. Bei Bayer heißt es: (Bering) "wurde von vielen seiner begleiter überlebt, unter diesen von dem arzt und naturforscher steller, welcher eine mit selten übertroffener meisterschaft ausgeführte schilderung der naturverhältnisse und des tierlebens auf dieser früher nie von menschen besuchten insel gegeben hat, auf der er die zeit von november 1741 bis august 1742 zubringen musste." (a.a.O. S. 61.)

40) Als zweite Quelle diente Sebald Corey Ford's Buch „Where the Sea Breaks Its Back“, das Stellers letzte Jahre auf Kamtschatka und in Sibirien nach der Rückkehr von der Beringsinsel schildert. (Vgl. ebd. S. 188ff.)

Name Sebalds, des Eremiten und Schutzheiligen Nürnbergs, impliziert und die auch Grünewald, wie Sebald nach Sandrart befindet, befielen) ebenso entsprechend wie dem Drang des Naturforschers, unerschlossenes Neuland zu erkunden. Die Natur erscheint in diesem Reisebild in ihrer Dreifaltigkeit sowohl als idealer Zufluchtsort wie als mörderischer Feind und zugrunde gerichtetes Opfer des Menschen. Der Mensch ist paradox ineins der rücksichtslose Ausbeuter der Natur und ihr wehrloses Opfer. Die Janusköpfigkeit der Natur setzt sich quasi in ihm fort.

Georg Wilhelm Steller ist ein abtrünniger lutheranischer Theologe, der, zur Naturwissenschaft konvertiert, *an nichts anderes zu denken vermochte / als an die Formen der Fauna und Flora / jener Weltgegend, in der Osten / und Westen und Norden zusammentreffen, / und an die Kunst / ihrer Beschreibung.* (NN 38) In Petersburg aber schon, wo er vier Jahre bleibt, ist es nur sein botanisches und zoologisches Forscherinteresse, das das Grauen, das ihn von allen Seiten umgibt, ein wenig aufhellt. Es dominieren auch hier die dunkel grundierten Klangfolgen, der düstere Pessimismus, wie in den Worten seines Protégés, des Patriarchen von Nowgorod: *Alles aber, sagt Theophon, / alles, mein Sohn, ändert sich in das Alter, / weniger wird das Leben, / alles nimmt ab, / die Proliferation / der Arten ist bloß / eine Illusion, und niemand / weiß, wo es hinausgeht.*⁴¹⁾ (NN 43) Die Erfahrungen und die Befunde des Naturforschers gleichen denen des Malers, und deutlich ist auch die Parallele von beider gescheiterten Ehe.⁴²⁾ (Vgl. NN 47) (Das Grauen an der *sozialen Zwangsanstalt* (BU 34) der bürgerlichen Ehe und deren *trostlosen Konsequenzen* (BU 31), sowie überhaupt an körperlicher Liebe und Prokreation, an dem ganzen *Sprossen, Sichforttreiben und Fortpflanzen* (NN 24), wird in vielen Sebald-Texten deutlich. In einem seiner Essays zu Kafka bezeichnete er *das Spiel der Liebe nicht sowohl als eine bürgerliche Phantasie denn als ein sich selber perpetuierendes naturhistorisches Debakel* - BU 87).

Jene andere, spätere, rückwärtige „Entdeckung Amerikas“ von Russland aus, das erste Sichten der schneebedeckten „Zinnen“⁴³⁾ Alaskas unter einem düsteren Himmel (wiederum die Analogie zu den finsternen Hintergründen der Grünewaldschen Kreuzigungen) wird in Farben einer abgrundtiefen Depression gezeichnet. Sinnbild dieser Depression ist die Gestalt des „Capitain-Commandeurs“ Vitus Bering selbst, die, nach Dürers Kupferstich „Melencholia I“⁴⁴⁾ gezeichnet, genau in die Mitte des Textes gerückt ist: *den neunundfünfzigjährigen / Kopf in die Fläche der rechten, / mit einem Flügelpaar / tätowierten Hand gestützt, / einen Stechzirkel in der Linken, / bewegungslos sitzen(d) / bei einem blakenden Licht. (...) Ein Tier / ist der Mensch,*

41) Bei Stifter lautet das bekannte Zitat eingangs der "Mappe meines Urgroßvaters": "alles nimmt ab, der Vogel in der Luft und der Fisch im Wasser." Vgl. Adalbert Stifter: Die Mappe meines Urgroßvaters, Stuttgart 1983, S. 15.

42) In Abschnitt III von „Die dunkle Nacht fährt aus“ scheint der Erzähler-Sebald analog kryptische Andeutungen zu machen oder ein verschlüsseltes, diskretes Bekenntnis abzulegen über die Kurzlebigkeit seines eigenen Eheglücks: *In einem chinesischen Grillenkäfig / hielten wir eine Zeitlang das Glück / eingesperrt. (...) Seither wappnen wir uns / mit Geduld, seither rieselt / der Sand durch den Briefkasten, / haben die Topfpflanzen so eine Art, / sich auszuschweigen. (...) Warum müht man sich / nur mit so einem schwierigen / Unternehmen?* (NN 80f)

*in tiefe / Trauer gehüllt, / in einen schwarzen Mantel, / mit schwarzem / Pelzwerk / gefüttert.*⁴⁵⁾
(NN 48f.)

Das "blakende Licht" ist der Widerschein des Zwielfichts Saturns auf Dürers Stich; das verschattete, *versunken seitwärts ins Einsame hin* gerichtete Gesicht der Melancholia hat seinen Widerschein in Grünewalds Gemälden (NN 8). So ist die luzide Schwarzsicht, die die drei - ebenso trübsinnigen wie tiefsinnigen - Protagonisten dieses Buches teilen, genau in seiner Mitte, in Form eines ikonischen Kunstwerks präsent. Schon in Dürers Kupferstich ist zugleich das Ideal schöpferischer Geisteskraft und die Malaise eines zerstörerischen Seelenzustandes verkörpert.⁴⁶⁾ Und eben dies: "dass die Motorik der Trostlosigkeit und diejenige der Erkenntnis identische Exekutiven sind", (BU 12) wird W.G. Sebald in seinen Werken nicht müde zu betonen bzw. in seinen Figuren vorzuführen. D.h. er bemüht hier, auf Vitus Bering bezogen, in dem *bewegungslos unter den Werkzeugen der Zerstörung verharrenden Engel der Dürerschen Melancholie* (RS 16f.) eigentlich die alte aristotelische, im Acedia-Diskurs des Mittelalters verloren gegangene Ineinssetzung von Genium und Depression. "Hier wird die Trauer zum Adelsprädikat des Geistes, zum Inbegriff von Kontemplation und Schöpferkraft, einer überlegenen Betrachtung, die den mörderischen Aktionismus der modernen Welt mit ihren Religions- und Bürgerkriegen als den wahren Wahnsinn begreift."⁴⁷⁾

