

FRANK SCHWAMBORN

W. G. Sebald



Frank Schwamborn

W.G. Sebald

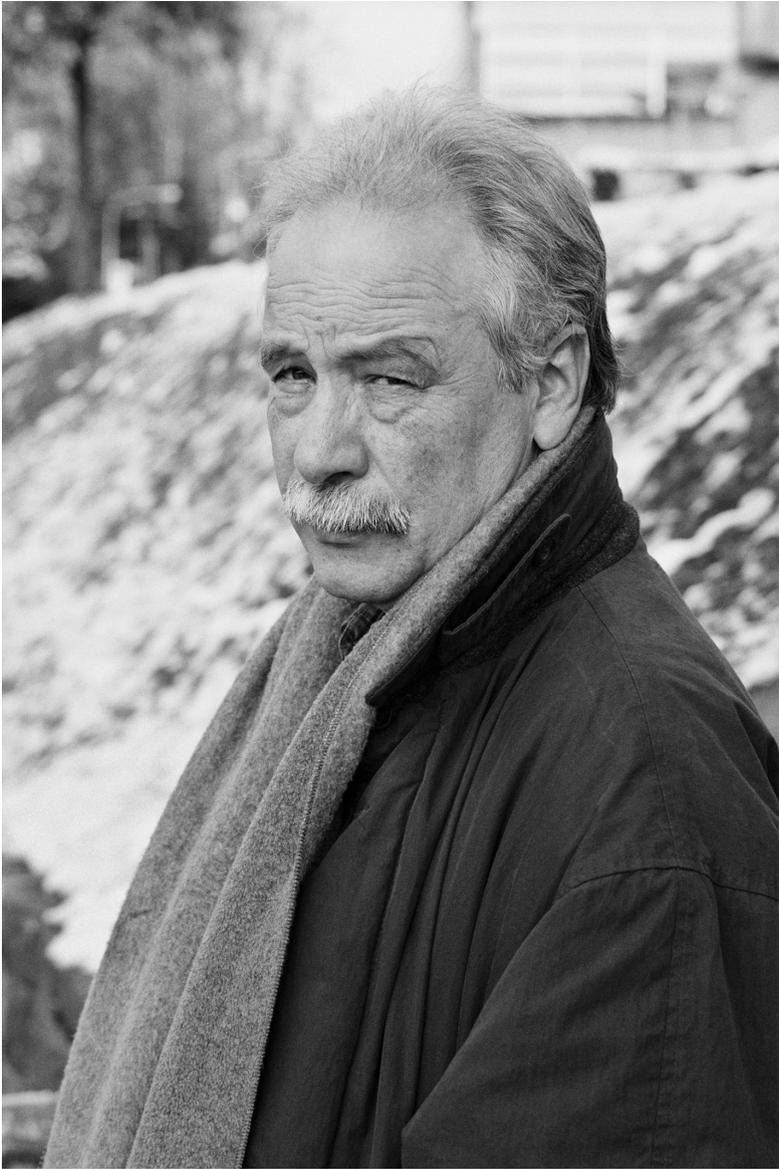
Moralismus und Prosodie

Frank Schwamborn

W. G. Sebald

Moralismus und Prosodie





The Investigator
(W. G. Sebald, photographiert von Christian Scholz, 1997)

*“Lawn as white as driven snow,
Cypress black as e'er was crow,
Gloves as sweet as damask roses,
Masks for faces and for noses.”*

(WILLIAM SHAKESPEARE: The Winter's Tale)

*„Rasen weiß verweht vom Schnee,
Schleier schwärzer als die Kräh',
Handschuh weich wie Rosenblüten
Masken das Gesicht zu hüten.“*

(W.G. SEBALD: Schwindel. Gefühle.)

Inhalt

Siglen der zitierten Werke Sebalds	8
Vorbemerkung	9
I. <i>Nach der Natur. Ein Elementargedicht.</i> (1988)	10
II. <i>Schwindel. Gefühle.</i> (1990)	39
III. <i>Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen.</i> (1992)	74
IV. <i>Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt.</i> (1995)	133
V. <i>Austerlitz.</i> (2001)	186
Nachbemerkung	262
Bibliographie	263
Register	278

Siglenverzeichnis der zitierten Werke Sebalds

- MZ** Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins. Stuttgart 1980.
- BU** Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt a. M. 1994.
- NN** Nach der Natur. Ein Elementargedicht. Frankfurt a. M. 1995.
- SG** Schwindel. Gefühle. Frankfurt a. M. 1994.
- UH** Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur. Frankfurt a. M. 1995.
- AW** Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen. Frankfurt a. M. 1994.
- RS** Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt. Frankfurt a. M. 1995.
- LOG** Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. Frankfurt a. M. 2000.
- LL** Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. Frankfurt a. M. 2001.
- A** Austerlitz. Frankfurt a. M. 2001.
- U** „Unerzählt“. (Mit Jan Peter Tripp) 33 Texte und 33 Radierungen. München 2003.
- CS** Campo Santo. Prosa. Hrsg. v. Sven Meyer. Frankfurt a. M. 2006.
- ÜLW** Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001. Hrsg. v. Sven Meyer. München 2008.

