

BEN HUTCHINSON

DIE LEICHTIGKEIT DER SCHWERMUT

W. G. Sebalds »Kunst der Levitation«*

He leaps because he has serious joy in leaping [...]
He is winning a momentous and just war with gravity.
Geoffrey Hill, »The jumping boy«¹

Es ist längst zum Gemeinplatz der Sekundärliteratur geworden, daß W. G. Sebald ein »Melancholiker« ist, daß sein Werk »im Zeichen Saturns« steht.² Geschichte als Verfallsprozeß und die Geschichte des Verfalls sind die Kennzeichen seiner Bücher, mit ihren verstörten Protagonisten und ihrer Betonung der dialektischen Prozesse hinter den Greueln des 20. Jahrhunderts. Wie Anne Fuchs im Titel ihrer im Jahr 2004 erschienenen Studie zu Sebalds Werk resümiert, verfolgt Sebald »die Schmerzsspuren der Geschichte«,³ und zwar bis zu Robert Burton und Sir Thomas Browne zu-

* An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich bei Christina Riess, sowohl für die muttersprachliche Korrektur als auch für die anregenden Diskussionen. – Zitierte Bücher aus Sebalds eigener Bibliothek: Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M.: Fischer 1969; ders., Mahler, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1960; ders., *Versuch über Wagner*, München: Droemer 1964. – Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Bd. I, »Antisemitismus«, Frankfurt/M.: Ullstein 1951. – Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt: Suhrkamp 1961. – Sir Thomas Browne, *The Works of Sir Thomas Browne in 3 volumes*, Edinburgh: John Grant 1927. – Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, übers. v. Burkhard Kroeber, München: Hanser 1991. – Sigmund Freud, *Studienausgabe*, Bd. 10, *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M.: Fischer 1969. – Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, übers. v. Raymond Rosenthal, London: Joseph 1988. – Claude Levi-Strauss, *Das wilde Denken*, übers. v. Hans Naumann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968; ders., *Traurige Tropen*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978. – Franz Kuna, *Kafka: Literature as Corrective Punishment*, London: Elek 1974. – Vladimir Nabokov, *Speak, memory*, London: Penguin 1969. – Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Bd. 2, Stuttgart: Kröner 1964. – Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, übers. v. Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964. – Adalbert Stifter, *Die fürchterliche Wendung der Dinge*, Darmstadt: Luchterhand 1981.

¹ Geoffrey Hill, *The jumping boy*, in: *Without title*, London 2006, S. 7.

² Siehe zum Beispiel: Renate Just, *Im Zeichen des Saturn. Ein Besuch bei W. G. Sebald*, in: *Porträt: W. G. Sebald*, Eggingen 1997, S. 37-42.

³ Anne Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln 2004.

rück, den Erzmelancholikern des 16. bzw. 17. Jahrhunderts. Sebalds Beschäftigung mit dem Tod ist gerade barock in der Besessenheit, mit der ein beharrliches *memento mori* als Kehrseite des aufklärerischen Glaubens an den menschlichen Fortschritt betont wird; die Protagonisten sind bekanntlich verlorene Geister, die wie der Jäger Gracchus hilflos zwischen Leben und Tod schweben.

Diese Tendenz in der Interpretation von Sebalds Werk möchte ich in diesem Aufsatz zu revidieren versuchen, indem ich mich unter anderem auf Sebalds Anmerkungen in einigen Werken seiner im Deutschen Literaturarchiv in Marbach aufbewahrten Bibliothek beziehe. Kann man diese Interpretation, wenn nicht auf den Kopf stellen, so wenigstens von einer anderen Seite her betrachten? Es ist nicht meine Absicht, die grundlegende Melancholie von Sebalds Büchern zu leugnen, denn es liegt ja auf der Hand, daß Sebald ein Musterbeispiel des benjaminischen Melancholikers des späten 20. Jahrhundert darstellt – und das in zunehmendem Maße im Verlauf seines Lebens, wie Richard Sheppard in seinem neuesten Artikel über seinen Freund darlegt.⁴ Die bisherige Rezeption ist von dem Klischee der Melancholie in Sebalds Werk aber zumeist so besessen gewesen, daß sie die Möglichkeit einer Überprüfung oder sogar Widerlegung dieses Klischees zum größten Teil übersehen hat. Die Reduktion des Werkes auf das Muster der Melancholie wird zur unzulänglichen monoperspektivischen Betrachtung.

Sebald selbst schreibt in seinem frühen Buch zum Werk Döblins, die Melancholie sei »nicht nur eine Krankheit, sondern auch die Patronin der Kreativität«.⁵ Dieser Aspekt der Melancholie ist in der Rezeption bis jetzt aber nur am Rande wahrgenommen worden, zum Beispiel in kurzen Bemerkungen einiger Autoren zu dem häufiger behandelten Thema des »Schwindels«. Oliver Pfohlmann hat diese Tendenz in der Interpretation folgendermaßen beschrieben: »Die deutsche Kritik [...] hat bislang an Sebald stets das ›Saturnische‹ gefeiert [...] oder ihm ›schwarzen Narzissimus‹ und allzu ungebrochene Larmoyanz vorgeworfen«.⁶ Man könnte hier in der Tat zahlreiche Beispiele dieser Rezeption Sebalds als »Schwermut-Künstler« (Sigrid Löffler) anführen; Sebald ist ja fast *nur* als Melancholiker rezipiert worden.⁷

⁴ Richard Sheppard, Dexter – Sinister, in: *Journal of European Studies* 35, 2006, H. 4, S. 419–463.

⁵ W. G. Sebald, *Der Mythus der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart 1980, S. 112.

⁶ Oliver Pfohlmann, *Das Lächeln nach Innen*, in: *Tageszeitung* vom 7.6.2003, S. 14.

⁷ Sigrid Löffler, *Melancholie ist eine Form des Widerstands*, in: *Text + Kritik* 158, April 2003, S. 103–111. Siehe unter anderem auch: *The Anatomist of Melancholy*, hrsg. v. Rüdiger Görner, München 2003; Andreas Isenschmid, *Melancholia: W. G. Sebalds »Schwindel*. Ge-

Dieser Einseitigkeit der Rezeption möchte ich ein differenzierteres Verständnis von der Melancholie im Werk Sebalds entgegensetzen, indem ich analysiere, inwiefern sie überwunden werden kann. Schließt eine melancholische Gemütsverfassung die Möglichkeit der Freude völlig aus? Oder bleiben vielleicht immerhin idyllische Momente, Schlupflöcher, in die der Melancholiker sich retten kann?

Sebald selbst besteht explizit darauf, daß sein Schreiben nicht nur »un- gebrochene Larmoyanz« zum Ausdruck bringt, sondern daß gerade das Schreiben selbst auch die Überwindung dieser Larmoyanz ermöglicht: »Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein« schreibt Sebald im Vorwort zu einer frühen Essay- sammlung.⁸ Es ist also der Prozeß des (Be-)Schreibens, der zum Umschla- gen des »Unglücks«, wie Sebald sagt, führen kann, was den Titel dieser frühen Essaysammlung in ein positiveres Licht versetzt: *Die Beschreibung des Unglücks* möchte nicht in sich selbst kreisen, sondern hat zum Ziel, das Unglück zu überwinden. Die Frage ist aber: was ist das für eine Überwin- dung? Was kennzeichnet diese glücklicheren Momente, und in welchem Verhältnis stehen sie zur sonst so bedrückenden Melancholie? Können wir vielleicht sogar behaupten, daß diese Momente der Melancholie bedürfen und sie dadurch rechtfertigen? Wären die »Epiphanies«, die Sebald in sei- nem Exemplar eines englischen Buchs über Kafka als die positive Umkeh- rung des Schwindelgefühls hervorhebt, ohne den Rahmen der Melancholie überhaupt möglich?⁹

Zur Beantwortung dieser Fragen werden hier zwei in Sebalds Werk wie- derkehrende Möglichkeiten der Überwindung von Melancholie unter- sucht. Zunächst wird der Begriff der »Levitation«, der »Leichtigkeit«, durch die Schriften verfolgt, wobei wir darauf achten müssen, daß die Levitation in Sebalds Werk sowohl ein Thema als auch eine Technik, sowohl ein Mo- tiv als auch ein Ziel des Schreibens ist. Dann wird die mit Levitation ver- bundene Möglichkeit des Glücks *en miniature*, das Motiv verkleinerter Welten, unter die Lupe genommen. Was sich, das sei vorgreifend gesagt, bei beiden Überwindungsmöglichkeiten überraschenderweise herausstellt,

fühle«, in: Porträt: W.G. Sebald, Eggingen 1997, S. 70-74; Andreas Isenschmid, Melancholi- sche Merkwürdigkeiten: W.G. Sebalds »englische Wallfahrt« in leeren Landschaften mit den überraschendsten Funden, in: Porträt: W. G. Sebald, S. 124-126; Pierre Deshusses, W. G. Se- bald: La magie de la mélancholie, in: Le Monde vom 19. 12. 2001, S. 33.