Von der angeblichen Melancholie Berings ist freilich bei Steller nichts vermerkt; auch widerlegen dessen Aufzeichnungen die „Gottlosigkeit“, die Sebald ihm andichtet. (NN 67) Scheint bei Sebald trotz aller areligiösen Hoffnungslosigkeit immer auch ein theologischer Sprach- und Sprechduktus durch (eine nachgerade "prophetische" Attitüde, denn stellenweise

43) Hier schmuggelt Sebald unmarkiert Notate eines anderen, späteren Alaska-Reisenden ein: Vgl. Adelbert von Chamisso: Reise um die Welt, Halle 2008, S. 136: „Am Morgen des 6. Septembers hatten wir ein herrliches Schauspiel. Ein dunkler Himmel überhing das Meer, die hohen, zerrissenen, schneebedeckten Zinnen von Unalaska prangten, von der Sonne beschienen, in roter Glut. (...) Unendliche Züge von Wasservögeln, die niedrig über dem Wasserspiegel schwebten, glichen von fern niedrigen schwimmenden Inseln. Zahlreiche Walfische spielten um unser Schiff und spritzten in allen Richtungen des Gesichtskreises hohe Wasserstrahlen in die Luft.“ – Daraus wird bei Sebald: *Ein schwarzer Himmel / überhing jetzt das Meer, und / die schneebedeckten, zerrissenen / Zinnen Alaskas prangten, / dünkte Steller das richtige Wort, / in rosaroten und violetten Farben.* (NN 51) *Unendliche Flüge / von schreienden Vögeln, die niedrig / über dem Wasser schwebten, / glichen von fern niedrig schwimmenden / Inseln. Walfische umkreisten / das Schiff und sprühten / in allen Richtungen des Gesichtskreises / Wasserfontänen hoch in die Luft.* (NN 52)

44) Die Anspielung auf Dürers „Melancholia“ ist (als einziges im Steller-Teil zitiertes Bildwerk) genau in die Mitte des Buches platziert (NN 48) – also zwischen Grünewalds "Lindenhardter Altar" (NN 7), der ihn eröffnet und Altdorfers "Alexanderschlacht" (NN 97-99), die ihn beschließt.

45) Bei Konrad Bayer (Der Kopf des Vitus Bering, a.a.O. S. 30) heißt es: "der mensch ist ein augentier, auch das wusste bering nicht. sein mantel ist aus schwarzer wolle mit schwarzem pelzwerk gefüttert."

46) Vgl. das großartige, zuerst 1964 erschienene Standardwerk der Londoner Warburg-Schule: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a.M. 1992, S. 448ff.

47) Werner von Koppenfels: Nachwort zu Robert Burton: Die Anatomie der Melancholie, Mainz 2006, S. 325.

nimmt der rhythmisierte Realismus des Poems beinahe die Form eines Gebetes an), so stehen sich in den frühauflärerischen Reiseberichten Stellers Religiösität und Rationalität durchaus nicht im Wege. Es geht wohl eher um die Spannweite vom Theologischen zur Naturerkenntnis, u. z. bei allen drei der hier in Rede stehenden Personen (und Jahrhunderte). Es geht um Widerstand gegen das (im Namen von "Aufklärung" betriebene) Kartographieren der Natur "bis in die letzten Winkel", dem auch Steller nolens volens zuarbeitet.

Sebald geht sehr frei mit den Aufzeichnungen Stellers um, unterschiebt ihnen solche Chamissos, der ein halbes Jahrhundert später auf einer anderen Alaska-Expedition *dasselbe / Riesengemälde bestaunt* hat (NN 52): Augenzeugen-Montage, ex post. Wie Sebald „seinen“ Grünewald zeichnet, zeichnet er „seinen“ Steller. Er lässt ihn auf den dem amerikanischen Festland vorgelagerten Inseln ein unberührtes (Neu-)Land betreten mit unverstörten Tieren, von dem ein ähnlicher Sog ausgeht wie von den Versen in diesem „Elementargedicht“: *Nahe war er daran, / bergwärts / immer nur weiterzugehen, hinein / in die kühle Wildnis, aber die Konstruktionen / der Wissenschaft in seinem Kopf, / ausgerichtet auf eine Verringerung / der Unordnung in der Welt, / widersetzen sich diesem Bedürfnis.* (NN 54) Der eingeborene (und alsbald zu Ausbeutungszwecken missbrauchte)⁴⁸⁾ Forscherdrang zum Kartographieren/Rubrizieren der Flora und Fauna in dieser entlegensten Weltregion offeriert ein „Gegenglück“, das den Forscher bestimmt, sich der Verführung, die von der Wildnis ausgeht, zu entziehen. Für einmal scheint sich der Aufklärungsgedanke gegenüber dem Sog „nach der Natur“ zu behaupten. Zehn Jahre Vorbereitung waren nötig gewesen für das aufklärerische, politisch wie wirtschaftlich motivierte Projekt der Erkundung des Seewegs nach Amerika. Doch den Entdeckungsreisenden begegnet, den überlieferten Zeugnissen zufolge, nichts als ein aller Zivilisiertheit spottendes blankes Grauen, das den Zweck des Unternehmens buchstäblich in den Schatten stellt. „Gott? Natur? Die letzte, objektive Welterkenntnis ist dies: die Natur lockt die individuelle Forschung – und den gesellschaftlichen Ausverkauf des Erforschten in ihr Geheimnis: die Selbstzerstörung, unwiderstehlich hinein.“⁴⁹⁾ „Immer wieder zeigt sich im Ausbruch von Tod und Gewalt, dass ein übergeordnetes Moment der Vernichtung, Verwüstung und Unordnung die individuelle wie kollektive Entwicklung des Menschen bestimmt.“⁵⁰⁾ Ein aufklärerischer Eudaimonismus oder Fortschrittsglaube wird hier in jeder Hinsicht ad absurdum geführt, wiewohl die botanischen, zoologischen und ethnologischen Studien des Gelehrten bis zuletzt einen gewissen Trost bereithalten.⁵¹⁾ Der Autor stimmt, gestützt auf die Aufzeichnungen Stellers, einen nichts beschönigenden Klagegesang an, die

48) Vgl. NN 66: Stellers *zoologisches Meisterwerk, / de bestiis marinis, /* (wird alsbald zum) *Reiseprogramm für die Jäger, / Leitfaden beim Zählen der Pelze (...)* "Noch in den letzten Winkel reicht das von Technologie und Wissenschaft beförderte Streben moderner Nationalstaaten, die Natur zu unterwerfen und zu kolonisieren." (Schütte, a.a.O. S. 44)

49) Klaus Briegleb: Preisrede auf W.G. Sebald anlässlich der Verleihung des Lyrikpreises "Fedor Malchow" am 17. 12. 1991 im Hamburger Literaturhaus. In: Hamburger Ziegel. Jahrbuch für Literatur I (1992), S. 481.