Vorbemerkung

Wie schreibt man über einen schreibenden Germanisten, der die eigene Zunft als „jene parasitäre Spezies“ beschrieb, „die an der Literatur ihr Wirtshaus hat“? (UH 164) Der sich an der Theorielastigkeit seines Faches stieß und sich vom *unfeeling positivism* seiner Fachkollegen abgestoßen fühlte und abzugrenzen suchte? Der die Kategorie des Essays gegenüber den Methoden einer „systematischen“ Literaturwissenschaft ins Feld führte und einem verpönten Biographismus das Wort redete? Der sich dagegen wehrte, dass man Autoren und literarische Werke erniedrigte zu bloßen Materialien und Vorführobjekten für hermeneutische Methodologien, die gerade im Schwange waren? Der mit moralistischer Verve die Kompromittiertheit der bundesdeutschen Nachkriegsgermanistik anprangerte? Der das Unbehagen an seiner Disziplin schließlich auch dadurch zum Ausdruck brachte, dass er selbst zum freien Schriftsteller mutierte?

Es war gegen Ende der 80er Jahre, dass der „Auslandsgermanist“ in Norwich allmählich (zunächst weitgehend unbemerkt) die Seiten wechselte und zum Gegenstand seines eigenen Fachgebietes wurde. Natürlich muss ihm klar gewesen sein, dass er damit unweigerlich auch selbst zum Gegenstand jenes *unfeeling positivism* und jener „kalten“ Systematik würde, die er in seinen Schriften so emsig kritisierte. Nicht nur aus Deutschland ist W.G. Sebald ausgewandert, auch aus der Germanistik.* Die vorliegende Studie sucht dem Rechnung zu tragen, indem sie ihrerseits einen eher unorthodoxen, „essayistischen“ Zugang zu ihm sucht. Sie ist keiner Theorie verpflichtet und läuft auf keine These hinaus. Sie versucht die literarischen Werke, die Sebald hinterlassen hat, auf betont persönliche, um Textnähe und Blick auf die Details bemühte Art zu lesen – in der Hoffnung, „dass die notgedrungenen Lückenhaftigkeit aufgewogen wird von Durchblicken, wie sie in einer systematischeren, weniger auf die Textqualitäten selbst ausgerichteten Behandlung sich vielleicht nicht eröffnet hätten.“ (UH 11)

Frank Schwamborn,
Morioka (Japan),
im August 2017

* „Wer seine Aufsätze in chronologischer Folge liest, wird Zeuge einer unerhörten Auflockerung.“ (Kehlmann: Kommt, Geister, S. 32.)

I. *Nach der Natur. Ein Elementargedicht. (1988)*

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

Ein *Elementargedicht* nannte W.G. Sebald sein erstes, 1988 erschienenenes, genuin literarisches Werk: ein „frei und ruhig rhythmisiertes Gedicht, von dem man keine zehn Zeilen lesen kann, ohne in einen merkwürdigen Sog zu geraten.“¹ In drei Teile ist das Langgedicht gegliedert,² das in Form biographischer Miniaturen 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 miteinander zu vereinen? Wie in seinen späteren Werken (in *Schwindel. Gefühle.* zumal und in den *Ringten des Saturn*) versammelt 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“ 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 Geburtsort G.W. Stellers: Windsheim in Franken, der die Porträtierten über Zeiten und Räume hinweg verbindet. (NN 30, 40, 74) „Zusammenhang läuft über Lokalitäten, die immer wieder auftauchen, läuft über Daten, die sich überschnei-

¹ Kübler: Von der Schönheit einer weißen, leeren Welt, S. 60f.

² Die drei Teile waren vorher bereits einzeln, in einem Abstand von mehreren Jahren, in der Grazer Literaturzeitschrift *Manuskripte* erschienen.

