

Peter Dahlhaus
 SQ 06, German 580, "W.G. Sebald", Prof. Rick Gray
peter.dahlhaus@gmx.net

Die Langsamkeit in WG Sebalds *Die Ausgewanderten*

Langsamkeit erscheint in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*¹ wie eine Auflehnung gegen den Verfall, der alles, also auch die Geschichte jener Ausgewanderten, mit sich reißt und vernichtet. Ich werde mich in diesem Essay mit dieser Langsamkeit befassen und die Umwege nachvollziehen, die der Erzähler fortwährend beschreitet. Indem die Langsamkeit anhand einiger Textbeispiele demonstriert wird, soll deutlich werden, welche Rolle Langsamkeit als Motiv und Strategie des Erzählens spielt. Es sollen Verbindungen zu benachbarten Begriffen gezogen werden, so das klar wird, wie Langsamkeit und Melancholie zusammenhängen oder was die Hoffnung auf Glück oder Erlösung mit Langsamkeit zu tun hat. Dabei werden andere Motive ins Blickfeld geraten, wie zum Beispiel der Schmetterlingsfänger oder das Labyrinth, die in aller Ausführlichkeit aber nicht behandelt werden. Auch wenn *Die Ausgewanderten* aus vier Erzählungen besteht, werde ich mich in der Analyse auf *Ambros Adelwarth* und *Max Aurach* beschränken. Das hat den einfachen Grund, dass Langsamkeit in den beiden ersten Texten nicht so dominant ist wie in diesen. Vielleicht hat es den Autor einige Zeit gekostet, bis er in der dritten und vierten Erzählung so langsam werden konnte, dass es der Untersuchung wert ist.

„Monroe, Monticello, Middletown, Wurtsboro, Wawarsing, Colchester und Cadosa, Deposit, Delhi, Neversink und Niniveh.“ (153) Der Erzähler von Sebalds *Ausgewanderten*, der sich im Frühsommer 1984 zum wiederholten Male in Amerika aufhält, um die Spuren seines verstorbenen und ehemals von Deutschland ausgewanderten Großonkels Ambros Adelwarth zu suchen, fährt mit einem Mietwagen nordwestwärts auf dem State Highway 17,

¹ Sebald, W.G. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt aM: Fischer, 1994. – Verweise folgend im Text.

„vorbei an allerhand mehr oder weniger ausgedehnten Ansiedelungen, die mir trotz ihrer teilweise vertrauten Bezeichnungen im Nirgendwo zu liegen schienen.“ (153) An diesem Punkt, nach 153 Seiten – die Geschichte des Ambros Adelwarth ist die dritte in *Die Ausgewanderten* – wundert es niemanden mehr, dass er die Ortsnamen aufzählt, selbstredend, der Vollständigkeit halber. Es sind elf Namen und fast hätte man mehr erwartet, nimmt sich doch diese Aufzählung noch kurz aus im Vergleich zu anderen in diesem Text und anderen bei Sebald, die sich über Seiten hinziehen.² Nichts desto weniger erzielt aber auch diese ‚verkürzte‘ Auswahl an Eindrücken, mit denen der Erzähler das Bild von der Weite des Landes an der Ostküste der USA vor unseren Augen entwickelt, ihren Effekt. Als Leser geht man diesen Weg unvermeidlich mit und saugt, neben der bloßen Information, dass es sich um eine erneute Suche in Nordamerika handelt, auch die Behutsamkeit in sich ein, mit der der Erzähler alle Facetten dieser Suche darlegt.³ An die Sammlung der Ortsnamen, die er irgendwo im Nirgendwo auflistet, schließt die Beschreibung des Eindrucks an, den die Situation in ihm hinterlässt:

[E]s kam mir vor, als bewegte ich mich, ferngelenkt mitsamt dem Automobil, in dem ich saß, durch ein überdimensionales Spielzeugland, dessen Ortsnamen von einem unsichtbaren Riesenkind willkürlich unter den Ruinen einer anderen, längst aufgegebenen Welt zusammengesucht und –geklaubt worden waren. Wie von selber glitt man auf der breiten Fahrbahn dahin. (153)

Und so dreht sich die Erzählung mit einem Mal von der bloßen, wenn auch recht akribischen Beschreibung einer Landschaft und Autofahrt ins Traum- oder Märchenhafte. Wie in Trance scheint der Reisende zu fahren, nicht selbst zielstrebig, sondern ferngelenkt durch eine willkürliche Anordnung von Orientierungspunkten. Was eben noch den Anschein hatte, als würden die Ortsnamen als Anhaltspunkte geliefert, verkehrt sich nun beinahe in sein Gegenteil, allerdings eben nur beinahe. Denn was sich so traumartig anlässt, ist ja der

² Ein Beispiel, das noch aufgegriffen werden wird, findet sich in *Die Ausgewanderten*, S. 204f.