50) Schütte, a.a.O. S. 45.

51) *Was bleibt, bis zuletzt, / ist die aufgetragene Arbeit*, heißt es analog zu Grünewald (NN 32).

Leiden der Seeleute malend wie Passionsbilder von Grünewald:

Ein Vierteljahr fast wurde das Schiff / von Orkanen, von einer Gewalt, / wie sie keines der Mitglieder / der Besatzung aus seinem Leben / erinnern konnte, auf dem Berings-Meer, / wo nichts und niemand sonst war, / hin- und hergeworfen. Graufarbig / richtungslos war alles, ohne oben und unten, / die Natur in einem Prozess / der Zerstörung, in einem Zustand der reinen / Demenz. ... Die Mannschaft, geschlagen / von der Tobsucht der in die Körper / gedrunghenen Krankheit, mit Augen / die in der Erschöpfung versanken, / schwammig geschwollenen Gaumen, / blutunterlaufenen Gelenken, / gedunsener Leber, gedunsener Milz, / und mit dicht unter der Haut / schwelenden Geschwüren, warf in Gottes Namen / Tag für Tag die an der Fäule zugrunde gegangenen / Seeleute über Bord, bis zuletzt / kaum ein Unterschied war / zwischen den Lebenden und den Toten. / Im Sterben verlieren die astra / im Leib ihre Eigenschaft, ihre Art, ihre Substanz / und ihr Wesen, denkt Steller, der Arzt, / was tot ist, ist nimmer lebendig. / Was heißt das, physica, fragt er, was / heißt das iusurandum Hippocratis, / was heißt Chirurgie, was ist die Kunst / und der Grund, wenn das Leben / zerfällt und der Arzt hat nicht / Macht und nicht Mittel? (NN 56f.)

Sebald schmuggelt hier 200 Jahre alte (also aus der Zeit Grünewalds stammende) Zitate und Begriffe von Paracelsus in sein Steller-Reisebild. Das Postulat des Paracelsus: "dass ein Arzt Naturforscher sein muss", erscheint in G.W. Steller exemplarisch eingelöst. Wenn Steller noch sein eigenes Sterben wissenschaftlich verfolgt, erlebt er den eigenen Körper paracelsisch als "Schauplatz kosmischer Energien".⁵²⁾ Wenn er *zum Trost vom Licht der Natur* spricht (NN 43),⁵³⁾ zitiert er eine zentrale, in den Schriften des Paracelsus geradezu gebetsmühlenhaft wiederholte Formel.⁵⁴⁾ In dessen "Labyrinthos medicorum errantium" ist es immer wieder das "lumen naturae", das dieser der Schulmedizin seiner Zeit entgegenstellte.⁵⁵⁾ Er beschwor eine Vorstellung von der Natur als einem Buch (Gottes), in dem es zu "lesen" gelte und stellte

52) Tanja Van Hoorn: Auch eine Dialektik der Aufklärung. Wie W.G. Sebald G.W. Steller zwischen Kabbala und magischer Medizin verortet. In: Zeitschrift für Germanistik 19/1 (2009), S. 120. - "Den inneren Weg des berühmten Pioniers der Erkundung Kamtschatkas inszeniert Sebald als das Schwanken zwischen dem frühaufklärerischen Entdeckungswillen des Naturhistorikers und der mystischen Besinnung auf die Eschatologie." (ebd. S. 109) Van Hoorn betont v.a. die Manipulationen, die Sebald vorgenommen habe an der historischen Figur: "Steller ist bei Sebald nie der wache, selbstkritische und aufklärerische Kopf, der er tatsächlich war." (ebd. S. 115)

53) Im Grünewald-Teil heißt es, bezogen auf die "Basler Kreuzigung": *Wahrscheinlich hat Grünewald / die katastrophale Umnachtung, / die letzte Spur des aus dem Jenseits / einfallenden Lichts nach der Natur / gemalt und erinnert, denn im Jahr 1502, / als er in Bindlach, unterhalb des Fichtelgebirges, / an der Aufrichtung des Lindenhardter Altars arbeitete, / glitt zum 1. Oktober der Mondschaten / über den Osten Europas... und Grünewald, der wiederholt mit dem Aschaffenburg / Hofastrologen Johann Indagine in Verbindung stand, / wird diesem von vielen mit großer Furcht / erwarteten Jahrhundertereignis der Sonnenverfinsterung / entgegengereist und Zeuge geworden sein / des heimlichen Wegsiechens der Welt, / in welchem ein geisterhaft Abendwerden / mitten im Tag wie eine Ohnmacht sich aussgoss.* (NN 26f.) - Es ist dies ein schönes Beispiel, wie hier, bezogen auf Bibelstellen und künstlerische Verfahrensweisen, die realistische und die metaphysisch-apokalyptische Bedeutung von "Nach der Natur" sich übereinanderlegen, gewissermaßen eins werden - und zugleich die Formel des Paracelsus anklingt.

54) Vgl. Labyrinthos medicorum errantium, durch den hochgelehrten Herrn Theophrastum von Hohenheim, beider Arznei Doktor, auf das fleißigst gemacht und zusammengeschrieben. In: Paracelsus: Vom Licht der Natur und des Geistes. Stuttgart 1979, S. 33-96.