⁸ W. G. Sebald, Die Beschreibung des Unglücks, Salzburg 1985 (hier zitiert nach: Frank- furt/M. 1994), S. 12.

⁹ Franz Kuna, Kafka: Literature as Corrective Punishment, London 1974, S. 27. Die betref- fende Passage bezieht sich auf Hofmannsthals »Chandos Brief«; Kuna stellt die »Epiphanies« von Proust oder Joyce als Pendant zu den Schwindelgefühlen von Chandos vor.

ist, daß Sebalds Werk nicht nur die Wichtigkeit des Erinnerns (wie normalerweise angenommen wird), sondern auch die Notwendigkeit des Vergessens betont. Die vielbesprochene Melancholie seines Werks besteht nicht zuletzt in der Tatsache, daß Vergessen letztendlich unmöglich ist.

Wo wir durch Sebalds eigene Worte schon von der »Beschreibung des Unglücks« als von einem Prozeß der Überwindung sprechen können, sehen wir uns dazu zusätzlich autorisiert angesichts dessen, daß Sebald in seiner Prosa wie in seinen literaturkritischen Schriften immer wieder die Möglichkeit von Momenten des Glücks reflektiert. Der Schwermut seiner Erzähler bzw. Protagonisten setzt er wiederholt die »Idee der Schwerelosigkeit« entgegen.¹⁰ Verfolgt man dieses Motiv durch das ganze Werk, bemerkt man, daß dieses »Gefühl der Levitation«¹¹ zunehmend wichtiger wird: in den späteren Texten *Die Ringe des Saturn*, *Austerlitz* und dem Fragment *Campo Santo* wiederholt es sich auffallend. Es scheint in einem Verhältnis zur ebenfalls zunehmenden Melancholie in Sebalds Schriften (und Richard Sheppard zufolge auch seines Lebens) zu stehen. Sollte man diese Momente der Levitation aber auch als anders explizierte Entsprechungen der berühmten »Schwindelgefühle« aus Sebalds erstem Buch verstehen? Ehe ich Näheres dazu sage, möchte ich kurz den theoretischen Hintergrund dieses Motivs der Levitation skizzieren, und zwar indem ich mich auf Italo Calvino's *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* beziehe.

In Sebalds Exemplar von diesen Vorlesungen Calvino's ist es vor allem das erste Kapitel »Leichtigkeit«, das häufig mit Unterstreichungen und Randbemerkungen versehen ist. Sebalds Bemerkungen sind äußerst aufschlußreich, weil sie uns eine Vorstellung seiner Beschäftigung mit Calvino's Thema vermitteln. Er unterstreicht wiederholt Definitionsversuche Calvino's, was der Italiener zum Beispiel »das Problem der universalen Gravitation [...], oder besser gesagt, das Problem, sich der Schwerkraft zu entziehen« nennt.¹² Später definiert Calvino »die Literatur als existentielle Aufgabe, die Suche nach Leichtigkeit als Reaktion auf die Schwere des Lebens«.¹³ Es bliebe aber nur eine *Suche*, mahnt er, denn der »Zusammenhang von ersehnter Levitation und erlittener Privation ist eine anthropologische Konstante«.¹⁴ Anders gesagt, diese Levitation findet nur sehr

¹⁰ Die Beschreibung des Unglücks, S. 181.

¹¹ W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M. 1995 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1997), S. 30.

¹² Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, übers. v. Burkhart Kroeber, München 1991, S. 40.

¹³ Calvino, S. 45.

¹⁴ Ebd., S. 46.

selten statt, und wenn sie stattfindet, dann nur als vorübergehendes Moment, denn sie entspringt eben der dialektischen Natur »des eigentümlichen Zusammenhangs von Melancholie und Humor«. ¹⁵ (Das ist übrigens wohl auch der Grund, warum die Figur des Jägers eine der wichtigsten Metaphern in Sebalds eigenem Werk bildet, denn diese Momente müssen immer »gejagt« werden, sie lassen sich nicht auf die Dauer festhalten).

Die für unsere Untersuchungsabsicht interessanteste Anmerkung Sebalds in seinem Exemplar von Calvinos Buch betrifft die Geschichte von Perseus und Medusa. »Um den Kopf der Medusa abzuschlagen«, schreibt Calvino, »hält Perseus sich an das Allerleichteste, an die Winde und Wolken; und er richtet seinen Blick auf das, was sich ihm nur in einer indirekten Sicht enthüllen kann, als Bild in einem Spiegel«. ¹⁶ Sebald hat neben diesen Satz »die Schrecken der Wirklichkeit« geschrieben. Diese Anmerkung verweist uns auf seine eigene Weise, sich mit diesen Schrecken zu beschäftigen, denn sein subtiler Umgang mit den Schrecken der Shoa scheint eben dieser Methode zu folgen. »Immer ist es eine Ablehnung des direkten Anblicks, aus der Perseus seine Kraft bezieht,« notiert Calvino, »nicht aber eine Ablehnung der Realität der Monsterwelt, in der zu leben ihm beschieden ist, einer Realität, die er mit sich herumträgt, die er als seine Bürde annimmt«. ¹⁷ Ähnlicherweise versucht Sebald der Bürde der NS-Verbrechen die »Leichtigkeit« seiner Erzählweise entgegenzusetzen. Die besteht darin, daß er sich der Vergangenheit nur indirekt nähert, indem er Geschichten erzählt, die von Episoden einzelner Randfiguren angereichert sind und die mit einer häufig zu findenden, subtilen Rahmenteknik versehen sind, wodurch der Verlauf immer wieder unterbrochen und erneut in die Ferne gerückt wird. Daß Sebald diese Methode des indirekten Zugangs verfolgt, zeigt sich noch mehr daran, daß er das Bild der Medusa verwendet, um die Shoa sprachlich zu fassen. Die Shoa sei eine Medusa, die nur indirekt angeschaut werden dürfe, äußert Sebald in einem englischen Interview. Das Bild der Medusa entnimmt er dabei wohl Primo Levi, dessen *I sommersi e i salvati* Sebald in englischer Sprache besaß und bei dem er eine Stelle unterstreicht, an der auch Levi die Gorgo als Bild des Holocausts verwendet. ¹⁸

Die Unterstreichungen Sebalds bei Calvino weisen darauf hin, daß ihm die Suche nach der »Leichtigkeit« als Ziel des (Be)Schreibens wichtig waren, sowohl was den Umgang mit dem Holocaust als auch was die Möglichkeit persönlichen Glücks angeht. Leichtigkeit ist dabei sowohl Thema als

¹⁵ Ebd., S. 37.

¹⁶ Ebd., S. 17.

¹⁷ Ebd., S. 18.