³ Sigrid Korff vermutet mit Blick auf das Schreiben über die Shoah, eines der Hauptanliegen von Sebalds Schreiben, dass es gerade die gebotene Vorsicht im Umgang mit diesem heiklen Thema ist, „die die Detailbezogenheit der *Ausgewanderten* begründet und die Differenziertheit der Konstruktion konstituiert.“ – Korff, Sigrid. „Die Treue zum Detail – W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*.“ In *der Sprache der Täter*. Ed. Stephan Braese. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, 167-97, 170.

Eindruck, den wir, über die Form der Erzählung, und inhaltlich eher durch das Anschlagen bestimmter Reflexe als durch weitergehende Beschreibung,⁴ geschildert bekommen. Es ist das durch die zahlreichen, nichtssagenden Orientierungspunkte vermittelte *Gefühl* in einer Niemandslandschaft zu fahren, das wir als Bild erhalten. Der Dreh ins Traumhafte unterbricht dabei nicht den Erzählfluss, sondern komplettiert das Bild um eine Perspektive jenseits des Augenscheinlichen.

Auf dieser scheinbar endlos sich hinziehenden Fahrt durch ein weites Land mit willkürlichen Namen, die nicht das Gefühl einer zielstrebigem Vorwärtsbewegung vermitteln, kommt nun der Eindruck von Langsamkeit auf. Selbst „Überholvorgänge, wenn sie bei den geringen Geschwindigkeitsunterschieden überhaupt zustande kamen, verliefen so langsam, daß man Zoll für Zoll sich nach vorn schob oder zurückfiel, sozusagen zu einem Reisebegleiter seines Spurnachbarn wurde.“ (154) Wenn dann die Langsamkeit im Folgenden noch an einem, wiederum ins Detail gehenden Beispiel demonstriert, und die Umgegend anschließend als „zusehends leerer“ beschrieben wird, so dass sich der Eindruck der Langsamkeit mangels sich verändernder Eindrücke noch einmal verstärkt, und wenn auch die Leere noch der eingehenden Schilderung wert ist, muss man feststellen, dass Langsamkeit hier geradezu zelebriert wird. Mit Amir Eshel kann man diese Erzählstrategie „poetic deceleration“ nennen: „the actual reversal of time’s gallop, and the production of a different temporality.“⁵ Die Langsamkeit, die der Erzähler spürt und wiedergibt, geht also einher mit einer Langsamkeit des Erzählens.

In diesem Zusammenhang finden wir auch schon eine leichte Variante dessen, was Andreas Isenschmid den „Sebald-Satz“ getauft hat: „Seine langsam rollende Brandung ist das erste, was alle Sebald-Leser einhüllt. Der Sebald-Satz ist vollkommen unverkennbar: lang und

⁴ So erinnern die Ruinen, das unsichtbare Riesenkind, das Ferngelenkt-Sein, die Formulierung, es ‚komme ihm so vor, als‘ bewege er sich, an einen unentscheidbaren Zustand, wie ihn beispielsweise eine romantische Novelle produzieren könnte. Das Traumartige wird quasi, anstatt es auszuweisen, durch subtile Anspielungen intertextuell provoziert.

⁵ Eshel, Amir. „Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G. Sebald’s *Austerlitz*.“ *New German Critique* 88 (2003), 71-96, 94.

hoch hypotaktisch und doch weder verschachtelt noch sperrig, vielmehr ein freischwebendes Gebilde.“⁶ Auf der Suche nach Ambros Adelwarths Spuren nimmt der Text zunächst einen Umweg: über die Negerfamilie im Auto nebenan (154), die unterschiedlichen Baumarten, die sich in der Landschaft ausbreiten (154f.), bis hin zum Zypressengeruch und dem Geräusch, das der Erzähler erst den Bäumen zuordnet, dann auf die für ihn im Augenblick unsichtbaren Ithaca Falls zurückführen und schließlich mit über hundert anderen Wasserfällen der Gegend assoziieren kann (157). Dieser Satz, der längste und letzte im beschriebenen Abschnitt über die Fahrt nach Ithaca,⁷ demonstriert die übergreifende Qualität dieser Erzählung: Er schließt in sich nicht nur reine Beschreibung ein, sondern zieht zudem dezente Verbindungen in andere Gedankenfelder. So werden wir mit den Wasserfällen, die „seit dem Ende der Eiszeit in die tief eingeschnittenen Schluchten und Täler hinunterstürzen,“ (157) einerseits ganz allgemein an die Idee von Verfall und Abwärtsbewegung erinnert, der Sebald's Texte verpflichtet sind, andererseits führt uns diese Vorstellung schon in den nächsten Abschnitt des Traums: „Ich legte mich nieder und verfiel, todmüde wie ich war von der langen Reise, sogleich in einen schweren Schlaf, in den die aus dem Wassertosen lautlos aufsteigenden Staubschleier hineinwehten wie weiße Vorhänge in einen nachtschwarzen Raum.“ (158) Dieser traumartige Erzählstil, getragen von der Langsamkeit, die sich in der Bereitschaft zu immer neuen Umwegen, Anspielungen und Nebensätzen entfaltet, verwickelt den Leser in die Erzählung und deren einzelne Sätze ineinander. Die Anspielung im einen Satz ist der Umweg in einen vorangegangenen, ein Vorgriff auf kommende, und so gleitet dann auch der Leser fast wie im Traum auf den Spuren der Ausgewanderten, die der Erzähler sucht, dahin und driftet zwangsläufig ab von einem, eventuell möglichen, direkten Weg auf das Gesuchte zu.