55) Vgl. ebd. S. 34ff.

dieses "Buch" polemisch dem tradierten Bücherwissen der Gelehrten entgegen.⁵⁶⁾ Und eben diese Forderung: das bloße Bücherwissen durch empirische Naturbeobachtung wo nicht zu ersetzen, so doch zumindest zu ergänzen, legt Sebald seinem Steller in den Mund: *perscrutamini scripturas, / soll das nicht heißen, / perscrutamini naturas rerum?* (NN 40)⁵⁷⁾

Für Paracelsus gab es keinen Unterschied zwischen Naturerkenntnis und Gotteserkenntnis. Er zog als Arzt gegen die aus der Spätantike überlieferte Viersäftelehre zu Felde (er suchte die 4 Temperamente, die ja ursprünglich aus den 4 Elementen abgeleitet worden waren,⁵⁸⁾ wieder auf diese zurückzuführen).⁵⁹⁾ Er betonte die "Konkordanz anatomiae beider Fabrikation (machinae mundi und physici corporis)"⁶⁰⁾ und sah demgemäß im "Mikrokosmos" Mensch die gleichen Gesetze am Werk wie im (auf diesen einwirkenden) Makrokosmos. (Eben diese Einwirkungen sind mit dem oben von Sebald zitierten paracelsischen Begriff der "astra" gemeint.) Demgemäß gab es für ihn auch ohne Erkenntnis des Makrokosmos (in Astronomie, Alchimie etc.) keine Erkenntnis des Mikrokosmos Mensch (in Form von Medizin). Und interessanterweise (im Hinblick auf die drei Protagonisten in Sebalds Buch) sprach er im selben Atemzug von der Konkordanz zwischen Mensch und Elementen - und der Diskordanz zwischen Mann und Frau.⁶¹⁾

Um Stellers Leben und vor allem auch sein Sterben zu beschreiben, nutzt Sebald Zitate aus dem 5. Kapitel des "Labyrinthus medicorum errantium": "Von dem Buch der Alchimei, wie ohn dasselbig der Arzt kein Arzt sein kann": *Jetzt fängt Alchimia an* (NN 67).⁶²⁾ *Das ist infirmitas* (NN 65).⁶³⁾ Etc. - *Also prozediert die Natur / mit einem gottlosen / Lutheraner aus Deutschland*. (NN 67) (Bei Paracelsus hatte es geheißen: "Also prozediert die Natur mit uns in den Geschöpfen Gottes."⁶⁴⁾ Wie er schon im Titel zu dem Steller-Teil ("Und blieb ich am äußersten Meer") den tröstlichen Teil des Psalmzitats: die Betonung der Gottesnähe und Geborgenheit einfach wegließ, kehrt er auch hier bei dem abgewandelten Paracelsuswort die Gottesferne und Verlorenheit hervor. Also wie schon bei Grünewald: ein Abstreiten jeglicher heilsgeschichtlicher Perspektive. Trotz aller Sympathie und Empathie und Zeitenüberschreitung teilt er weder die Zuversicht und das Gottvertrauen Stellers noch das des Paracelsus, so sehr er sich auch freigiebig aus beider Schriften bedient.

Jedoch: die "Demut" des Paracelsus gegenüber der Natur, die teilt er durchaus: die spirituelle,

56) Ebd. S. 40f.

57) Es handelt sich um ein Zitat aus den "Septem Defensiones" des Paracelsus. Vgl.: ders.: Im Licht der Natur, a.a.O.

58) Vgl. das Kapitel "Die Lehre von den Quattuor Humores" in: Saturn und Melancholie, a.a.O. S. 39-54.

59) Paracelsus, Labyrinthus..., S. 51.

60) Ebd. S. 54.

61) Ebd. S. 48.

62) Bei Paracelsus: "Jetzt fängt alchimia microcosmi an" (ebd. S. 59).

63) Ebd.

64) Ebd.

quasi-religiöse Form der Naturbetrachtung, die er dann Steller zuschreibt. Er selber mag sie (neben Stifter) v.a. Rousseau abgelesen haben, einem anderen Außenseiter, der seinerseits ein Bewunderer des Paracelsus war und dem er anderwärts (in "Logis in einem Landhaus") eine biographische Hommage gewidmet hat. (Dort betont er auch die "paracelsischen" Zusammenhänge von Alchimie und Metaphysik. - Vgl. LOG 65) Und er spricht die besagte Detailgenauigkeit in der Naturbetrachtung an, wenn er Rousseau zitiert: *Ein Deutscher soll ein Buch über eine Zitronenschale geschrieben haben. Ich hätte über jede Gräserart, jedes Moos im Walde, jede Gesteinsflechte eines verfassen können. Kein Halmfäserchen, nicht ein Pflanzenatom sollte sich meiner Beschreibung entziehen.* (LOG 62) Es ist dies ein nur leicht abgewandeltes Zitat aus dem "Fünften Spaziergang" der "Träumereien eines einsamen Spaziergängers", Rousseaus letztem, verbitterten Werk, in dem dieser seinen Aufenthalt auf der St. Petersinsel im Bieler See beschrieb, auf der er als Verbannter vorübergehend Zuflucht fand und seinen einsiedlerischen und botanisierenden Neigungen nachging.⁶⁵⁾ Womöglich war Rousseau auf der St. Petersinsel auch ein Vorbild für Sebalds Darstellung von Steller auf Kamtschatka. (Es ist jedenfalls eine dieser "Koinzidenzen", auf die er aus ist, dass das Schiff, mit dem Steller nach Alaska fuhr, den gleichen Namen trug wie die Insel im Bieler See.)

Steller hat Paracelsus in Windsheim gelesen, Sebald in Manchester: *Tagelang hab ich / im Souterrain der Universitätsbibliothek / die Schriften des Paracelsus gelesen, / wo es heißt, von septentrione / gehe nichts Gutes und / daß der Leib von der Krankheit / gefärbt wird wie ein Tuch / von einer frembden Farb.* (NN 85)⁶⁶⁾ - "Von Septentrione gehe nichts Gutes", das ist *einer jener dunklen Orakelsprüche, / die man nie mehr vergisst.* (NN 72) Es fällt nicht schwer, ihn auf G.W. Steller zu beziehen, denn "septentrio" bezeichnet im Lateinischen den Norden und "septemtrionalia" die nördlichen Gegenden, die diesem zum Verhängnis wurden. Das Zitat von Paracelsus liest sich also rückwirkend wie eine Weissagung von Stellers Schicksal.⁶⁷⁾ Bezeichnend aber ist wiederum, was Sebald wegließ, denn bei Paracelsus hatte es geheißen: "Von Orient aber gehen alle Anfänge der magicæ, und von septentrione geht nichts Guts."⁶⁸⁾

Zu der Zeit, als Grünewald im Elsaß im Antoniter-Hospiz für seinen Isenheimer Altar das „Anschauungsmaterial“ der dortigen Syphilitiker und "Lustseuchlinge" studierte, verfasste Paracelsus (gleichfalls im Elsaß) zwei Werke über Wundschäden und syphilitische Erkrankungen. Seine fächerübergreifende Gelehrsamkeit, seine großen europäischen Wanderungen weisen gleichfalls Parallelen zu den beiden Porträtierten auf. (Auch teilte er mit dem Maler die Sympathien für die aufständischen Bauern.) Er war ein Außenseiter, ein Umstrittener, dessen Versuche, die traditionelle Medizin und ihre Autoritätshörigkeit zu reformieren, auf heftigen Widerstand von seiten eben dieser Autoritäten stießen. Seine

65) Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, Stuttgart 2003, S. 86.