¹⁸ Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, London 1988, S. 64.

auch Ziel des Schreibens: sie bildet nicht nur ein wiederkehrendes Motiv in Sebalds Werk, sondern auch eine poetische Methodologie. In einem Interview mit Sven Siedenberg aus dem Jahr 1996 erklärt Sebald dieses literarische Ziel mit eigenen Worten:

Das ist mein schriftstellerischer Ehrgeiz: die schweren Dinge so zu schreiben, daß sie ihr Gewicht verlieren. Ich glaube, daß nur durch Leichtigkeit Dinge vermittelbar sind und daß alles, was dieses Bleigewicht hat, auch den Leser in einer Form belastet, die ihn blind macht. Wir deutschen Autoren haben kein besonders ausgeprägtes Talent für diese gemischten Gefühle, die die Literatur am Leben erhalten.¹⁹

Mag sein, daß Sebald hier recht hat, daß solche Leichtigkeit kein deutsches Talent ist; er selbst stützt sich aber immer wieder auf deutschsprachige Vorgänger, wie etwa auf den von ihm als wichtigen Einfluß benannten Jean Paul,²⁰ dessen *Vorschule der Ästhetik* an einer Stelle an Sebalds eigenen »schriftstellerischen Ehrgeiz« erinnert: »Der rechte Dichter wird [...] begrenzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee umgeben und jene wie auf einer Himmelfahrt in diese verschwinden lassen.«²¹ Daß das Bild der Levitation nicht nur in der Literatur der Romantik wurzelt, sondern auf Dante und auf christliche Darstellungen der Himmelfahrt zurückgreift, wurde schon von Karl Pestalozzi in seinem *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik* erarbeitet.²² Später wird gezeigt werden, daß das Motiv, wie es bei Sebald erscheint, auch auf sein Interesse an der Biedermeierepoche und dem späten 19. Jahrhundert zurückzuführen ist.

Levitation als Ziel des Schreibens ist Sebald offenbar so wichtig, daß er nicht nur sein Schreiben daraufhin ausrichtet, sondern die Leichtigkeit auch durch sein gesamtes literarisches Œuvre hindurch thematisiert: sein

¹⁹ Sven Siedenberg, Anatomie der Schwermut: Interview mit W. G. Sebald, in: Porträt: W. G. Sebald, Eggingen 1997, S. 147.

²⁰ In einem Interview von October 2001 bezeichnet Sebald seine »Einflüsse« folgendermaßen: »Jean Paul Friedrich Richter, Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Adalbert Stifter, Robert Walser, Joseph Roth, Giorgio Bassani, Thomas Bernhard« (Interview mit Sebastian Shakespeare, in: Literary Review, October 2001, S. 50). Es ist bemerkenswert, daß diese »Einflüsse«, wie sie von Sebald angeführt werden, fast alle zwar auf Deutsch schrieben, aber nicht deutsch waren.

²¹ Jean Paul, Werke, Bd. V, *Vorschule der Ästhetik*, München 1963, S. 43. Sebald war offenbar mit der *Vorschule der Ästhetik* vertraut, denn er zitiert aus ihr mehrmals in einem Aufsatz über Gerhard Roth (Unheimliche Heimat, S. 145-61).

²² Siehe Karl Pestalozzis *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik* (Berlin 1970) für eine ausführliche Untersuchung des Themas von Dante bis zu George und Mallarmé.

erstes literarisches Werk, das lange Gedicht *Nach der Natur*, gipfelt in einem Flugtraum, »hoch über die Erde hin«:

Ich weiß jetzt, wie mit dem Aug
eines Kranichs überblickt man
sein weites Gebiet, wahrhaftig
ein asiatisches Schauspiel,
und lernt langsam an der Winzigkeit
der Figuren und der unbegreiflichen
Schönheit der Natur, die sie überwölbt,
jene Seite des Lebens zu sehen,
die man vorher nicht sah.²³

Das ist das erste Beispiel einer Betrachtungsweise, die Sebald später als den »synoptischen Blick« bezeichnen wird. Es ist die Perspektive eines Künstlers, der erst mittels der Levitation lernt, »jene Seite des Lebens zu sehen, | die man vorher nicht sah«. Das Sehen ist dabei der wichtigste Sinn: aus der Vogelperspektive schaut der Erzähler hinab, von dieser Höhe kann er natürlich viel weiter sehen (was durch das Enjambement am Ende der ersten drei Zeilen suggeriert wird). Dabei ist bemerkenswert, daß der ganze Satz bzw. das ganze Gedicht als ein Traum vorgestellt wird: »Herr, mir hat es geträumt« beginnt das Gedicht.²⁴ So *möchte* Sebald auf die Welt hinabblicken können, so *sollte* die Literatur uns zu einer erhöhten Perspektive verhelfen können. Das Leben ist aber nicht so, und deswegen brauchen wir die Kunst, scheint er suggerieren zu wollen.

Diese »Kunst der Levitation«, wie Sebald sie selbst bezeichnet,²⁵ erreicht ihren Höhepunkt in *Die Ringe des Saturn*. Wenn man die Heranziehung biographischer Daten erlauben möchte, so sei erwähnt, daß Sebald dieses Werk nach einem Bandscheibenvorfall »in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit« geschrieben hat,²⁶ »bäuchlings quer über dem Bett, mit der Stirn auf einem beigestellten Stuhl«, wie er es sich später erinnert.²⁷ Am Anfang des Textes vergleicht er sich sogar mit »dem armen Gregor«, der sich »mit zitternden Beinchen« an die Sessellehne klammert.²⁸ Das Verhältnis liegt auf der Hand: der Text entsteht aus einem Ge-

²³ W. G. Sebald, *Nach der Natur*, Nördlingen 1988 (hier zitiert nach: Frankfurt 1995), S.98.

²⁴ Ebd., S. 96.

²⁵ W. G. Sebald, *Campo Santo*, München 2003, S. 21.

²⁶ W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M. 1995 (hier zitiert nach: Frankfurt 1997), S. 12.

²⁷ Siedenber, a.a.O., S. 146.

²⁸ *Die Ringe des Saturn*, a.a.O., S. 13.

fühl des Eingeengtseins heraus, das für ein Ausbrechen oder Abheben von diesem Zustand ursächlich ist und gewissermaßen die ganze Reise des Werkes hervorruft.

Dieses Verhältnis tritt noch deutlicher dort hervor, wo Momente der Levitation im Text thematisch werden. Im ersten Kapitel von *Die Ringe des Saturn* trifft man auf Beschreibungen, die den direkten Gegensatz zum Gefühl der »Unbeweglichkeit« im Krankenhaus bilden. Sebald beschreibt dort die Wirkungen seiner Schmerzmittel: er fühlt sich in seinem eisernen Gitterbett »wie ein Ballonreisender, der schwerelos dahingleitet durch das rings um ihn her sich auftürmende Wolkengebirge«. ²⁹ Zwei Seiten später kommt er zum ersten Mal zu Sir Thomas Browne, dessen Prosastil, wie Sebald ihn beschreibt, auffällig an seinen eigenen Stil erinnert:

[Er] baut labyrinthische, bisweilen über ein, zwei Seiten sich hinziehende Satzgebilde, die Prozessionen oder Trauerzügen gleichen in ihrer schieren Aufwendigkeit. Zwar gelingt es ihm, unter anderem wegen dieser enormen Belastung, nicht immer, von der Erde abzuheben, aber wenn er, mitsamt seiner Fracht, auf den Kreisen seiner Prosa höher und höher getragen wird wie ein Segler auf den warmen Strömungen der Luft, dann ergreift selbst den heutigen Leser noch ein Gefühl der Levitation. Je mehr die Entfernung wächst, desto klarer wird die Sicht. Mit der größtmöglichen Deutlichkeit erblickt man die winzigsten Details. Es ist, als schaute man zugleich durch ein umgekehrtes Fernrohr und durch ein Mikroskop. ³⁰

Der Vergleich mit Sebalds eigenem Prosastil ist evident, vor allem im Zusammenhang mit dem Vergleich mit dem »Ballonreisenden«, dessen sich der Erzähler kurz zuvor bedient. Wiederum wird die Suche nach schriftstellerischer Luzidität als Prozeß des Sehens konzipiert. Was aber hier neu ist, ist die Bindung dieses »Gefühls der Levitation« an Stilelemente des Schreibens. »Und um den dafür notwendigen Grad von Erhabenheit zu erreichen,« fährt Sebald in seinen Überlegungen zu Sir Thomas Browne fort, »gab es für ihn nur das einzige Mittel eines gefährvollen Höhenfluges der Sprache«. ³¹ Das Schreiben selbst hat also das Ziel, »von der Erde abzuheben«, obwohl es Browne wegen seiner langen Sätzen nicht immer gelänge (und dies gilt hier natürlich ebenso für Sebald). Andererseits sind es genau diese Sätze, allerdings offenbar nur in einer bestimmten Form, als »Kreise seiner Prosa«, die der Sprache diese Levitation ermöglichen, indem

²⁹ Ebd., S. 28.