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*“. Schon diese Lesart des Textes als eines „Triptychons“ in Worten deutet ihn als „Ekphrasis“: als Repräsentation einer Kunstform im Medium einer anderen.

den, läuft über emotionale Identifikationen und rekurrente, sich wiederholende Motive.“⁴

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 Rousseaus *Confessions*⁵ 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 hingewiesen⁶ – im metaphysischen Sinne: „Nach der Natur“ als wörtliche Übersetzung von „Meta-physik“, über deren Vernachlässigung sich W.G. Sebald oft beklagt hat.⁷ Auch das akzentuieren diese Verse: das ineinander Übergängliche von Diesseits und Jenseits, das Interesse an den Grenzbezirken von Sein und Nichtsein: die Totlebendenmotivik, die sein Werk 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“ – AW 30).⁸ – Eines zumindest haben die drei porträtierten „semifiktionalen“ Gestalten dieses Bandes: der Maler, der Forscher und das autornahe Ich gemein: „Alle drei Figuren versuchen, hinter der Erscheinungswelt einen unsichtbaren Zusammenhang oder letzten Grund zu entdecken.“⁹

⁴ 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.

⁵ „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*. Neuausgabe München 2012, S. 7.) Auch Lukrez' berühmtes Lehrgedicht *De rerum natura* wäre denkbar als titelgebende Referenz.

⁶ Albes: Porträt ohne Modell, S. 53.

⁷ Vgl. Schütte: W.G. Sebald, S. 36.

⁸ Was W.G. Sebald in seinen Werken vermittels intertextueller Allusionen ins Werk zu setzen sucht, ist so etwas wie Totenwiederkehr qua Zitation. „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.“ (Interview-äußerungen 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*. (s.u.)

⁹ Albes, a.a.O.

Den Anfang macht Matthias Grünewald, der Schöpfer des Isenheimer Altars, dem Sebald versucht, in Form einer biographischen Skizze eine poetische Reverenz zu erweisen. Er stützt sich dabei auf das Zeugnis des „deutschen Vasari“: Joachim v. Sandrart, der im ersten Teil seiner *Teutschen Academie* von 1675¹⁰ die historisch kaum fassbare Gestalt des Mathis Gothart/Nithart von Aschaffenburg der Nachwelt überliefert und mit dem Namen „Grünewald“ versehen hat.¹¹ Sebald teilt mit Sandrart das 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 „biographisierenden“, 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 unbekanntenen / 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.)¹²

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 Lücking¹³ vertretene These, die im Werk des Malers „eine Art mehr oder weniger geheime Biographie, ein gemaltes Leben“¹⁴ erkennen wollten, wird von der neueren Forschung bestritten: „Der Grünewald, wie ihn sich Fraenger vorstellte, der aus seinem Œuvre eine Art biographisches Gerüst gemacht haben soll, ist letztlich ein Phantasie-Grünewald. (...) Wie kommt es, dass sich die

¹⁰ Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malhrey-Künste*, I. Teil, Nürnberg 1675.

¹¹ Vgl. Geissler: *Meister Mathis – Leben und Werk*, S. 24.

¹² „Zeuge“ – „Einsiedler“ – „Mitleidiger“: es fällt nicht schwer, die Trias dieser Attribute auch den beiden anderen poetisch Porträtierten zuzuschreiben.

¹³ Vgl. Wilhelm Fraenger: *Matthias Grünewald*, Dresden 1936 (neu: München 1983) und Wolf Lücking: *Mathis – Nachforschungen über Grünewald*, Berlin 1983. Sebald stützt sich v. a. auf Lückings Buch, aus dem er unmarkiert zitiert. (Vgl. Schütte, a. a. O. S. 38 und Fieler, W.G. Sebalds *Nach der Natur*, S. 40ff.) In *Schwindel. Gefühle*. stellt er „Nachforschungen über Pisanello“ an, offenbar in Anspielung auf Lückings Titel. (SG 84)

¹⁴ Martin: *Grünewald und seine Kunst*, S. 50. „Die Ähnlichkeit zwischen der männlichen Person des *Maria-Schnee-Altars*, der „Pauls-Tafel“ des *Isenheimer Altars*, der *Münchner Verspottung* und endlich dem Porträt in der Erlanger Bibliothek ist nicht zu bestreiten. Jedoch offeriert Horst Ziermann in seinem Buch „Matthias Grünewald“ eine Erklärung, die, wenn auch viel später als *Nach der Natur* publiziert, am plausibelsten erscheint: „The use of stock faces was general practice in medieval painting. – the best known example of it are the identical faces of the angels singing and making music in Jan van Eycks *Adoration of the Lamb Altarpiece* (completed in 1432) in Ghent Cathedral. This convention was still widespread in 1510/20.“ (Fieler, a. a. O. S. 49f.)