66) Vgl. Paracelsus, aa.O. S. 82, 90.

67) Im Grünewald-Teil ist analog von einem *Messias Septentrionalis* (NN 30) die Rede, bezogen auf das apokalyptisch gezeichnete Abschlagen der Bauern im Bauernkrieg.

68) Ebd. S. 82.

medizinisch-naturphilosophischen Theorien über die Stellung des Menschen im Kosmos erregten Anstoß. Seine Fragment gebliebenen Werke changierten, am Übergang zur Neuzeit, zwischen „Magie/Geheimwissenschaft“ und streng-nüchterner, auf rationale Erkenntnisse pochender „Erfahrungswissenschaft“. Einerseits stand er im Ruf eines Zauberers, Wahrsagers und Okkultisten, andererseits besticht er durch seinen kritischen Scharfblick, seinen Empirismus und die Modernität seiner medizinischen Methoden. Die Vertrautheit des Paracelsus mit der Welt der Alchimie und Astronomie stellt eine weitere Parallele zu Grünewald dar, dessen Farben, wie die Forschung immer wieder herausgestellt hat, ohne alchimistische Kenntnisse nicht denkbar wären: „Diese Spiritualisierung der Metallurgie bei Grünewald markierte den Höhepunkt in der bildlichen Geschichte der Alchimie (...) - die visionären Elemente sind nichts anderes als die Effekte des metallischen Glühens, das übernatürliche Licht ist eigentlich naturgegeben.“⁶⁹⁾ Auch die intensive Beschäftigung mit Physiognomie und Chiromantie haben beide gemeinsam. In seiner „Astronomia magna“ (1537) lieferte Paracelsus eine „kosmische“ Interpretation des Menschen, indem er den besagten Zusammenhang von Mensch, Erde und Gestirn hervorhob. In seinem Essay zu Stifter bescheinigte Sebald diesem ein "paracelsisches" Engagement, *das sich der bloßen Vermessung, Quantifizierung und Ausbeutung der Natur entgegensetzt*. (BU 27) Bei ihm stehen Name und Gestalt des Paracelsus für die Wiederentdeckung einer vormodernen Weltansicht in Form von „Ähnlichkeiten“ und „Korrespondenzen“ und den darin noch fortbestehenden Strukturen magischen Denkens. Man könnte es auch ein vorwissenschaftlich „wildes Denken“ nennen im Sinne von Claude Lévy-Strauss, das diesen „postmodernen Apokalyptiker“ seine Zuflucht im 16. Jahrhundert suchen ließ. - Dann wendet er sich selber zu.

(III)

Als ich am Christi Himmelfahrtstag / des Vierundvierzigerjahrs auf die Welt kam, / zog gerade die Flurumgangsprozession / unter den Klängen der Feuerwehrkapelle / an unserm Haus vorbei in die blühenden / Maifelder hinaus. 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. (NN 76)

So malt er die unheilschwangere Scheinidylle, in die er inmitten blühender Felder in der Endphase des Zweiten Weltkriegs als Melancholiker hineingeboren wurde. "Wo Goethe seine Lebenserzählung *Dichtung und Wahrheit* mit dem Lobpreis der glücklichen Konstellation seiner Geburtsstunde anheben lässt, da Saturn und Mars sich gleichgültig verhielten, Jupiter und Venus hingegen sich freundlich anblickten und die Sonne im Zeichen der Jungfrau stand und für den Tag kulminierte, stellt Sebald sein Leben demonstrativ unter den *kalten Planeten Saturn*, der die unheilvolle Konstellation seiner Geburtsstunde im sechsten Weltkriegsjahr mit einem zeichenhaften Unwetter geprägt habe, indem er das trügerisch friedliche Gebimmel des Christi Himmelfahrtstages im hintersten Allgäu mit einem tödlichen Blitzschlag aus

69) John Gage, zit. n. Dumont/Grünewald, S. 25.

mythischer Vorzeit zerstörte.“⁷⁰⁾ Der "kalte Planet Saturn", der Schwermutsgott, sollte sein Temperament bestimmen, und der verweist zurück auf Grünwald, der an einem 18. Mai, an Sebalds Geburtstag, die Nachricht von der Schlacht bei Frankenhausen erhalten habe: eine dieser "Datenüberschneidungen", die dem Erzähler-Autor wichtig sind. (Der eine erschlagene Bauer verweist damit zurück auf all die anderen - wie die Gewalt der Natur auf die der Menschen.)

Und so beginnt der 3. Teil des "Triptychons" ("Die dunkle Nacht fährt aus"),⁷¹⁾ den Sebald „eine Art Naturgeschichte der Nachkriegszeit“⁷²⁾ genannt hat: *Schwer zu entdecken sind nämlich / die zwischen den Schiefertafeln / eingelagerten geflügelten Wirbeltiere / der Vorzeit.* (NN 71) Der Hinweis auf die Fossilien, die geologischen Schichtungen, *die Nervatur des vergangenen Lebens* (ebd.), ist bezeichnend. Er weist nicht nur auf die immer wieder hervorgehobene Einbettung der Menschheits- in die Naturgeschichte, er deutet auch die „archäologische“ Verfahrensweise an beim Forschen nach den eigenen Ursprüngen (das Stöbern in alten Familienfotos) und der jüngst vergangenen Zeitgeschichte. *Wie weit überhaupt muss man zurück, um / den Anfang zu finden?* (NN 71)

Der Erzähler behauptet, seine Mutter sei im August 1943 Augenzeugin eines schweren Luftangriffs auf Nürnberg geworden, bei dem 582 Bomber die Stadt Dürers in Schutt und Asche legten. (NN 73f.) Sie sei dann zu einer Bekannten in das nahegelegene Windsheim geflohen, und dort, im Heimatort Stellers, habe sie bemerkt, dass sie schwanger war. Zeugung und Krieg, die eigene Entstehung und eine neue erschreckende Manifestation der „Naturgeschichte der Zerstörung“⁷³⁾ werden so aufeinander bezogen. Und von dieser seiner persönlichen „Ursprungsmythe“ assoziiert der Erzähler das Gemälde Altdorfers, das Lot mit

70) Sigrid Löffler: "Melancholie ist eine Form des Widerstands". Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift. In: Text und Kritik Nr. 158 "W.G. Sebald" (2003), S. 103.