³⁰ Ebd., S. 30.

³¹ Ebd.

sie durch ihre im Bild des »Kreises« ausgedrückte Endlosigkeit ein Gefühl der Zeitlosigkeit in der Levitation hervorzurufen vermögen. Wir werden zu dieser Illusion der Zeitlosigkeit in der Levitation zurückkommen.

Was bei Sebalds Beschreibung von Brownes Stil auch auffällt, ist die dialektische Natur dieser Levitation, und zwar nicht nur in Sebalds Gegensatzpaaren »Boden« und »Luft«, »Last« und »Leichtigkeit«, sondern auch in der Entwicklung dieser Gegensätzen in seiner syntaktischen Struktur. Das Abheben wird als ein prozessualer Vorgang konzipiert, das heißt, das »Gefühl der Levitation« kann nur *gewonnen* werden. Daß man nicht schon immer in der Luft schwebt, daß man zuerst hinaufsteigen muß, wird etwa syntaktisch in den Komparativen »höher und höher« ausgedrückt. Es ist übrigens für Sebalds Protagonisten charakteristisch, daß sie immer auf der *Suche* nach solchen Momenten der Levitation sind, sie nicht schon erreicht haben sondern erwerben müssen, daß sie alle irgendwie »Jäger« sind: Gracchus in *Schwindel. Gefühle*, der Schmetterlingsfänger in *Die Ausgewanderten* (dem bekanntlich Nabokov als Vorbild diente), der Erzähler selbst in *Die Ringe des Saturn*, oder auch Austerlitz im gleichnamigen Werk, der die Spuren seiner verlorenen Kindheit verfolgt. Sie sehnen sich alle nach dieser Leichtigkeit, sie wollen alle »von der Erde abheben«.

Wenn es um die Funktion der Syntax in Sebalds Beschreibung von Brownes Stil geht, muß aber vor allem die syntaktische Figur »je mehr ... desto klarer« erörtert werden: wegen ihrer Wurzeln in der »Dialektik der Aufklärung« hat sie eine nicht zu unterschätzende Bedeutung in Sebalds Werk. Was bei Adorno, Horkheimer und Arendt so wichtig ist, ist eigentlich eine »negative« Version dieser Struktur. »Je mehr ... desto weniger« ist die syntaktische Figur par excellence der Dialektik der Aufklärung, die (grob gesagt) darauf besteht, daß, je weiter sich die Menschheit »entwickle«, sie sich desto schneller zerstören werde. In den zahlreichen Exemplaren von Werken Adornos, Arendts und Levi-Strauß', die sich in Sebalds Bibliothek befinden, unterstreicht Sebald immer wieder Variationen dieser Struktur. Zum Beispiel unterstreicht er in Adornos *Versuch über Wagner* den folgenden Satz: »Sein Blick [...] mahnt an die universale Verstricktheit, in der das Individuum desto weniger vermag, je rücksichtloser es sich selbst setzt«. ³² Diese Kritik der Frankfurter Schule am Fortschrittsglauben kann mit Recht ein Grundpfeiler der Sebald'schen Weltanschauung genannt werden, denn eine Kritik an dem nur *scheinbaren* Fortschritt begleitet sein ganzes Dichten und Denken. Um dieser Kritik Ausdruck zu verleihen, bezieht sich Sebald immer wieder auf Variationen der syntaktischen Figur »je mehr ... desto weniger«, vor allem in seinen späteren Büchern

³² Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München 1964, S. 125.

Die Ringe des Saturn und *Austerlitz*, aber auch in seinen literaturkritischen Schriften: je weiter sein Werk sich entwickelt, desto weniger scheint er dem Begriff des Fortschritts Glauben schenken zu wollen.

Vor diesem Hintergrund kann die syntaktische Figur »je mehr ... desto klarer« in Sebalds Beschreibung der Levitation bei Browne als Ausdruck einer Gegenposition zur Aussage der Struktur »je mehr ... desto weniger« verstanden werden. In Sebalds Verwendung beinhaltet sie nämlich eine positive Aussage: »Je mehr die Entfernung wächst, desto klarer wird die Sicht«. Diese Variation der syntaktischen Figur ist also ein seltenes Beispiel für die von Sebald zugelassene Möglichkeit *erfolgreichen* Fortschritts. So können wir sagen, daß diese Momente der Levitation (sowohl stilistisch als auch thematisch betrachtet) nicht nur die vorübergehende Überwindung von Melancholie, sondern auch die Überwindung der sonst so pessimistischen historischen Perspektive erreichen. Ihre syntaktische Struktur kehrt diesen Pessimismus um.

Das »Gefühl der Levitation« wiederholt sich auch in Sebalds literaturkritischen Schriften, sowohl als stilistisches Ziel als auch als thematisches Motiv. Sebalds literarisches Geschmack scheint sogar manchmal damit zusammenzuhängen. Bei Nabokov, zum Beispiel, interessiert er sich vor allem für die »zahlreichen Passagen, die aus einer Art Vogelperspektive geschrieben sind«, und als Hauptbeispiel zitiert er die sehr schöne, von ihm als »Himmelfahrtsbild« bezeichnete Szene am Ende des ersten Kapitels von *Speak, memory*, wo sich Nabokovs Vater als Zeichen der Zufriedenheit mit seinen Bauern dreimal hoch in die Luft werfen läßt. »Ein wunderbarer Fall von Levitation«, zitiert Sebald aus *Speak, memory*.³³ Wie in *Nach der Natur* verwendet Sebald noch einmal das Bild einer »Welt im Auge des Kranichs, mit dem manchmal die holländischen Maler [...] sich über das flache Panorama erhoben, das sie drunten auf der Erde umgab.« »Analog wird das Schreiben«, fährt er fort, »in die Höhe getragen von der Hoffnung, daß sich, bei genügender Konzentration, die hinter den Horizont schon hinabgesunkenen Landschaften der Zeit in einem synoptischen Blick noch einmal könnten erfassen lassen.«³⁴ Hier haben wir also wiederum den »synoptischen Blick«, den Sebald als Ziel seines Schreibens bezeichnet.

An diesem Beispiel läßt sich zudem zeigen, wie eng verwandt Sebalds literaturkritische und seine literarischen Schriften sind, denn auch in *Die Ringe des Saturn* findet man diesen Übergang vom Maler zum Schreiben. Zuerst stellt der Erzähler sich vor, wie Jacob van Ruisdael beim Malen

³³ Campo Santo, a.a.O., S. 192.

³⁴ Ebd., S. 188.

»auf einem künstlichen, ein Stück über der Welt imaginierten Punkt« gestanden habe, denn »nur so konnte er alles zugleich sehen«. ³⁵ Eine Seite später zitiert er dann Diderot, also einen Schreibenden, der in seinem holländischen Reisebericht geschrieben habe, »die geringste Erhöhung ver helfe einem in diesem wunderbaren Land zum größten Gefühl der Erhabenheit«. ³⁶ Sowohl in Sebalds literaturkritischen als auch in seinen literarischen Schriften bilden also die erweiterten Perspektiven der Levitation eine der Hauptmöglichkeiten von Transzendenz.