Kunsthistoriker so verrennen konnten, hartnäckig in Grünewalds Gemälden das Gesicht des Künstlers zu suchen?“¹⁵ 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. (Spekulationen Lückings folgend)¹⁶ hinter dem Isenheimer *Sebastian* (im Seitenflügel des Kreuzigungsaltars) das Bekenntnis und Vermächtnis einer vermuteten homoerotischen Beziehung der beiden, wie Sebald mutmaßt, 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)

„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 durch das ganze Œuvre Sebalds üblich, wird schon hier nur „metonymisch“ auf den Holocaust verwiesen, denn natürlich weisen die gelben Ringe voraus auf die gelben Sterne, der Frankfurter Stadtteil Sachsenhausen auf das gleichnamige KZ in Brandenburg und das „zögernde Zurückkehren“ der Juden nach Frankfurt auf die Gegenwart des Schreibenden.

Es hat 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

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Lücking: Mathis, S. 189.

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 „Kaum ein Begriff ist bis heute umstrittener als derjenige der Symbiose, die vor 1933 zwischen der jüdischen und der deutschen Bevölkerung existiert habe. Gershom Scholem hat ihn rundweg diskreditiert. Martin Buber hingegen redet 1939 vom *Ende der deutsch-jüdischen Symbiose* – die es für ihn zuvor also durchaus gegeben hat.“ (Borchmeyer: „Was ist deutsch?“, S. 623f.)

verbrannten“ (NN 8), polemisch 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 Zülchs¹⁹ 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.²⁰

Man fragt sich: worauf will er hinaus? Will er – in Versen – einen Beitrag leisten zur Grünewald-Forschung? Ist es nur der Zeitpunkt der Veröffentlichung von Zülchs Buch, das dessen Erkenntnisse in den Augen Sebalds schmälert?²¹ Das hindert ihn aber andererseits nicht daran, ausführlich und unmarkiert daraus zu zitieren (NN 20–28) und die Figuren „Grün“ und „Gothart/Nithart“ womöglich wider besseres Wissen für seine Sicht der Dinge zu reklamieren. Folgt er hier den zweifelhaften Thesen Lückings gegen Zülch zu unkritisch, aus Sympathie für dessen politische Einstellung? Oder hat er einfach Freude am historischen Verwirrspiel?²²

„Der Nachlass ist in Wahrheit der zweier Männer“ (NN 19), so lautet sein Befund. Wie auch immer es sich mit den historischen Fakten verhalten mag, es ist bemerkenswert, was Sebald in Versen daraus macht, wenn er die Darstellung Sebastians (des „Schutzheiligen der Homosexuellen“)²³ im *Isenheimer Altar* unter seine subjektive Lupe nimmt, um sie als „Palimpsest“ zu lesen: als die Vereinigung zweier Liebender in der Arbeit an der Gestalt (in der Gestalt!) des Heiligen:

„Eine Röntgenaufnahme der Sebastianstafel / bringt hinter dem elegischen Porträt / des Heiligen nochmals dasselbe Gesicht / zum Vorschein, das Halbprofil / in der endgültigen Übermalung nur / um ein winziges weiter gewendet. / Hier haben zwei Maler in einem Körper, / dessen verletztes Fleisch ihnen beiden gehörte, / ihre Natur ausstudiert. Zuerst hat Nithart / aus dem Spiegel sein eigenes Bildnis / gefertigt, und Grünewald hat es dann / mit großer Liebe, Genauigkeit und Geduld / und einem bis in die blauen Bartschatten / hineingehenden Inter-

¹⁹ Vgl. W.K. Zülch: Grünewald oder Grün? In: Georg Reimer (Hrsg.): *Kunstrepertorium* 40. Berlin 1917, S. 120–129.

²⁰ Man geht heute wieder (wie Zülch schon 1917) davon aus, dass es sich bei dieser Frau um die Ehefrau eines Bildschnitzers namens Matthis Grün handelte, der 1532 starb und von einigen Forschern fälschlich mit Grünewald verwechselt wurde. (So u.a. Martin, a.a.O. S. 34f.)

²¹ „Das Datum des Vorworts außer Acht gelassen, lässt sich ansonsten kein weiteres offensichtliches Nazi-Gedankengut in Zülchs *Der historische Grünewald* nachweisen.“ (Fieler, a.a.O. S. 31.)

²² Vgl. Fieler, a.a.O. S. 21–54.