An diesen Umwegen sehen wir, wie der Erzähler die Zeit zerreißt. In die Beschreibung seiner Reise und der Landschaft flicht er Erinnerungen aus seiner Schulzeit ein, die dazu

⁶ Isenschmid, Andreas. „Der Sebald-Satz.“ *W.G. Sebald*. Ed Franz Loquai. Eggingen: Edition Klaus Isele, 1997, 247-49, 248.

⁷ Dieser Name zeigt natürlich eine merkwürdige Ähnlichkeit mit der Heimat des Odysseus, der ebenfalls wie ferngelenkt lange und irrend umherreiste und auf Umwege abschweifte, bevor er sein Ziel erreichte.

beitragen den Fortlauf der Bewegung zu verzögern und das Gefühl des Sich-treiben-Lassens zeitlich ausdehnen. „The tense structure maintains a constant oscillation between different temporal forms, [...] the result is an unstable temporality that shifts layers of past and different aspects of the present.”⁸ Das, was Eshel als „poetics of suspension“ bezeichnet hat – “the way in which the narrative organizes and reconceives temporality”⁹ –, gelangt freilich zur Perfektion in der Strategie des Aufzählens. Denn das Aufzählen ist vielleicht die sicherste Garantie dafür, dass, während erzählt wird, nichts Neues sich ereignet, die Zeit nicht fortschreitet – und somit nicht der Verfall.¹⁰ Als Ambros und Cosmo nach Jerusalem reisen, notiert der Großonkel über die Stadt in sein Tagebuch: „Verfall, nichts als Verfall, Marasmus und Leere.“ (204) Verfall ist letztendlich nicht aufzuhalten, man kann ihn allenfalls verzögern, indem man immer wieder dagegen angeht bzw., auf diese Erzählung gemünzt, anschreibt. Das zeichnet diese Erzählung, und diese Aufzählung im Speziellen, aus: Sie ist ein Anschreiben gegen den Verfall und damit gegen die überall gültige Zeit, an der sich der Verfall sozusagen misst. So enthält die Datensammlung, die Ambros in diesem Fall aufbietet, eine unglaubliche Reihe von Gebäuden der Stadt Jerusalem. Es ist fast, als wolle er sie, dadurch, dass er sie nennt, vor dem Verschwinden bewahren; erzählend Gebäude konservieren, die früher oder später verfallen müssen. Die ‚wirkliche‘ Zeit wird in diesem Stile in der Tat suspendiert, und sei es nur für die Zeit des Lesens, die man braucht, um sich durch die Ketten von Klöstern, Basiliken und Hospitälern zu schlängeln. Es ist ein „Gewirr der ineinandergebauten Quer- und Seitenschiffe, Kapellen, Schreine und Altäre“ (205), ein Zeit raubendes Labyrinth,¹¹ für das man einen Führer braucht.

⁸ Eshel, 92.

⁹ Eshel, 90.

¹⁰ In der Aufzählung der Städtenamen im Staate New York hat Sebald übrigens in seiner typischen, beiläufigen Art eine Anspielung auf den Verfall eingeschrieben: „Neversink und Niniveh“ (153) verweisen wohl auf den drohenden und gefürchteten Verfall einer Hochkultur. Das biblische Ninive ist mehr als einmal von Propheten vor dem Untergang gewarnt worden, weil die Bewohner sündhaft gewesen seien (z.B. Jona 4, 9-11). Im 19. und 20. Jahrhundert hat man die Ruinen freigelegt.

¹¹ Labyrinth zählen bekanntlich auch zu Sebalds Spezialitäten. Sie scheinen ein doppeltes Gesicht zu haben: einerseits wirken sie verunsichernd, andererseits könnte man, mit Blick auf die Langsamkeit, ein Labyrinth auch als Weg(e) der Entschleunigung lesen. Darauf hier näher einzugehen fehlt allerdings: die Zeit.