Auch bei Robert Walser, einem anderen wichtigen Einfluß für Sebalds Schreiben, meint Sebald diese Sehnsucht nach Levitation zu entdecken. »Sein Ideal war die Überwindung der Gravitation«, schreibt Sebald über Walser, »die Verwandlung von etwas sehr Schwerem in etwas beinahe Gewichtsloses«. ³⁷ So wie er seinen Aufsatz über Nabokov mit dem »Fall von Levitation« beschließt, beendet Sebald auch seinen Aufsatz über Walser mit der Beschreibung einer Ballonfahrt als Metapher für Walsers Schreibstil: »Immer, in all seinen Prosastücken«, schreibt Sebald, »will er über das schwere Erdenleben hinaus, will sacht und leise entschweben in ein freieres Reich«. ³⁸ Ob dieses »freiere Reich« als christlicher »Himmel« verstanden werden soll, ist freilich nicht sicher; wir können aber hinsichtlich dieser Stelle vermuten, daß die Kunst für Sebald zumindest eine erlösende Kraft bedeutet.

Aber nicht nur die ersehnte Leichtigkeit findet Sebald bei Walser. Auch Walsers Wendung gegen Größenwahn scheint Sebald wichtig zu sein. »Er ist kein expressionistischer Visionär, der den Weltuntergang prophezeit, sondern [...] ein Hellseher im Kleinen« schreibt Sebald. »Von seinen ersten Versuchen an steht ihm der Sinn nach einer möglichst radikalen Minimalisierung und Abkürzung«. ³⁹ Sebald verbindet diese Minimalisierung mit Walsers Schreibstil, indem er paradoxerweise die »Elemente der Elaboration« betont, »deren Walser sich befleißigt, weil er befürchtet, zu geschwind fertig zu werden.« Minimalisierung und Elaboration sind verbindbar, insofern sie beide bis ins kleinste Detail gehen wollen. Hier muß man natürlich auch an Sebalds eigenen Stil denken, an die langen mäandernden Sätze, an die Anhäufung von Episoden, Einzelheiten und Photographien, die den Verlauf der Geschichte verlangsamten. In *Austerlitz*,

³⁵ Die Ringe des Saturn, a.a.O., S. 103.

³⁶ Ebd., S. 104.

³⁷ W. G. Sebald, *Logis in einem Landhaus*, München 1998 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 2000), S. 141.

³⁸ Ebd., S. 166.

³⁹ Ebd., S. 142.

zum Beispiel, beschreibt der Erzähler »wie sich die Strömung der Zeit im Gravitationsfeld der vergessenen Dinge verlangsamt«. ⁴⁰

Trotz dieser oft epischen Breite in der Darstellung historischer Sachverhalte könnte man Sebald selbst als »Hellseher im Kleinen« bezeichnen. Die Geschichte wird aus der Vogelperspektive, die die Levitation ermöglicht, nicht nur klarer, sondern auch kleiner. Dieses Verhältnis zwischen Klarheit und Verkleinerung drückt Sebald mit der Gleichsetzung des »umgekehrten Fernrohrs« mit dem »Mikroskop« aus (in der oben zitierten Passage aus *Die Ringe des Saturn*): Sebald besteht hier auf Distanz und Nähe zugleich. Die Vergangenheit wirkt also sowohl sehr fern als auch sehr nah, so daß die Winzigkeit der Details paradoxerweise die Deutlichkeit befördert. Das Motiv der »Winzigkeit« kommt auch im zitierten Ausschnitt von *Nach der Natur* vor, und steht in beiden Passagen im Verhältnis zur Bewegung der Levitation: je mehr die Entfernung wächst, desto klarer erkennbar werden die Dinge am Boden, aber desto winziger werden sie auch.

Der Hang zum Kleinen gehört jedoch freilich auch zu Sebalds Schwermut. Die Kunst der Levitation muß durch ihn als widersprüchlich betrachtet werden, denn sie kann auch bis zum Punkt des Verschwindens, bis zum Punkt des Verrücktwerdens getrieben werden. Die Überlegungen des Modellbauers Alec Garrard in *Die Ringe des Saturn* liefern ein einschlägiges Beispiel für die Zweideutigkeit der Minimalisierung: obwohl Garrard sein Leben einem aus kleinen Holzstückchen gebastelten Modell des Tempels von Jerusalem gewidmet hat, ist ihm jedoch klar, »wie leicht man einen Menschen für verrückt halten könne, der sich Jahr für Jahr weiter in seine Hirngespinnste verstricke und der sich in einem ungeheizten Stadel mit einer jeden normalen Rahmen sprengenden, letztlich sinn- und zwecklosen Bastelarbeit beschäftige«. ⁴¹ Die Minimalisierung fördert zwar die Klarheit; sie hat aber auch ihren Preis.

Dieses Verhältnis läßt sich immer wieder in Sebalds literaturkritischen Schriften finden. Er beschäftigt sich zum Beispiel mit den Gedichten Ernst Herbecks, die laut Sebald »ein Gefühl der Levitation in uns auszulösen« vermögen, weil sie uns »die Welt durch ein umgekehrtes Perspektiv« zeigen. »In einem winzigen Kreisbild ist alles beschlossen«, resümiert Sebald. ⁴² Herbeck galt jedoch auch als verrückt und wohnte fast sein ganzes Leben lang in einer »Anstalt«, was ja auch bei Walser der Fall war. Die Wirkung des Schreibens stellt Sebald damit als äußerst fragwürdig vor: die

⁴⁰ W. G. Sebald, Austerlitz, München 2001, S. 363.

⁴¹ Die Ringe des Saturn, a.a.O., S. 290.

⁴² Campo Santo, a.a.O., S. 172.

Klarheit des Kleinen bzw. der Levitation wird mitunter nur auf Kosten der geistigen Krankheit gewonnen.

Neben den genannten Autoren ist es aber wohl vor allem Sebalds Vorliebe für die Literatur des 19. Jahrhunderts, die dieses Motiv der Verkleinerung so wichtig für ihn macht. Die Essaysammlung *Logis in einem Landhaus* bezieht sich ausschließlich auf Autoren der Schweiz des 19. Jahrhunderts (abgesehen vom letzten Aufsatz über seinen Freund Jan Peter Tripp), und wenn man dazu auch Sebalds verschiedene Aufsätze über Stifter hinzufügt,⁴³ bekommt man eine Idee des Ausmaßes von Sebalds Interesse an der Literatur des 19. Jahrhunderts. Er entwickelt aus ihm eine Art »sanftes Gesetz«, mit dem er sich gegen den Strom der Zeit stellt; obwohl es ihm klar ist, daß die Stifter'sche Idylle von allen Seiten eingeschränkt wurde, meint er doch, wir könnten von der Bescheidenheit dieses Zeitgeistes immerhin etwas lernen. Ein Essay über Mörike fällt in dieser Hinsicht besonders auf. »Die imaginierte Welt des Biedermeier ist ein unter einen Glassturz gerücktes, vollendetes Miniaturarrangement« schreibt Sebald. »Alles in ihr hält den Atem an.«⁴⁴ In seinem neuesten Aufsatz äußert Richard Sheppard die These, daß »a part of [Sebald] would have liked nothing better than to live in the Biedermeier world that he evokes in his late essay on Mörike«, wobei Sheppard erwähnt, daß Sebalds eigenes Haus ihn an genau diesen Biedermeier-Stil erinnert.⁴⁵ Jedesmal aber, wenn Sebald Mörikes »Glück im Winkel« beschreibt, sagt er zugleich, daß er diese verkleinerte Welt nicht lange aushalten könne. »Die stille Provinz der Biedermeier glich einem gegen die Entwicklung sich richtenden Wunschtraum« bedauert er. »Das württembergische Königreich wurde zu einem Anachronismus«, setzt er fort, »man mußte lernen, ins Große zu denken, und die Arbeit *en miniature* wurde aufgegeben zugunsten eines von Jahrzehnt zu Jahrzehnt rücksichtsloser sich inszenierenden Monumentalismus.«⁴⁶ Was Sebald sowohl für den Stil Mörikes als auch für den Kellers so charakteristisch findet, ist eben, daß sie sozusagen zum Scheitern verurteilte Hochseilartisten sind, denn sie werden von »beiden Seiten« von der sich schleunigst entwickelnden Modernität bedroht. Bei Mörike »gibt es zu beiden Seiten dieses anscheinend ewigen Friedens die Angst vor dem

⁴³ In diesem Kontext kann man natürlich auch an Stifters Erzählung *Der Condor* denken (die sich auch in Sebalds Bibliothek befindet), wo der Erzähler eine höchst ambivalente Ballonfahrt erlebt.