71) Der Titel ist ein Zitat aus Paul Flemings Gedicht "An den Abendstern".

72) Vgl. das Gespräch mit Walther Krause, in: „Auf ungeheuer dünnem Eis“, S. 135.

73) Diesen Terminus, den er besonders in "Luftkrieg und Literatur" entwickelt, verdankt Sebald angeblich der Autobiographie des mit ihm bekannten Lord Solly Zuckerman, eines Zeitzeugen der Zerstörung Kölns, die den bezeichnenden Titel trägt "From Apes to Warlords (1978) (Vgl. LL 38f.) Zugleich ist er jedoch Adorno geschuldet, der ihn 1932 in seiner Frankfurter Antrittsvorlesung "Die Idee der Naturgeschichte" eingeführt hatte, in der er sich mit der Philosophie Walter Benjamins auseinandersetzt. "Adorno schlägt dort vor, Natur grundsätzlich als Vergänglichkeit zu denken, was impliziert, dass zum einen Natur immer schon geschichtlich sei, zum anderen Geschichte ihrerseits stets auf Natur verweise." Entsprechend sind bei Sebald die Leiber der Menschen und der Tiere "von adornitischer Naturverfallenheit gezeichnet". (Anja K. Maier: "Der panische Halsknick". Organisches und Anorganisches in W. G. Sebalds Prosa. In: Niehaus/Öhlschlager (Hg.): W. G. Sebald. Politische Archäologie... a.a.O. S. 119f.) Vgl. Theodor W. Adorno: Die Idee der Naturgeschichte. In: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. I: Philosophische Frühschriften, Darmstadt 1998 (1932), S. 345-365. "Die Natur der Schöpfung (wird) von Benjamin ... gedacht als gezeichnet mit einem Mal der Vergänglichkeit. Natur selbst ist vergänglich. So hat sie das Moment der Geschichte in sich. Wann immer Geschichtliches auftritt, weist das Geschichtliche zurück auf das Natürliche, das in ihm vergeht." (Ebd. S. 360)

seinen Töchtern darstellt, die das Geschlecht der Moabiter zeugen, während im Hintergrund *ein furchtbares Feuer / ... eine große Stadt verdirbt*. (NN 74) Das Brennen Sodoms auf dem Gemälde und der eigene Ursprung werden in Bezug gesetzt zum Brennen Nürnbergs, dessen Stadtheiliger Sankt Sebaldus ist. Die Mutter kann sich nicht mehr erinnern, *wie die brennende Stadt aussah / und was für Gefühle sie / bei ihrem Anblick bewegten* (NN 73f.).⁷⁴⁾ Doch woran die Mutter sich nicht mehr erinnern kann, zeigt offenbar das Bild. Die Kunst fungiert als Platzhalter und Gedächtnisspeicher, wo die persönliche Erinnerung der Zeitzeugen versagt. Die hochgradige Problematisierung, der jede Form historischen Erinnerens bei Sebald unterzogen wird - am ehesten erscheint ein solches adäquatisches erinnern noch (in) den Künsten möglich.⁷⁵⁾ *Als ich dieses Gemälde / im vorvergangenen Jahr / zum erstenmal sah, / war es mir, seltsamerweise, / als hätte ich all das / zuvor schon einmal gesehen, / und wenig später hätte ich / bei einem Gang über die Friedensbrücke fast / den Verstand verloren*. (NN 74f.) Das heißt: suggeriert wird quasi eine Zeitzeugenschaft des Ungeborenen. Der Ursprung der Autoren-Existenz wird verortet in der Nähe zum Inferno und rückgekoppelt an künstlerische Interpretationen biblischer und historischer Katastrophen. Die pränatale Augenzeugenschaft suggeriert, an der Grenze von Nichtsein und Sein, eine fatale Nähe von Zeugung und Krieg (als Fortzeugung des Krieges). Ein immergleiches Verhängnis, will das sagen, zeugt sich fort durch die Geschichte und ist mythisch vor- und künstlerisch nachgezeichnet. *Taurus / draconem genuit et draco / taurum, und es ist nirgends / ein Einhalt*. (NN 89) Eine "historia calamitorum" wird da nachgezeichnet, und *eine lange Reihe winziger Schrecken* (NN 78) stellte für den autobiographischen Erzähler schon die eigene Kindheit in Wertach dar:

(...) dass ich vielfach auf der Straße gestürzt / und mit einbandagierten Händen oft im Fenster / bei den Fuchsenstauden gesessen bin, / auf das Nachlassen der Schmerzen gewartet / und stundenlang nichts als hinausgeschaut habe, / brachte mich früh auf die Vorstellung / von einer lautlosen Katastrophe, die sich / ohne ein Aufhebens vor dem Betrachter vollzieht. (NN 77)

In der Folge werden, in diskreten, kryptischen Andeutungen, die eigenen Lebensstationen skizziert und mit der Zeitbeschau vermittelt. Die Nachkriegs-kindheit im Allgäu, die frühe Ehe, das Stranden in Manchester (der *anthrazitfarbenen Stadt* (AG 231), dem *Industriejerusalem* (AG 245), der Stadt der Schlotte und Ruinen, der Einwandererstadt), schließlich die Wahlheimat East Anglia. Die Farben Grünwalds kehren wieder in den Totenflüssen

74) Der Gedanke, dass die Gewaltsamkeit einer Erfahrung die Erinnerung an diese auslösche, begegnet auch in "Schwindel. Gefühle.", dort bezogen auf Stendhals Erfahrungen in den Napoleonischen Kriegen. (Vgl. SG 9, 15: ... *dass er von der großen Anzahl der toten Pferde am Wegesrand und von dem sonstigen Kriegsgerümpel, das die sich fortwindende Armee als ihre Spur hinterließ, derart betroffen gewesen sei, dass er von dem, was ihn seinerzeit mit Entsetzen erfüllte, inzwischen keinerlei genaueren Begriff mehr habe. Die Gewalt des Eindrucks hätte diesen selber, so käme es ihm vor, zunächst gemacht. (...) Die gewaltsame Empfindung, schreibt er, habe jede Erinnerung daran ausgelöscht.*)

75) In "Schwindel. Gefühle." entspringt Stendhals *Entschluss, der größte Schriftsteller aller Zeiten zu werden* (SG 23), direkt der Erkenntnis der Unmöglichkeit historischer Erkenntnis (auf dem Schlachtfeld von Marengo).