Aus diesem Gewirr, so scheint es, gibt es keinen Ausweg, und so ist es bezeichnend, wenn der Stadtführer ein verwachsenes Männlein mit einer unverständlichen Sprache ist. Die Jerusalem-Erfahrung bleibt am Ende negativ: „Cosmo sagte wiederholt, ihn grause es maßlos vor dieser Stadt.“ (207) Diese Erfahrung muss um so schmerzhafter sein, da die Reise, die Cosmo als Jude und Ambros als sein Lebensgefährte unternehmen, wie eine Pilgerfahrt auf die ‚heilige Stadt‘ ausgerichtet zu sein scheint. Sie nähern sich zunächst voller Hoffnung: „Ein rosafarbener Schein liegt über dem Tal, und durch eine Öffnung in dem gebirgigen Terrain voraus erblicken wir in der Ferne die gepriesene Stadt“ (202) – deren enttäuschende Gestalt zwar schon durch die Anmerkung „[g]rauenvolle Verlassenheit und Leere“ vorweggenommen wurde, aber erst in der Klassifizierung „a ruined and broken mass of rocks, the Queen of the desert“ feststeht. Somit ist Jerusalem zwar eine Königin, aber eben einer Wüste, glanzlos, staubig und im Verfall begriffen. Das gegenwärtige Bild der Trostlosigkeit ist immer vermischt mit der durch die Geschichte genährten Erwartung von Glanz und Blüte, eines Zieles oder Höhepunktes der Reise: „In der Vergangenheit [...] hat Jerusalem einen anderen Anblick geboten. Neun Zehntel des Glanzes der Welt waren auf diese prachtvolle Hauptstadt vereint.“ (209) Man kann die Enttäuschung von Jerusalem als Ziel einer Pilgerreise als Enttäuschung einer Hoffnung auf Erlösung lesen, denn die ist ja der Zweck des Pilgerns.

Der Verfall bzw. die Zeit, in der man ihn misst, scheint den Reisenden Rätsel aufzugeben: „Man weiß nicht, in welcher Zeit oder Weltgegend man sich befindet.“ (203) Eine ähnliche Feststellung war zu einem früheren Zeitpunkt ihrer Reise nicht Anlass zur Beunruhigung, sondern schien höchstes Glück zu bedeuten:

Wir liegen unter einem Blätterdach wie unter einer Laube. Drunten schlagen sie mit dem Hammer an den Dampfkessel. Einen Tag lang außer der Zeit. In der Nacht schlafen wir an Deck. Grillengesang. Von einem Luftzug geweckt an der Stirn. Jenseits der Wasserstraße, hinter den schwarzblauen albanischen Bergen, kommt der Tag herauf, breitet seinen Flammenschein über die noch lichtlose Welt. Und zugleich durchqueren zwei weiße Hochseejachten unter weißen Rauchfahnen das Bild, so

langsam, als würden sie Zoll für Zoll an einem Seil über eine weite Bühne gezogen.
(189)

Außer der Zeit zu leben, scheint also nicht das gleiche zu sein, wie nicht zu wissen, in welcher Zeit man sich befindet. Zu diesem Zeitpunkt, Ende August, lag Jerusalem noch weit vor ihnen, es gab keinen Grund zur Beunruhigung, da eine mit diesem Ziel der (Pilger)reise verbundene, diffuse Hoffnung – die man im herauf kommenden Tag lesen kann – sie beruhigt haben mag. Am Ziel angekommen, wird die Hoffnung auf Erlösung enttäuscht. Mit der Demontage des utopischen Ziels „Jerusalem“ ist der Text als Absage an eine teleologische Hoffnung zu lesen. Zwar erhellt sich Ambros' und Cosmos Aussicht schon bald wieder, ironischerweise gerade bei einer Reise ans Tote Meer. Das Tote Meer ist als Symbol aber nicht teleologisch zu deuten. Zum einen hat sich eine Reihe von Vorurteilen in einem umgekehrten, aber ähnlichen Sinne wie schon in Bezug auf die heilige Stadt nicht bestätigt, so dass man das Tote Meer nicht das Ziel von Wünschen und Hoffnungen nennen kann. Zum anderen ist es ein ziemlich unverhohlener und beinahe zynischer Hinweis darauf, wie wenig berechtigt jede teleologische Hoffnungskonzeption ist, wenn ausgerechnet die niedrigste Gegend der Welt (212), die auch noch den Namen „Totes Meer“ trägt, die Pilger von der enttäuschenden heiligen Stadt kuriert und ihnen die Ruhe zurück gibt. Das Symbol „Totes Meer“ verbindet wohl kaum jemand mit Hoffnung.