⁴⁴ *Logis in einem Landhaus*, a.a.O., S. 82.

⁴⁵ Sheppard, a.a.O., S. 440.

⁴⁶ *Logis in einem Landhaus*, a.a.O., S. 85.

Chaos«;⁴⁷ bei Kellers Prosa spürt man »immer wieder mit Erschauern, wie abgrundtief es zu beiden Seiten hinuntergeht«.⁴⁸

Das macht Sebalds Aufsätze über die Biedermeierliteratur (und die des neunzehnten Jahrhunderts im allgemeinen) zu Gefechten in einem schon verlorenen Krieg. Er meint aber dennoch etwas daraus lernen zu können, »eine Lehre der Bescheidenheit«, wie er sagt, »diametral entgegengesetzt derjenigen, die unsere Kultur sich vorgesetzt hat«.⁴⁹ Es ist die »Fähigkeit, kleiner werden zu können«, an die er seine Hoffnungen setzt. Manchmal könnte man sogar meinen, er wolle William Blakes »Auguries of Innocence« rivalisieren, wenn er etwa schreibt, »in einem Sandkorn im Saum eines Winterkleides der Emma Bovary [...] hat Flaubert die ganze Sahara gesehen, und jedes Stäubchen wog für ihn soviel wie das Atlasgebirge«.⁵⁰ Hier muß man an die Verse Blakes denken:

To see a World in a grain of sand,
And a Heaven in a wild flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.⁵¹

Sebald interessierte sich allerdings auch für die psychologischen Ursachen der Wendung zum Verkleinerten und zur Levitation, wie wir aus seinem Exemplar von Freuds Aufsätzen zur *Bildenden Kunst und Literatur* schließen können. In einem Aufsatz über Leonardo da Vinci setzt Sebald zwei lange Absätze in Klammern, die hierfür bedeutsam sind. Zuerst markiert er Freuds Bemerkung über eine »Welt, in welcher das Kleine doch nicht minder wunderbar und bedeutsam ist als das Große«;⁵² später hebt er Freuds Frage »Warum träumen aber so viele Menschen vom Fliegenkönnen?« hervor. Freud gibt die Antwort, daß dieser Traum »nichts anderes bedeutet als die Sehnsucht, geschlechtlicher Leistungen fähig zu sein«.⁵³ Daß Sebald diese Passage hervorhebt, ist freilich Zeichen seines Interesses für die Levitation und die mit ihr verbundenen psychologischen Fragen; ob er aber Freuds Begründung gutheißt, steht allerdings in Frage.

⁴⁷ Ebd., S. 82.

⁴⁸ Ebd., S. 141.

⁴⁹ W. G. Sebald, *Unheimliche Heimat*, Salzburg 1991 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1995), S. 160.

⁵⁰ Die Ringe des Saturn, a.a.O., S. 17.

⁵¹ William Blake, *Auguries of Innocence*, in: *Poems and Prophecies*, hrsg. v. Max Plowman, London 1927, S. 333.

⁵² Sigmund Freud, *Bildende Kunst und Literatur*, in: *Studienausgabe Bd. X*, Frankfurt/M. 1969, S. 102.

⁵³ Ebd., S. 148.

Vielleicht werfen die Anstreichungen in seinem Exemplar von Nabokovs *Speak, memory* etwas Licht auf Sebalds Haltung zu dieser Freud'schen Deutung. Sebald unterstreicht dort Nabokovs herablassendes Urteil über das »Viennese Quack«, und scheint Freuds Deutung damit in Frage zu stellen: »We will leave him and his fellow travellers to jog on, in their third-class carriage of thought, through the police state of sexual myth«. ⁵⁴ Darauf hebt Sebald im gleichen Absatz den folgenden Satz hervor:

Innermost in man is the spiritual pleasure derivable from the possibilities of outtugging and outrunning gravity, of overcoming or re-enacting the earth's pull. ⁵⁵

Neben »gravity, of overcoming« Sebald hat als einzige Anmerkung das Wort »Levitation« geschrieben. Es ist also bemerkenswert, daß sich auch Nabokov in dieser Passage eine Überwindung (»overcoming«) wünscht.

Was jedoch die Gründe für Sebalds Vorliebe für das Kleine angeht, läßt sich auch aus seiner Kritik am Größenwahn lesen, die in *Austerlitz* als Kritik an der »Größendimensionierung« erscheint. Sie zieht sich als roter Faden durch das Buch: die neue *Bibliothèque Nationale* in Paris, der Justizpalast in Brüssel oder das Fort Breendonk, in dem unter anderem Jean Améry gefoltert wurde, all diese monströsen Gebäude verkörpern für Sebald den Größenwahn des 20. Jahrhunderts. Bei Breendonk, zum Beispiel, wird noch einmal eine Kritik am Fortschrittsglauben in der bereits benannten syntaktischen Figur ausgedrückt: »je länger ich meinen Blick auf [die Festung] gerichtet hielt, [...] desto unbegreiflicher wurde sie mir«, schreibt Sebald. ⁵⁶ Dem hier zum Ausdruck kommenden Pessimismus scheint Sebald in *Austerlitz* vor allem eine Episode entgegenzusetzen, die man eine »walisische Idylle« nennen könnte. Während der Schulferien besucht der junge Austerlitz mehrmals seinen Schulfreund Gerald Fitzpatrick. In direktem Gegensatz zu Austerlitz' eigener Kindheit bei den Zieheltern, herrscht bei Gerald eine Atmosphäre der Harmonie, eine Art utopische Zeitlosigkeit. Und was diese Idylle kennzeichnet, ist eben eine Mischung der beiden Motive des »Kleinen« und des Fliegens, vereint vor allem in den Motten, Schmetterlingen und Vögeln, die von Gerald's Familie gesammelt werden. (Motten und Schmetterlinge haben ihren eigenen Symbolismus im Werk Sebalds, nicht zuletzt, weil sie uralte Symbole der Verwandlung sind, indem sie sich von häßlichen Insekten des Bodens zu prächtigen

⁵⁴ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, London 1969, S. 230.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Austerlitz, a.a.O., S. 30.

Kreaturen der Luft verwandeln). Der Freund Gerald wird später im Buch auch eine Flugleidenschaft entwickeln, die auf das Vorbild für die Figur des Gerald zurückgeführt werden kann, einen gewissen Gerald Aylmer, den Sebald an einem Tag der offenen Tür eines Amateurflugvereins in der Nähe von Norwich kennengelernt hat. Einem Bericht Sebalds zufolge, machte Aylmer »die längsten Ausflüge durch die Luft, [...] voller Verwunderung über die den Menschenverstand übersteigende Möglichkeit, das Antlitz der Erde aus der Höhe zu sehen«.57 Im Text selbst wird die Flugleidenschaft in die charakteristische syntaktische Struktur Sebalds gebracht, wenn von Gerald »Gefühl der Befreiung«, jedesmal wenn er »über die ganze Misere hinwegfliegen konnte«, gesprochen wird:58 »Je weiter man von der Erde abhebe, desto besser« schreibt Sebald lapidar. Noch einmal also bildet das Leitmotiv der Levitation in der syntaktischen Figur des *positiven* Fortschritts eine Widerstandsmöglichkeit gegen den sonst allgegenwärtigen historischen Pessimismus.