²³ Sebald attestiert Grünewald, er habe „ein besseres Auge (gehabt) für Männer“ (NN 15), und das lässt sich wahrhaftig auch über ihn selber sagen. Es gibt in seinem von Männern prädominierten Œuvre nur ein paar wenige, meist nur skizzenhaft angedeutete Frauenfiguren, wie Adela Fitzpatrick oder Marie de Verneuil in *Austerlitz*.

esse an der Haut / und am Haar seines Genossen übermalt. / Das dargestellte Martyrium ist die / noch an den Wundrändern spürbare / Repräsentation einer Männerfreundschaft, / schwankend zwischen Entsetzen und Treue.“ (NN 17f.)

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* eine wichtige Rolle spielt). Zugleich war diese Zeit aber auch eine Epoche sozialer, politischer und religiöser Umwälzungen, die ein „Klima der Angst, eine Besessenheit vom Tod“²⁴ erzeugten, die sich in Mathis' Werken spiegelt. Die Visionen und Archaismen, das dunkle Pathos dieser expressiven Kunst übten große Anziehungskraft auf Sebald aus. Das gilt vor allem für den Isenheimer Altar, den Sandrart nur vom Hörensagen kannte,²⁵ der Grünewald aber heute „als Maler definiert“²⁶. Der Isenheimer Altar stellt eine Assemblage von „Ikonen des Leidens“ dar, die bis in die Gegenwartskunst hinein fortwirken.²⁷ Die Intensität und der nichts beschönigende Realismus der Martern des Gekreuzigten: das ganze drastisch vorgeführte Ausmaß der Qualen „bot(en) ein Schauspiel, wie es packender kaum sein konnte“²⁸. Das hatte nichts mehr gemein mit den idealisierten Christusgestalten 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.“ (AW 253)

Die Weltsicht breitet sich aus in den Farben wie eine Krankheit: diese Worte über die Isenheimer Kreuzigung lässt Sebald in den *Ausgewanderten* Max Aurach sagen (seinerseits ein porträtiert Maler, der „Zerstörungsstudien“ malt – AW 269), als kaum verstelltes Selbstbekenntnis. Das Grauen erregend „Extremistische“ der Darstellung der Leiden des Gekreuzigten, sowie 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

²⁴ Fieler, a. a. O. S. 8.

²⁵ „In Isenheim ist Sandrart nicht gewesen, / hat aber gehört von dem Altarwerk, das, / schreibt er, so gestalt sei, dass das wahre / Leben nicht anderst thun könnte (...)“ (NN 11).

²⁶ Fieler, a. a. O. S. 167.

²⁷ Vgl. Sylvie Ramond: Grünewalds Nachleben, in: Martin/Menu/Ramond: Grünewald, S. 277–319.

²⁸ Martin, a. a. O. S. 167.

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 verzweigte 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 der Monster und Dämonen, in denen der Betrachter das „krankhafte Schauspiel“ der Geschichte (die „Aberration einer Spezies“) versinnbildlicht sieht: „die pathologische Kolorierung der objektiven Verfassung des Universums“²⁹.

Zwar diente der Wandelaltar in dem Isenheimer Antoniterhospital nicht nur erbaulichen, sondern auch therapeutischen Zwecken: die von dem damals grassierenden „Antoniusfeuer“ 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, meint Sebald, 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. 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 übertragen auch auf die Verse dieses *Elementargedichts*, 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 ausein-

²⁹ Schmucker: Grenzübertretungen, S. 64.

ander / 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),³⁰ 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“.)³¹ Verbindungen werden hergestellt zwischen biblischen Motiven, gemalten Landschaften und kosmischen Phänomenen. Ökologische Katastrophen der Gegenwart 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. Seine eigene Welt sieht er in den Werken Mathis' vorgezeichnet. Die irrealen/surrealen, „lautlos bleierne“ Atmosphäre einer „stehen gebliebenen Zeit“ wird literarisch nachgeschaffen. Die Verse zeichnen nach und deuten, was die Gemälde zeigen. Diese werden nicht einfach nur beschrieben, sondern regelrecht beschworen. „Die Beschreibung erfasst/erschafft das Bild in eben dem Maße, in dem sie es kopiert.“³²

³⁰ In den *Ringen des Saturn* heißt es entsprechend: „Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung.“ (RS 35)

³¹ Bruchstücke in stets gesuchter Neukombination produktiv zu machen ist seine Form von poetischer „Bastelei“. 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 psychisch kranken Lyrikers den „mythopoetischen Charakter der Bastelei“ 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.) „Das auch als Analogiedenken charakterisierte Verfahren der *bricolage* operiert innerhalb einer unaufhörlichen Rekonstruktion derselben Materialien, wobei mit den fortlaufend umgewidmeten Bruchstücken stets vergangenen Zwecken neue funktionale Rollen zugewiesen werden. Das Vorgehen, strukturierte Gesamtheiten aus Bruchstücken zu erarbeiten, die Lévi-Strauss als „fossile“ Geschichtszeugen ausweist, steht somit in Korrespondenz zum Verfahren beständiger Rekonfiguration und Resignifikation, wie sie sich durch den Blick des melancholischen Allegorikers vollziehen.“ (Florian Stegmaier, zit. n. Öhlschlager/Niehaus: W.G. Sebald-Handbuch, S. 204.)