Demgegenüber kann man Langsamkeit mit Hoffnung zusammenbringen, ohne dabei erneut der Versuchung zu erliegen, sie auf einen Zweck oder ein Ziel hin zu orientieren. Dr. Abramsky, der ehemalige Psychiater in Ithaca, der schon lange eremitisch in einem Boots- oder Bienenhaus lebt (161), also sich der Geschwindigkeit der Welt entzieht, berichtet von seiner Vorstellung, wie die ganze ehemalige „Narrenburg“ zerfällt: „Dem Mäusevolk gilt heute meine Hoffnung, und sie gilt den Holzbohrern, den Klopfkäfern und Totenuhren, die das ächzend an einigen Stellen schon nachgebende Sanatorium über kurz oder lang zum Einsturz bringen werden.“ (165) Er schließt diese Vision:

„Und so geschieht es dann auch, vor meinen Traumaugen, mit unendlicher Langsamkeit, und eine große, gelbliche Wolke steigt auf und verweht, und an der Stelle des ehemaligen Sanatoriums bleibt nichts als ein Häufchen puderfeines, blütenstaubähnliches Holzmehl.“ (166)

Abgesehen von einigen Tieren und der Staubbildung, die in Sebalds Texten immer wieder bedeutungstragend sind, springt das so oft wiederholte Motiv „unendlicher Langsamkeit“ ins Auge. Es taucht immer in solchen Momenten auf, die Erlösung und Entspannung bringen oder einen Ausweg aus einer als bedrohlich empfundenen Lage ermöglichen. Es markiert eine Art Stimmungshöhepunkt. Die vorliegende Textstelle illustriert das perfekt. Zunächst hatte Dr. Abramsky die von ihm und vor allem dem Kollegen Fahnstock angewandte Schocktherapie geschildert, seine erheblichen Zweifel daran sowie die Bereitwilligkeit, mit der sich Ambros Adelwarth der Behandlung unterzog. Danach teilte er seine mit dem Verfall der Anstalt verbundene Hoffnung auf ihren einst fälligen Einsturz mit, den er dann schließlich im Traum vollzieht. Das, was ihn quält, löst sich mit der eben erwähnten unendlichen Langsamkeit auf, die den Augenblick der Erlösung, wie in Zeitlupe, zu einer entspannten Genugtuung ausdehnt.¹² Die Erlösung tritt durch die so erfolgte buchstäbliche Entspannung der Gedanken, nämlich in einer Art Traum ein, in dem sich Abramsky aus dem bedrückenden Griff des Bedrohlichen löst bzw. das Bedrohliche in Staub auflöst.

An diesen Momenten der Klimax – vielleicht würde man sie, mit einem mathematischen Begriff, besser Nullpunkte nennen, da sie sich vor allem durch unendliche Langsamkeit, d.h. ihren Beinahestillstand, auszeichnen – ist ein weiteres Merkmal auffällig: In seinem regelmäßig wiederkehrenden Einsturztraum sehe er, beschreibt Dr. Abramsky, „das Sanatorium auf seinem erhobenen Platz, sehe alles zugleich, das Gebäude in seiner Gesamtheit sowohl als jede kleinste Einzelheit.“ (165) Eine vergleichbare Erfahrung teilt Max Aurach mit, als er seine Rückkehr auf den Mont Grammont beschreibt:

¹² Vgl. dazu auch Sebalds *Austerlitz*, 352f.: Um der eigentlich verlorenen Vergangenheit das ihn erlösende Moment abzugewinnen, berichtet Austerlitz, habe er von einem Video eine Zeitlupenversion anfertigen lassen, um bislang Verborgenes sichtbar zu machen. – Das erinnert an Walter Benjamins Thesen zum Geschichtsbegriff und zur Fotografie; ich werde darauf teilweise zu sprechen kommen.

[A]ls ich, nahezu restlos erschöpft, den Gipfel erreicht hatte, da sah ich von dort droben von neuem die Genfer Seelandschaft vor mir, vollkommen unverändert, wie es den Anschein hatte, und reglos bis auf die wenigen auf dem tiefblauen Wasser drunten mit der unglaublichsten Langsamkeit ihre weiße Spur ziehenden winzigen Schiffchen [...]. Diese ebenso nahe wie unerreichbar in die Ferne gerückte Welt, sagte Aurach, habe mit solcher Macht ihn angezogen, daß er befürchtete sich in sie hinunterstürzen zu müssen. (258f.)