Allerdings führt Gerald's Flugleidenschaft auch in den Tod. Eines Tages stürzt er mit seinem Flugzeug in den Alpen ab. Flugzeuge deuten in Sebald's Werk häufig auf die sozusagen apokalyptische Kehrseite der Kunst der Levitation hin, vor allem in *Luftkrieg und Literatur*, wo die aus dem Himmel fallenden Bomben erst durch diese Kunst ermöglicht werden. In *Luftkrieg und Literatur* begegnen wir außerdem explizit einer Person, die implizit am Rande aller Schriften Sebalds zu spüren ist, nämlich Walter Benjamin. Sein Engel der Geschichte ist zwar in allen Büchern Sebalds zu spüren, wird aber nur in diesen Vorlesungen *in propria persona* angeführt. Sebald beendete die ursprünglichen Vorlesungen mit einem langen Zitat aus Benjamins *Geschichtsphilosophischen Thesen*:

da sieht er [der Engel] eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.⁵⁹

⁵⁷ W. G. Sebald, Feuer und Rauch, in: Frankfurter Rundschau vom 29.11.1997.

⁵⁸ Austerlitz, a.a.O., S. 160.

⁵⁹ W. G. Sebald, Luftkrieg und Literatur, München 1999 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 2001), S. 73-74.

Benjamins Engel der Geschichte bleibt dem wachsenden Trümmerhaufen der Vergangenheit zugewandt; die Entwicklung der Geschichte wird nicht als »Fortschritt«, sondern als »Sturm« vorgestellt, der den Engel mit dem Rücken voraus in die Zukunft treibt. Der Engel wird dabei zwar in die Zukunft getrieben, blickt aber in die Vergangenheit. Der Sturm besteht in einem Übermaß an Erinnerung, das offenbar nur durch das von der Levitation hervorgebrachte Vergessen ausgeglichen werden kann, wie wir später sehen werden.

Diese Szene bildet einen Gegensatz zum sonstigen »Gefühl der Levitation«, denn sie ist Ausdruck des historischen Pessimismus. Es ist keine »Leichtigkeit«, die den Engel in die Höhe treibt; je weiter der Engel in die Zukunft getrieben wird, desto größer wird der Trümmerhaufen der Vergangenheit. Der Engel schwebt nicht in der Luft, sondern wird vom Sturm, der sich in seinen Flügeln verfängt, in die Höhe gerissen. Auch daß der Engel hier »passiv« und dem Sturm völlig ausgeliefert ist, unterscheidet die Szene von der Levitation, denn Sebalds »Kunst der Levitation« heißt, »die schweren Dinge« so beschreiben, »daß sie ihr Gewicht verlieren«.

Diesem Umschlag des Motivs der Levitation liegt aber nicht nur die dystopische, sondern auch die utopische Natur des Sebald'schen Glücks zugrunde. *U-topie* bedeutet seinem griechischen Ursprung gemäß »nirgendwo«, und weil die Momente von Levitation beinah immer im Bereich des Hypothetischen bleiben und wegen des weitergehenden Verlaufs der Geschichte begrenzt sind, kann man also von der utopischen Natur dieser Momente sprechen. Es ist allgemein auffällig, daß die glücklicheren Momente in Sebalds Werk fast immer von einem Gefühl der Zeitlosigkeit begleitet sind, als ob ein solches Glück in Zeitgebundenheit unmöglich wäre.⁶⁰ Als Beispiel hierfür kann ein Ausschnitt aus Ambros' Tagebuch aus *Die Ausgewanderten* angeführt werden, wo Ambros am Ende seiner Erzählung die glückliche Zeit des Reisens mit Cosmo beschreibt. Dreimal auf dreizehn Seiten wiederholt sich die Formulierung (jedesmal mit einem Seufzer der Zufriedenheit): »Einen Tag lang außer der Zeit«. Wie wir schon gesehen haben, wird auch die Welt Mörikes als zeitlos beschrieben: »Blickt man in diesen sicher umgrenzten Orbis Pictus eine Zeitlang hinein, dann könnte man meinen, hier habe einer das Uhrwerk angehalten und gesagt: so soll es jetzt bleiben für immer.«⁶¹ Hier könnte man im Zusammenhang mit dem Engel der Geschichte von einer Art benjaminischer »Jetztzeit« sprechen, als Gegensatz zur »homogene[n] und leere[n] Zeit« des norma-

⁶⁰ Auch Pestalozzi zufolge ist die Zeitlosigkeit ein Kennzeichen des »lyrischen Ich« in der Erhebung (S. 345).

⁶¹ Logis in einem Landhaus, a.a.O., S. 81.

len Verlaufs der Geschichte (im Sinne der *Geschichtsphilosophischen Thesen*),⁶² vor allem auch weil Sebald oft auf dem Zeitwort »jetzt« besteht, wenn er zum Beispiel »so soll es jetzt bleiben für immer« sagt, oder wenn Austerlitz in bezug auf die walisische Idylle dem Erzähler mitteilt, er habe »das Gefühl, man sei jetzt in einer anderen Welt«.⁶³ Sebald selbst beschreibt den Zwischenbereich der Kunst mit benjaminischen Worten, wenn er »das von der Kunst imaginierte, über das Profane erhabene Niemandland zwischen Leben und Tod« heraufbeschwört.⁶⁴ Er setzt also Zeit in der Kunst dem normalen Verlauf der Zeit entgegen, was diesen »sakralen Gedächtnisinseln«, wie Anne Fuchs sie nennt,⁶⁵ auch einen proustischen Beigeschmack der wiedergefundenen Zeit verleiht. Das Gefühl der Leichtigkeit ähnelt tatsächlich manchmal der *mémoire involontaire*, die Sebald gelegentlich auch als *moments musicaux* bezeichnet. In einem Aufsatz namens *Moments musicaux* beschreibt er das Gefühl, das er hatte, als er eines Tages zufällig ein Klarinettenquintett aus seiner Kindheit im Radio wieder hörte: »Da wurde ich in diesem Moment des Wiedererkennens gestreift von der in unserem Gefühlsleben so seltenen Sensation einer fast vollkommenen Gewichtslosigkeit«.⁶⁶

Die Problematik dieser Zeitlosigkeit ist jedoch, daß sie nicht dauern kann, daß die Zeit eben *nicht* angehalten werden kann. Die Kunst kann nach solchen »Jetztzeiten« streben, sie kann aber den Verlauf der Zeit nicht aufhalten, wie Sebald im Umschlag seines Exemplars von *A la recherche du temps perdu* notiert: »Der Augenblick der Ruhe in der Vollendung der Zeit kann nicht bleiben; es geht weiter«.⁶⁷ Das ist also die Schwere der Levitation: man hat die Zeit momentan verlassen und muß wieder in sie zurückkehren. In diesem Sinn können die Momente von Levitation nur das bieten, was Sebald in seinem Exemplar von Adornos Studie *Mahler* hervorhebt: »Glück am Rande der Katastrophe«.⁶⁸

Die Momente der Levitation stehen zuletzt alle auf des Messers Schneide. Es wurde schon zu Beginn dieses Aufsatzes angemerkt, daß das »Gefühl der Levitation« in einem komplizierten Verhältnis zu dem von Sebalds ersten literarischen Versuchen an immer wiederkehrenden Motiv des

⁶² In seinem Exemplar Benjamins *Illuminationen* hat Sebald die hier zitierte vierzehnte »These« hervorgehoben (Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1961, S. 276).

⁶³ Austerlitz, a.a.O., S. 118.

⁶⁴ Die Beschreibung des Unglücks, a.a.O., S. 184.

⁶⁵ Fuchs, a.a.O., S. 158.

⁶⁶ *Moments Musicaux*, Campo Santo, a.a.O., S. 226.

⁶⁷ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, übers. v. Eva Rechel-Mertens, Frankfurt/M. 1964, Bd. 8.

⁶⁸ Theodor W. Adorno, *Mahler*, Frankfurt/M. 1960, S. 97.