³² Albes, a. a. O. S. 65.

Die Todeslandschaften des Malers werden umgesetzt in visionäre Nachtgedichte. Das ist wie wortgewordene Malerei, wie Anschauung in Versen, synästhetisiert. Die Rede ist, zeitenübergreifend, von „brauner (!) verbrannter Erde“. (NN 26, m.H.) „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“³³: den Verdacht, dass sozusagen „seit jeher etwas nicht stimmte“. (BU 18) Von individuellen Katastrophen 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.“³⁴ Das Entsetzen angesichts der Befunde beim Schweifen durch die Blutspur der Geschichte wird „sagbar“ 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)³⁵

Im Vergehen des Malerlebens ist eine „Weltendämmerung“ imaginiert. Die Schlussworte sind Titel des 1. Teils von *Nach der Natur (Der Schnee auf den Alpen)*, und es ist charakteristisch, dass das Sterben des Malers mit dem „Zerreißen des Sehnervs“: der Entfärbung der Welt einhergeht. Dem Maler werden „seherische Kräfte“ zugeschrieben. Die Sehergabe des Künstlers („Ich seh schon“: – NN 30) wird doppelt apostrophiert: mimetisch-prophetisch. Die hellseherische Illusionslosigkeit, die Sebald seinem Grünewald andichtet, ist seine eigene. Mikrowahrneh-

³³ „Es ist tatsächlich der Mensch eine perverse Spezies, eine um ihren gesunden Tierverstand gekommene Spezies,“ sagte Sebald 1996 im Gespräch mit Walther Krause. (Vgl. „Auf ungeheuer dünnem Eis“, S. 151.) Diese Formulierung ist charakteristisch, denn Sebalds kreatürliche Solidarität mit Tieren, sein Anschreiben gegen die Hybris des menschlichen *speciesism*, ist in allen seinen Texten spürbar (am stärksten in den *Ringten des Saturn*). Die Gewalt, die die „Krone der Schöpfung“ glaubt, ungestraft (in biblischer Tradition) den „niedereren“ Kreaturen antun zu dürfen, spiegelt für Sebald nur deren tief gestörte Beziehung zur Natur.

³⁴ Anz: Feuer, Wasser, Steine, Licht, S. 59f.

³⁵ „Ein Erblinden, das sich als Erlösung von der Bürde des Kunstschaffens lesen lässt und zugleich als das Nichts, in dem alles enthalten ist (...) Die ebenso paradoxe wie melancholische Konstruktion des scharfen Blicks des erblindenden Auges verweist auf das Jenseits, dessen der sterbende Maler ansichtig wird – und darauf, dass er erst hier von seinen diesseitigen Leiden erlöst und, als Künstler, die letzte Erkenntnis erlangen wird.“ (Preuschhoff: Mit Walter Benjamin, S. 162.)

mung, Detailgenauigkeit „nach der Natur“ ist es vor anderem, was dieser Autor an seinen Malern feiert³⁶ und selber schreibend anstrebt.

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“³⁷. (Auch Sebald Beham, ein Schüler Dürers, wird bei Sandrart porträtiert.) Die Sympathien des Malers für die Sache der aufrührerischen Bauern³⁸ macht er sich zu eigen. Die Schrecken des Bauernkrieges werden vorausgeahnt („die sechste / Posaune sei im Schwange“³⁹ (...) 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 Sympathien des Malers für die Unterlegenen im Bauernkrieg, das sich in dieser Geste äußert, stehen für die Synthese eines sozialen und

³⁶ Vgl. seine Worte über Pisanello in *Schwindel. Gefühle*, die man durchaus als 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)

³⁷ Schütte, a. a. O.

³⁸ Eine direkte Verbindung des Malers zu den Aufständen der Bauern ist historisch ebenso wenig nachweisbar wie die Tatsache, dass er wochenlang eine Binde vor den Augen getragen habe (wohl aber, dass sich Luther-Schriften in seinem Nachlass fanden). Das Motiv des Augenausstechens – des Blendens des Malers wäre die Entsprechung zur Legende (?) um die zerbrochenen Hände Riemenschneiders. (Vgl. Fieler, a. a. O. S. 48f.)