In beiden Fällen scheint dieser Moment eine besondere, ungekannte Wahrnehmung zu ermöglichen: das Detail und das Gesamte, das Nahe und das Ferne werden je zeitgleich erfahren. Ein Unbehagen, das Aurach schon vorher kannte, erklärt sich ihm offenbar erst in diesem Moment in seinem vollen Umfang und er setzt sich, von seinem distanzierten Betrachterstandpunkt aus, in Beziehung zur Welt. Der Eindruck, den er dadurch gewinnt, ist umfassend, panoramaartig und eigentlich, optisch gedacht, nicht möglich: weil nämlich das Objekt der Betrachtung ebenso nah wie unerreichbar fern erscheint. Diese Spannung lässt sich mit Walter Benjamin folgendermaßen auflösen: „Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.“¹³ Von solcher monadischen Umfänglichkeit und Klarheit ist dieser Moment wie auch die Vision des Dr. Abramsky. Das Denken kommt ja in diesen Augenblicken der Langsamkeit tatsächlich beinahe zu einem Stillstand bzw. versucht die angeschaute Konstellation stillzustellen. Allerdings ist die Spannung offensichtlich noch nicht aufgehoben, denn die angeschaute Welt zieht Aurach gerade in diesem Moment mächtig an, übersteigt sein Fassungsvermögen. Auch Dr. Abramsky nimmt seine Betrachtung sichtlich in Anspruch und er verfällt nach der Schilderung in ein längeres Schweigen (166).¹⁴

Den Sturz in die Tiefe hätte Aurach vielleicht wirklich getan, „wäre nicht auf einmal – like somebody who’s popped out of the bloody ground – ein um die sechzig Jahre alter

¹³ Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte.“ *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Ausgew. von Siegfried Unseld. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1977, 251-261, 260.

¹⁴ In einem anderen Zusammenhang wird die Sehnsucht (eines gewissen, nahezu 80-jährigen Herrn Mandels) nach völliger Stillstellung der Geschichte buchstäblich: „Laura sagte, er arbeite seit längerem an dem Plan eines Reichs, in dem nie etwas sich ereigne, denn nichts sei ihm dermaßen verhasst wie Unternehmungen, Entwicklungen, Geschehnisse, Veränderungen und Vorfälle jedweder Art.“ (317)

Mensch mit einem großen Schmetterlingsnetz aus weißer Gaze vor ihm gestanden und hätte [...] gesagt, es sei jetzt Zeit, an den Abstieg zu denken.“ (259) Dieser Mann begegnet uns hier natürlich nicht zum ersten Mal.¹⁵ Wann immer er auftaucht, haftet ihm etwas von Glück an, und damit Erlösung.¹⁶ So auch in einer Situation, als Aurachs Mutter von ihrem ersten Ausflug mit Fritz, ihrer großen Liebe, erzählt. Während des Spaziergangs mit ihm sieht sie einen „vielleicht zehnjährigen Knaben, der, mit der Schmetterlingsjagd beschäftigt, so weit zurückgeblieben war, daß man auf ihn hatte warten müssen.“ (319) Als Fritz sie schließlich, Jahre später, bittet seine Frau zu werden, sieht sie auch dabei wieder diesen Knaben,

den ich längst vergessen gehabt hatte, mit seinem Schmetterlingsnetz durch die Wiesen springen als den wiederkehrenden Glücksboten jenes Sommertags, der nun aus seiner Botanisiertrommel sogleich die schönsten Admirale, Pfauenaugen, Zitronenfalter und Ligusterschwärmer entlassen würde zum Zeichen meiner endlichen Befreiung. (321)

An der Erlöserfunktion dieser Figur kann somit kein Zweifel bestehen. Zudem wird in diesem Zitat „die doppeldeutige Metapher des Schmetterlings [deutlich], der als totes Objekt oder als Chiffre für das zu Rettende gesehen werden kann.“¹⁷ Ganz klar sieht man dies auch, als Ambros Adelwarth am Toten Meer anmerkt: „Einen großen, dunklen Hasen glaubte ich gestern zu sehen und einen Schmetterling mit goldgesprenkelten Flügeln.“ (213) Der Schmetterling als totes Objekt verweist zurück auf die Anschauung, die Aurach auf dem Gipfel des Grammont hält, ebenso auf das Glück des zurückliegenden Sommertags für seine Mutter und auch auf Ambros' und Cosmos gestorbene Hoffnung auf Jerusalem. Was das zu Rettende, Befreiende oder Erlösende ist, liegt dann jeweils auf der Hand. In dem doppeldeutigen Bild verbinden sich in einem (gegenwärtigen) Augenblick Totes und Lebensfrohes, die Nähe und die Ferne, das Vergangene und, darin ist es erlösend, auch das Zukünftige.

¹⁵ Sein Zusammenhang mit dem schmetterlingsfangenden Nabokov ist verschiedentlich herausgestellt worden. – Vgl. z.B. Ceuppens, Jan. „Im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter. Fragen der Repräsentation in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*.“ *Germanistische Mitteilungen* 55 (2002), 79-98, 95ff.

¹⁶ „Es schwingt, mit anderen Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit. Mit der Vorstellung der Vergangenheit [...] verhält es sich ebenso.“ – Benjamin, 251.