Schwindels steht. Die Vogelperspektive kann zwar einen besseren Überblick verschaffen, sie kann dabei aber auch Schwindelgefühle auslösen. Die Zeitlosigkeit der Levitation ist daher nicht gewährleistet: während das Abheben von der Erde oft mit einem Gefühl der Zeitlosigkeit verbunden ist, sind Schwindelgefühle häufig gerade auf ein zu starkes Bewußtsein der vergangenen Zeit zurückzuführen. »Ich seh hinab in das Tal, | und mir schwindelt die Seele. | Wieder ein Sommer vergangen« schreibt Sebald in *Nach der Natur*.⁶⁹

Die Perspektive aus der *elevatio*, die Sebald als zeitloser Augenblick so viel Freude bereitet, scheint ihm daher als historiographische Perspektive⁷⁰ Angst und Zweifel einzujagen: »Wenn wir uns aus solcher Höhe betrachten, ist es entsetzlich, wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unser Ende«. ⁷¹ Aus historiographischer Perspektive betrachtet, kommt Sebald die künstliche Repräsentation der Geschichte äußerst fragwürdig vor, denn ihm zufolge beruht sie »auf einer Fälschung der Perspektive. Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter« sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war. ⁷² An dieser Stelle schlägt die proustische *mémoire involontaire* in Schrecken vor einem schwindelerregenden Abgrund um: »Die Erinnerung [...] macht einen schweren, schwindligen Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab«. ⁷³

Hier kehren wir zurück zu der eingangs erwähnten Notwendigkeit des Vergessens. All diese Momente der Gewichtslosigkeit können auch als Momente des *Vergessens* bezeichnet werden, denn sie lösen sich von der Vergangenheit gerade in ihrer Zeitlosigkeit ab, als hätten sie im Gegensatz zu Benjamins Engel der Geschichte die Last der Geschichte abgeworfen, um höher steigen zu können. In seinem Exemplar von Sir Thomas Brownes *Hydriotaphia* hebt Sebald die Betäubungskraft des Vergessens hervor:

⁶⁹ *Nach der Natur*, a.a.O., S. 91.

⁷⁰ Viele Kritiker und Rezensenten haben schon auf diese Perspektive der Historiographie in Sebalds Werk hingedeutet: siehe etwa: Martin Chalmers, *Angels of history*, in: *New Statesman* vom 12. 7. 1996, S. 44-45; Anthony Lane, *Higher Ground: Adventures in Fact and Fiction* from W. G. Sebald, in: *New Yorker* vom 29. 5. 2000, S. 128-136, oder auch: Gray Kochhar-Lindgren, *Charcoal: The Phantom Traces of W. G. Sebald's Novel-Memoirs*, in: *Monatshefte* 94, 2002, H. 3, S. 377, wo sie schreibt: »It is as if, as we look in the direction we think of as 'back', we were also looking 'down' from our self-constructed abstractions«.

⁷¹ *Die Ringe des Saturn*, a.a.O., S. 114.

⁷² *Ebd.*, S. 152.

⁷³ W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, Frankfurt/M. 1992 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1994), S. 215.

To be ignorant of evils to come, and forgetful of evils past, is merciful provision in nature, whereby we digest the mixture of our few and evil dayes, and our delivered senses not relapsing into cutting remembrances, our sorrows are not kept raw by the edge of repetitions.⁷⁴

Andererseits sind die »cutting remembrances«, die schwindelerregenden Erinnerungen an die Vergangenheit, so schwer, daß sie den Erzähler immer wieder zum Boden zurückziehen. Sebald zitiert aus Nietzsches *Zur Genealogie der Moral*, wenn er schreibt, daß die Vergeßlichkeit »die Thürwärtlerin der seelischen Ruhe und Ordnung« ist:

»Vielleicht«, schreibt Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral*, »ist nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen als seine Mnemotechnik. Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis.«⁷⁵

Sebalds Randbemerkungen in seinem Exemplar von Nietzsches *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* betonen auch die Wichtigkeit des Vergessens für Sebald, als er etwa hervorhebt: »Wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden.«⁷⁶ Die Levitation in Sebalds Werk wird eben von diesem »Vergessen-Können« befördert: sie zielt nicht nur auf die Überwindung der Gravitation, sondern auch auf die Überwindung der melancholischen Erinnerung.

Die Untersuchung von Sebalds »Kunst der Levitation« hat gezeigt, daß die Leichtigkeit nicht nur als Ziel des Schreibens, sondern auch als ein Bild des Vergessens verstanden werden kann, als der Versuch, die Kunst von der Perspektive des historischen Pessimismus zu befreien. Sebald selbst faßt die Wirkungen der Levitation folgendermaßen zusammen:

Der metaphysische Augen- und Überblick entspringt einer profunden Faszination, in welcher sich eine Zeitlang unser Verhältnis zur Welt verkehrt. Im Schauen spüren wir, wie die Dinge uns ansehen, verstehen, daß wir nicht da sind, um das Universum zu durchdringen, sondern um von ihm durchdrungen zu sein [...] Zu den Voraussetzungen einer solchen Erfahrung gehört [...] die Fähigkeit, sich selbst und gar alles vergessen zu koennen, die Entfernung des Subjekts also, im Schauen, aus der Welt,

⁷⁴ Sir Thomas Browne, *The Works of Sir Thomas Browne in 3 volumes*, Edinburgh 1927, Bd. 3, S. 140.

⁷⁵ Campo Santo, a.a.O., S. 140.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Stuttgart 1964, Bd. 2, S. 103.

denn wenn man nur einen genügenden Abstand nimmt, dann erscheint, nach einer These von Levi-Strauß, das mythische Feld, über dessen verwirrende und verstörende Einzelheiten man sich den Kopf zerbricht, vollständig leer und kann alles beliebige bedeuten.⁷⁷

Der Melancholie der vergehenden Zeit setzt Sebald den »Übergang in den Bereich des Transzendenten« entgegen, »den die großen Augenblicke der Literatur – und vielleicht auch des Lebens – ins Werk setzen«, wie er in einem Essay über Hermann Broch schreibt.⁷⁸ Hier können wir also zuletzt von der Levitation als eine Manifestation des Erhabenen sprechen, vor allem, wenn wir Longinos wörtlich und nicht nur metaphorisch verstehen, wenn er sagt: »Mir scheint der Unterschied darin zu liegen, daß Erhabenheit durch Erheben entsteht« schreibt er in seiner berühmten *Schrift vom Erhabenen*.⁷⁹ Sebald zufolge muß man sich so hoch in der Luft vorstellen, daß das Leben auf der Erde in der Betrachtung immer winziger wird, sogar bis zum totalen Verschwinden. Dann könnte man vielleicht endlich die von Menschen verursachten Schmerzensspuren der Geschichte auf der Erde hinterlassen, indem man sie etwa durch die »durch den Luftraum gezogenen Bahnen« von Vögeln ersetzen könnte.⁸⁰ In seiner Kindheit wollte Sebald manchmal glauben, diese Bahnen hielten die Welt zusammen;⁸¹ in seiner Kunst hegt er auch die Hoffnung, daß »eine über die Logik des erdenschweren Daseins sich erhebenden Metaphysik« vielleicht doch erreichbar ist, wenn sie sich auch nicht bewahren läßt.⁸² Auf die enttäuschende Erkenntnis, daß diese Metaphysik der Levitation jedoch nur vorübergehend erreichbar ist, ist wohl der melancholische Grundton von Sebalds Werk zurückzuführen.

⁷⁷ W. G. Sebald, *Unheimliche Heimat*, Salzburg 1991 (hier zitiert nach: Frankfurt/M. 1995), S. 158.

⁷⁸ Ebd., S. 126.

⁷⁹ Longinos, *Die Schrift vom Erhabenen*, übers. v. Renata von Scheliha, Berlin 1938, S. 55.

⁸⁰ *Die Ringe des Saturn*, a.a.O., S. 87.

⁸¹ Ebd.

⁸² *Die Beschreibung des Unglücks*, a.a.O., S. 180.