³⁹ Gemeint sind die Reiterheere: ein Verweis auf die Apokalypse. Vgl. in der Bibel die *Offenbarung des Johannes* 9, 13–21.

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 singend-seherischer Gebärde (seherische Attitüde – telepathische Visionen – Luminarismus – Augenausstechen – Zerreißen des Sehnervs – dunkle Binde vor dem Gesicht) Verse aneinanderreihet, die kaum den Rechercheaufwand verraten, der ihrem Sprachreichtum zugrundeliegt. „Das Recherchieren und das Herumreisen“⁴⁰, das der Stoffaufnahme für die Bücher dient, wird selbst zu deren Inhalt.⁴¹ W.G. Sebald ist (als Autor und Erzähler) in allen seinen Werken selber Reisender und Forscher – „Forschungsreisender“, – wie G.W. Steller, den er als nächsten porträtiert.

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).⁴² Gebürtiger Windsheimer, ist er gewissermaßen der erste „Ausgewanderte“ in Sebalds Werken. Der ihm gewidmete Text, das „Mittelstück“ des Triptychons: *Und blieb ich am äußersten Meer*⁴³ ist der am frühesten entstandene der drei,⁴⁴ und also der erste literarische Text von Sebald überhaupt: sozusagen die Initialzündung, die aus dem „Auslandsgermanisten“ in East Anglia einen eigenständigen Poeten machte. Angeregt wurde er, wie eingangs suggeriert (NN 37),⁴⁵ durch die Lektüre von Konrad Bayers experimentellem Prosa-

⁴⁰ Sebald, zit. n. „Auf ungeheuer dünnem Eis“, S. 108.

⁴¹ 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“ (AW 49). Derlei Vor- und Rückverweise stellen die Bindeglieder dar zwischen den Einzelwerken, stützen die „Ein-Buch-These“ der Sebaldforschung.

⁴² Vgl. Peter Simon Pallas (Hrsg.): *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.

⁴³ 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. Die gleichen Verse aus dem Psalm werden auch bei Hans Christian Andersen zitiert in der erzählerischen Miniatur *Ved det yderste Hav* („An den äußersten Rändern der See“, 1855), die von einer gestrandeten Expedition in die Arktis handelt. Zu denken wäre auch an Coleridge's Gedicht *The Rime of the Ancient Mariner* (in: *The Penguin Book of English Romantic Verse*, ed. by D. Wright, Harmondsworth 1968, S. 159.)

⁴⁴ Zuerst einzeln erschienen in der Grazer Literaturzeitschrift *Manuskripte* 24 (1984), S. 23–27.

⁴⁵ Vgl. auch: Joe Cuomo: *The Meaning of Coincidence – An Interview with the writer W. G. Sebald*. In: *The New Yorker*, 3.9.2001.

stück *Der Kopf des Vitus Bering*.⁴⁶ 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).⁴⁷

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 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 Dreiheit irritierend ineins als idealer Zufluchtsort wie als mörderischer Feind und zugrunde gerichtetes Opfer des Menschen. Der Mensch ist ebenso zugleich der rücksichtslose Ausbeuter der Natur und ihr wehrloses Opfer. (Die paradoxe Janusköpfigkeit der Natur setzt sich 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 Sankt 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 /

⁴⁶ 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*, 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 in sel gegeben hat, auf der er die zeit von november 1741 bis august 1742 zubringen musste.“ (a. a. O. S. 61.)

⁴⁷ Als zweite Quelle diente Sebald Corey Ford's Buch *Where the Sea Breaks Its Back* (1793), das Stellers letzte Jahre auf Kamtschatka und in Sibirien nach der Rückkehr von der Beringsinsel auf eher literarische, semifiktionale Weise schildert. (Vgl. ebd. S. 188ff.) Dieses seinerseits fußt auf Sven Waxells Augenzeugenbericht *The American Expedition*. (Übersetzt von M.A. Michael, London 1952.)

eine Illusion, und niemand / weiß, wo es hinausgeht.“⁴⁸ (NN 43) Die Erfahrungen und die Befunde des Naturforschers gleichen denen des Malers, und deutlich ist auch die Parallele von beider gescheiterten Ehe. (Vgl. NN 47) Das Grauen an der „sozialen Zwangsanstalt“ (BU 34) der bürgerlichen Ehe und deren „tostlosen Konsequenzen“ (BU 31), sowie an körperlicher Liebe und Prokreation, an dem ganzen „Sprossen, Sichforttreiben und Fortpflanzen“ (NN 24), wird in vielen Sebald-Texten deutlich, auch den germanistischen. 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).