¹⁷ Ceuppens, 96.

Bezeichnend ist aber vor allem die Muße, in der der Junge mit dem Schmetterlingsnetz zurückbleibt, vom Wege abkommt und „weit abseits durch den Wiesengrund“ (320) läuft. Er geht mit der gleichen Langsamkeit vor, die schon an früherer Stelle herausgestellt wurde. Gerade in dieser langsamen, abschweifenden, an ein allenfalls planloses Ziel gerichteten Bewegung liegt, was Aurachs Mutter als Glück empfindet und sogar viel später wieder erinnert. Der Schmetterlingsfänger beinhaltet dieses Moment der Erlösung nicht, weil er an ein zu erreichendes fernes Ziel, Ideal oder eine Utopie mahnt, sondern weil er von dieser geraden und sicher gerahmten Suche schon immer absieht und weltvergessen in die Wildnis läuft. Walter Benjamin, der in seinen Kindheitserinnerungen die Schmetterlingsjagd auch so interpretiert, ergänzt diese Deutung noch um folgende Erklärung:

[J]e mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschließung an, und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könnte.¹⁸

Der Drang ihn zu erlegen wird demnach offenbar durch die Sehnsucht nach dem ‚Schmetterlingshaften‘ – das die besagte Doppeldeutigkeit umschließt – hervorgerufen und in der Bewahrung seiner Schönheit gestillt. Der Jäger ist damit erlöst. Diese Erlösung stellt sich aber eben nicht nur in dem simplen Einfangen/Töten ein, sondern liegt in der abschweifenden und zeitvergessenen Hingabe an die Verlangsamung begründet, ohne die diese Erfahrung nicht gelingt.

Wenn man den Ausgang der Ambros Adelwarth-Erzählung in Erinnerung hat, so mag es einerseits scheinen, als sei die Erlösung geglückt, denn eine gewisse Beruhigung ist in der Atmosphäre am Toten Meer sicherlich zu spüren. Andererseits wissen wir, dass sowohl Cosmo als auch Ambros am Unglück zerbrochen sind, und dass Ambros eines Tages vergeblich auf den butterfly man gewartet hat, worauf er wenig später starb (170). Wie eine verlässliche Gleichung funktioniert die Erlösung also nicht, und vor allem stellt sie sich für

¹⁸ Benjamin, Walter. „Schmetterlingsjagd.“ *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Band IV/1. Ed. Tillman Rexroth. FaM: Suhrkamp, 1972, 244-45, 244.

den, der sie aus der bewährten Prozedur hervortreiben will, nicht ein. Das zeigt sich im angegebenen Kontext von Ambros' Tod: „It must have slipped my mind whilst I was waiting for the butterfly man.“ Es zeigt sich ebenso an Max Aurachs vergeblichem Unterfangen den butterfly man zu malen, was er „für eines seiner verfehltesten Werke halte.“ (260) Anstatt der erhofften erlösenden Wirkung verzweifelt er über seiner Unfähigkeit, bis er schließlich zu starken Betäubungsmitteln greift. Mit diesem Umschlag ins Teleologische verkrampft die Zeitvergessenheit und ist die erlösende Langsamkeit dahin.

Ein wichtiger Aspekt muss in diesem Zusammenhang noch beleuchtet werden. Ein für die Sebaldschen Texte zentraler Begriff ist der der Melancholie, welcher der Langsamkeit sehr nahesteht.¹⁹ „Melancholiker sind ihrem Temperament nach Staubdeuter, Kustoden der Ruinen der Vergangenheit, Archäologen der sich verkrümelnden Erinnerung, Entzifferer vergessener, versunkener Texte, Sammler und Spurenleser auf den Trümmerfeldern abgelebter Zeiten.“²⁰ Diese Aussage ist auf den Erzähler wie auch Max Aurach, in dessen Arbeitsweise sich die des Erzählers spiegelt,²¹ gemünzt und passt genau. Dieses Temperament hat jedoch zwei Seiten: es führt zu einem besseren Weltverständnis, bleibt aber gleichzeitig an ein Ruinen-Entziffern gebunden und deswegen mit Tod und Verfall zwangsläufig beschäftigt.²² Auf diese Weise betrachten sowohl der Erzähler als auch die von ihm erforschten Personen, von Henry Selwyn bis Max Aurach, die toten Dinge (zumeist) geduldig und genau und arbeiten so gegen die Zeit, die sie zerstört und die Erinnerung auslöscht. So lautet Tante Finis Urteil über Ambros Adelwarth: „Das Erzählen ist darum für ihn eine Qual sowohl als ein Versuch der Selbstbefreiung gewesen, eine Art von Errettung und zugleich ein unbarmherziges Sich-zugrunde-Richten.“ (146) So perpetuiert die beständige Suche nach dem

¹⁹ „Der saturnische Mensch ist ein Meister der Langsamkeit.“ – Löffler, Sigrid. „'Melancholie ist eine Form des Widerstands.' Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift.“ *W. G. Sebald. Special Issue of Text + Kritik* 158 (April 2003): 103-111, 109.