Manchesters.

Ein halbes / Leben ist es nun her, dass ich, / nach meinem Aufbruch aus der Provinz, / dort ankam und Wohnung bezog / zwischen den Ruinen aus dem letzten / Jahrhundert. Viel bin ich damals / über die brachen elysäischen Felder gegangen und habe das Werk / der Zerstörung bestaunt, die schwarzen / Mühlen und Schifffahrtskanäle, / die aufgelassenen Viadukte / und Lagerhäuser, die Abermillionen / von Ziegeln, die Spuren des Rauchs, / des Teers und der Schwefelsäure, / bin lange gestanden an den Ufern / des Irk und des Irwell, jener / jetzt toten mythischen Flüsse, / die schillernd zu besseren Zeiten / gelehrt haben azurblau, / karminrot und giftig grün (...) (NN 83f.)

Wie später in der Prosa der "Ausgewanderten" unternimmt das erzählende Ich die Bestandsaufnahme einer apokalyptischen Szenerie am Ausgangsort der Industriellen Revolution (des "Manchesterkapitalismus") in einer Mischung aus Entsetzen und Faszination. Ein Hades-Wanderer ist dieser "Sebald", der Endzeitlichkeit besichtigt und besingt. (*.. wählte ich mich unter den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftigen Katastrophe zugrundegegangenen Zivilisation* - RS 282). Obsessiv heftet sich sein Blick an Brachen und stumme Zeugen der Verwüstung. "Elysäische Felder": das suggeriert ein Totenreich und einen "Westrand der Welt". Es ist alles Augenzeugenschaft, und es ist alles angelesen. Die späteren Prosawerke Sebalds sind alle schon motivisch, in nuce, in diesem Versepos enthalten: Bezüge auf Kafka und den Hl. Georg: *Georgius Miles* (NN 7)⁷⁶⁾ durchziehen (als "Patrone" und Spiegelfiguren des Autors) auch "Schwindel. Gefühle". Das Stichwort Kindertransport nach England *im Achtunddreißigerjahr* (NN 87) weist voraus auf "Austerlitz", das Leben G. W. Stellers auf die "Ausgewanderten". Der Abschnitt VI von "Die dunckle Nacht fährt aus", der Spaziergang an der Küste in Suffolk (wiederum eine Entdeckungsreise in eine entlegene Gegend): das ist die Keimzelle der "Ringe des Saturn". (Auch *die kleine chinesische Optikerin* (NN 82) ist schon da, die dort wiederkehrt und der Verweis auf Edward Fitzgerald. (NN 93)) Selbst "Luftkrieg und Literatur" deutet sich schon an in der Darstellung des Brennens Sodoms und Nürnbergs. Man sollte, wenn man Sebald liest, nicht nur den netzartigen Interdependenzen und Verweisungszusammenhängen innerhalb der Werke nachgehen, sondern auch denen zwischen ihnen. Zitate, Allusionen bilden, markiert oder unmarkiert, ihre Gerüste. Zitate spuken durch den Text (von Haller, Hölderlin, "King Lear"...). *Von einem seltenen / Licht erfüllt sind die Zeilen / Hallers und Hölderlins, und doch / ist auch hier bereits Irrsal.* (NN 89) (Dass der wahnsinnige König Lear tatsächlich auf der Heide von Suffolk umherirrte, auf die es "Sebald" selbst verschlug, scheint ihm ein böses Vorzeichen, seinen eigenen Geisteszustand betreffend: *Is this the promis'd end?* (NN 95)⁷⁷⁾ - Kassandrarufoe aus dem Angelesenen--

So ist der eigene Text immer um Angeeignetes, um unzählige, mehr oder weniger versteckte, verwischte *quotations* herumgebaut, die er sich (bis zur Unkenntlichkeit) einverleibt. Darin zeigt sich die kompilatorische Veranlagung des Autors und Gelehrten. Philologie und Poesie

76) Grünewald hat ihn gemalt: den Namengeber und Schutzpatron der beiden anderen. (NN 7)

77) Worte des Earl of Kent in der Schlusszene von William Shakespeare's "King Lear".

gehen hier ineinander über. (Hat dieser Hang und Zwang zum Zitieren vielleicht zu tun mit einer melancholischen Disposition?)⁷⁸⁾ Die Zitathaftigkeit des Verfahrens in "Nach der Natur" wird allein schon dadurch angezeigt, dass sowohl der Titel des Buches, als auch die drei Untertitel aus Zitaten bestehen, denen jeweils als "Motto" noch ein weiteres beigegeben ist. Mit diesen Motti liefert Sebald "inhaltliche Aufhänger für die einzelnen Gedichte - Dantes Abstieg in die Hölle für die Beschreibung von Grünewalds Altarbildern, Klopstocks Klage über den Untergang des Schiffes im Sturm für die Beschreibung des katastrophalen Schiffbruchs der zweiten Bering-Expedition, und die sich auf die ländliche Idylle herabsenkenden Schatten bei Virgil für die von dunklen Vorahnungen geprägte ländliche Kindheit und Jugend des Erzählers."⁷⁹⁾ - Wobei diese drei Zitate nicht nur einen erlesenen, sondern auch einen elegischen Rahmen bilden, dem Tonfall des Ganzen entsprechend. Der poeta doctus zitiert aus den Beständen, "als sänge er die alten Weisen nach". Die Rolle der Prosodie in diesem Buch ist kaum zu überschätzen.