²⁰ Ebenda.

²¹ Vgl. ebenda.

²² Vgl. ebenda, Löffler übersetzt hier aus Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York, 1980, 119f.

zu Rettenden gleichzeitig auch die Spuren der Zerstörung, Auslöschung oder des Verfalls,²³ schreibt sie sozusagen fort. In dieser, möglicherweise zwanghaft melancholischen, aber dennoch bewussten Wiederholung dessen, was zu verschwinden droht, hat dann zwar der Verfall niemals ein Ende – die wiederkehrende Erneuerung – und mit ihr die Erlösung – hat es aber auch nicht.²⁴ Denn in der Langsamkeit erfährt ja der Melancholiker immer wieder Augenblicke, in denen das Vergangene, Verlorene mit dem Gegenwärtigen und Kommenden in eins tritt.

Das Glück der Erlösung, so sollte deutlich geworden sein, ist in keinem Fall endgültig gegeben, sondern tritt ein und verschwindet wieder, kann kaum gesucht oder gezielt erschaffen werden, sondern stellt sich in dem Schaffensprozess langsam ein. Daher ist die Langsamkeit als Strategie zentral, denn nur so – und es kommt ein Teil nie über die Hoffnung hinaus – kann das Verlorene, Verfallene wiederholt und das Verfallende gerettet werden. Anders als langsam würde das Detail überrannt und das Ganze seiner Facetten beraubt. Nur auf diese Weise ist der Melancholiker eben widerständig in dem Sinne, den Sebald selbst einmal stark gemacht hat.²⁵ In der Langsamkeit liegt also ein widerständiges Potential, das an der Zeit als moderner Grundstruktur ansetzt. *Die Ausgewanderten* ist nicht einfach eine Erzählung von Biographien, welche auf die eine oder andere Weise die europäische Geschichte des 20. Jahrhunderts, speziell der Shoah, spiegeln, und die aus diesen Biographien etwas Neues und Bedeutendes heraus kitzelt. Es ist eine Erzählung, die dies auf bestimmte Art schafft und die gerade deswegen: weil sie es nämlich langsam tut, erfolgreich ist. Behutsam, aber eben auch entschieden, bisweilen sperrig und widerständig gegen das gewöhnliche, häufig achtlose Zeitempfinden. Auf diese Weise kann es dann tatsächlich passieren, dass sich die Chance für die unterdrückte Vergangenheit erzählerisch auftut.

²³ Vgl. auch Albes, Claudia. "Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W.G. Sebalds 'englischer Wallfahrt' *Die Ringe des Saturn*." *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002), 279-305, 286.

²⁴ Vgl. Albes, 283f. sowie 303, wo sie Wiederholung und Melancholie bei Sebald unter Verweis auf Kierkegaard interpretiert.

²⁵ Vgl. Sebald, W. G. *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. 1985; rpt. Frankfurt aM: Fischer, 1994, 12.

Literatur:

- Albes, Claudia. "Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W.G. Sebalds 'englischer Wallfahrt' *Die Ringe des Saturn*." *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 46 (2002), 279-305.
- Benjamin, Walter. „Schmetterlingsjagd.“ *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Band IV/1. Ed. Tillman Rexroth. FaM: Suhrkamp, 1972, 244-45.
- Ders. „Über den Begriff der Geschichte.“ *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Ausgew. von Siegfried Unseld. Frankfurt aM: Suhrkamp, 1977, 251-261.
- Ceuppens, Jan. „Im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter. Fragen der Repräsentation in W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*.“ *Germanistische Mitteilungen* 55 (2002), 79-98.
- Eshel, Amir. „Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G. Sebald's *Austerlitz*.“ *New German Critique* 88 (2003), 71-96.
- Isenschmid, Andreas. „Der Sebald-Satz.“ *W.G. Sebald*. Ed. Franz Loquai. Eggingen: Edition Klaus Isele, 1997, 247-49.
- Korff, Sigrid. „Die Treue zum Detail – W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*.“ *In der Sprache der Täter*. Ed. Stephan Braese. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, 167-97.
- Löffler, Sigrid. „'Melancholie ist eine Form des Widerstands.' Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift.“ *W. G. Sebald. Special Issue of Text + Kritik* 158 (April 2003), 103-111.
- Sebald, W. G. *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. 1985; rpt. Frankfurt aM: Fischer, 1994.
- Ders. *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*. Frankfurt aM: Fischer, 1994.
- Ders. *Austerlitz*. Frankfurt aM: Fischer, 2003.