Es endet wie es begonnen hat: mit einer Bildbeschreibung. Und dieses Bild ist (wie seine Beschreibung) Sebald-typisch ein aus der "Vogelperspektive" beobachtetes Geschehen, voll miniaturhaft fein wiedergegebener Detailbeobachtungen. Altdorfers monumentale Vision der Perserschlacht bei Issos lenkt noch einmal den Blick auf ein Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts - und ein historisches Blutbad. *Weit über hunderttausend, / verkünden die Inschriften, / zählen die Toten, über denen / die Schlacht wogt zur Errettung / des Abendlandes in den Strahlen / einer versinkenden Sonne.* (NN 97) Ist das die Ästhetisierung vergangenen Leidens, die man ihm vorgeworfen hat - oder dessen Kritik? Eigentlich wird Sebald in seinen Werken nie müde zu betonen, dass keine Darstellungen historischer Schlachten "authentisch" sein können. Er wird nie müde, die Fragwürdigkeit und Vermitteltheit alles persönlich und kollektiv Erinnerung zu betonen. Es geht ihm immer um Fiktionen, die bildliche Darstellungen als Fiktionen brandmarken. Und doch: er wird nicht müde, solche "Darstellungen" nachzuzeichnen und darüber zu reflektieren. Indem er die Beschreibung der "Alexanderschlacht" ans Ende seines Buches stellt, wird noch einmal "das Schauen" akzentuiert, der panoramatisch geweitete Blick, die "Erdkundemanie", der "Topographismus", die Schlachten-Obsession. Es ist der Blick auf ein wiederum mit den Mitteln der Kunst im kollektiven Gedächtnis verankertes, weltgeschichtlich richtungweisendes Gemetzel. Eine (von Norden, von "septentrione", auf das

78) Ironischerweise hat ausgerechnet der Begründer und Ahnherr neuzeitlicher Melancholie-Erkundung: der britische Exzentriker Robert Burton in seinem berühmten, zitategespickten Kompendium "Die Anatomie der Melancholie" (1651), indem er das eigene Verfahren beschrieb, schon das des Wahl-Engländers (und Liebhabers von Exzentrikern) vorweggenommen, der die "englische Krankheit" nur zu gut kannte: "... so habe ich dies Flickwerk mit Fleiß aus diversen Autoren zusammengetragen ... ich habe übernommen, nicht entwendet ... die Übernahme liegt offen ... und doch wurde offenbar etwas anderes als das Übernommene daraus ... es lässt sich nichts sagen, was nicht schon gesagt wäre, allein Komposition und Methode sind unser und zeigen den Gelehrten." (Robert Burton: Die Anatomie der Melancholie. Ihr Wesen und Wirken, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch offengelegt und sezziert. Mainz 1988, S. 29f.)

79) Albes, a.a.O. S. 54f.

dramatische Geschehen blickende) geradezu kosmische, "transzendente" Sicht mit der im Westen untergehenden Sonne am rechten Bildrand und der im Osten aufgegangenen Sichel des Mondes (als Emblem des "Orients") im linken oberen Bildwinkel, zeigt Altdorfers Gemälde den entscheidenden Augenblick der Schlacht: den Moment der Flucht des Darius, den Sieg des "Okzidents", die namen- und nummernlose Masse der Reiter und Pferde - und die sich darum und darüber wölbende *unbegreifliche / Schönheit der Natur*. (NN 98)

Läuft der erste Teil von "Nach der Natur" auf den Tod des Malers hinaus, der zweite auf den Tod des Forschers, so der dritte auf den "Tod vor uns an der Wand" (NN 98), wie Kafka dies Gemälde kommentiert hat.⁸⁰⁾ Die Todeserfahrungen der beiden Vorgegangenen (und die noch ausstehende des Schreibenden) werden so auf ein bekanntes Gemälde projiziert, das eine "Weltlandschaft" zeichnet und einen jener "welthistorischen Augenblicke" festhält, die die beklagte "Naturgeschichte der Zerstörung" bietet. *Als glücklich / beschrieb der kluge Kaplan, / der einen Öldruck des Schlachtbilds / neben der Tafel aufgehängt hatte, / diesen Ausgang der Dinge. Er sei, / sagte er, eine Demonstration / der notwendigen Vernichtung aller / aus dem Osten heraufkommenden Horden / und also ein Beitrag zur Geschichte des Heils*. (NN 98) - Wie wenig "heilsgeschichtlich" Sebalds Blick auf die Geschichte ist, das haben wir gesehen. "Naturgeschichte" (von der die Menschheitsgeschichte nur als ein überschätzter, eher unwesentlicher, kleiner Teil begriffen wird) steht "Heilsgeschichte" entgegen. Und es verwundert nicht, dass im Triumph von Alexander, dem *Held der westlichen / Welt auf seinem Schimmel* (NN 98), sozusagen archetypisch ein brachial durchgesetztes Europa vorgezeichnet ist: "die auf imperiale Niederwerfung fremder Völker zielenden Machtphantasien späterer Schlachtenlenker von Napoleon bis Hitler (...) Eine dunkle Teleologie, die Ausrichtung auf ein düsteres Ende, bildet die eigentliche literarische Signatur von *Nach der Natur*."⁸¹⁾

(2013年9月30日受理)

80) Bei Kafka heißt es in den "Zürauer Aphorismen": "Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer an der Wand ein Bild der Alexanderschlacht." (zit. n. Schütte, a.a.O. S. 53) Sebald zitiert den Satz auch als Motto seines Essays zu Kafkas "Schloss"-Roman (BU 78).

81) Schütte, a.a.O. S. 49, 54. - Es fällt auf: in den Schlusssätzen von allen drei Partien in "Nach der Natur" ist von "Schnee" die Rede. (NN 33, 68, 99) Der Schnee in seiner Gleichförmigkeit und Kälte wird (ebenso wie das Meer) traditionell dem Saturn und seinen Kindern, den Melancholikern, zugeordnet. Seine Liebe zum Schnee und zum Vorgang des Schneiens hat W.G. Sebald wiederholt bekundet. In den "Ausgewanderten" berichtet der Erzähler, wie er als Kind nach einem starken Schneefall in ein *Staunen* und in eine *Festtagsstimmung* geriet. (AG 46) In "Austerlitz" spricht der Erzähler von dem *Wunsch, den ich als Kind immer gehabt hatte, dass alles zuschneien möge*, und er zitiert *die Anfangszeilen eines meiner liebsten Gedichte: "And so I long for snow / to drift upon the low / heights of London.."* (A 58: Zitat aus einem „Fragment“ betitelt Gedicht von Stephen Watts, das dem Allgäuer in England offenbar aus der Seele sprach.) In einem Interview erklärte Sebald, die Farbe Weiß stehe bei ihm "stellvertretend für die Zone des Metaphysischen ... Für mich persönlich hat sie natürlich noch den besonderen Stellenwert, dass sie verbunden ist mit diesem - inzwischen auch immer rarer werdenden - Phänomen des Schnees und des Schneefalls und der Stilllegung der Welt ... und insofern hat Weiß für mich die Funktion des Transzendenten. Ich versuche es möglichst spärlich anzuwenden, damit mir diese Farbe nicht ausgeht, diese nicht existierende Farbe." (Sebald 1996 im Gespräch mit Walther Krause, zit. n. Auf ungeheuer dünnem Eis... a.a.O. S. 143f.)