In Abschnitt III von *Die dunkle Nacht fährt aus* scheint der Erzähler entsprechende 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.)

Ähnliches legt die Passage in den *Ringens des Saturn* nahe, die von seinem Nürnberger Namensgeber Sankt Sebaldus handelt, der den Quellen nach noch in der Hochzeitsnacht flüchtig wurde: „Siehe, so wird berichtet, habe er zu seiner Braut gesagt, heute sind unsere Leiber geschmückt, und morgen sind sie eine Speise der Würmer. Vor dem Morgengrauen noch ergriff er die Flucht, wallfahrte hinab nach Italien und lebte dort so lange in der Zurückgezogenheit, bis er in sich die Kraft spürte, Wunder zu wirken.“ (RS 110f.) Tritt man dem Autor Sebald zu nahe, wenn man derlei sakrale Reminiszenzen auf ihn selbst bezieht? Dass er aus diesem barocksten aller Gedanken die Konsequenzen zog, dass seine in *Schwindel. Gefühle.* geschilderten Italienreisen auch (Ehe)flucht-Charakter trugen, und dass die Analogie einfach darin besteht, dass „die Kraft, Wunder zu wirken“ sich auf die Fähigkeit bezieht, poetisch produktiv zu werden?

Doch zurück zu G.W. Steller. Jene andere, spätere, rückwärtige „Entdeckung Amerikas“ von Russland aus, das erste Sichten der schneebedeckten „Zinnen“⁴⁹

⁴⁸ 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.)

⁴⁹ Hier schmuggelt Sebald unmarkiert Notate eines späteren Alaska-Reisenden mit ein: Vgl. Adelbert von Chamisso: *Reise um die Welt*, Nachdruck 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 Him-

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 *Melancholia I*⁵⁰ 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, in tiefe / Trauer gehüllt, / in einen schwarzen Mantel, / mit schwarzem / Pelzwerk / gefüttert.“⁵¹ (NN 48f.)

Das „blakende Licht“ ist der Widerschein des Zwiellichts 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 Schwarzacht, die die drei – ebenso trübsinnigen wie tiefsinnigen – Protagonisten dieses Buches teilen, genau in seiner Mitte, in Form eines ikonischen Kunstwerks präsent.⁵² Schon in Dürers Kupferstich ist zugleich das Ideal schöpferischer Geisteskraft und die Malaise eines zerstörerischen Seelenzustandes festgehalten.⁵³ 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. Er bemüht hier, bezogen auf Vitus Bering, die alte, dem Aristoteleschüler Theophrast zugeschriebene,⁵⁴ 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

mel / überhing jetzt das Meer, und / die schneebedeckten, zerrissenen / Zinnen Alaskas prangen, / 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)

⁵⁰ Die Anspielung auf Dürers *Melancholia* steht (als einziges im Steller-Teil „zitiertes“ Bildwerk) genau in der Mitte zwischen Grünewalds *Lindenhardter Altar* (NN 7), der das „Propäoem“ eröffnet und Altdorfers *Alexanderschlacht* (NN 97–99), die es beschließt. Die Bildbeschreibungen fungieren als „Rahmen“ für das „Triptychon“.

⁵¹ Bei Konrad Bayer (*Der Kopf des Vitus Bering*, a.a.O. S. 30) hatte es geheißt: „der mensch ist ein augentier. auch das wusste bering nicht. sein mantel ist aus schwarzer wolle mit schwarzem pelzwerk gefüttert.“

⁵² „Diese Bindung des Melancholikers an das Meer und die Küste, den Strand, wird später in den *Ringeln des Saturn* wieder aufgegriffen und regelrecht durchdekliniert.“ (Preuschoff: Mit Walter Benjamin, S. 122.)

⁵³ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a.M. 1992, S. 448ff.

⁵⁴ Der Schüler des Aristoteles hatte als erster ein Buch über das Wesen der Melancholie und „das Gefühl für die tragische Anomalie des überragenden Menschen, der zwischen inspiratorischen Aufschwüngen und tiefen Depressionen hin- und hergerissen ist“, verfasst. (Vgl. ebd. S. 93.)

der modernen Welt mit ihren Religions- und Bürgerkriegen als den wahren Wahnsinn begreift.“⁵⁵ (Auch Walter Benjamin hatte in seinem *Trauerspiel*-Buch „die Neigung des Melancholischen zu weiten Reisen“ erinnert: „von daher Meer am Horizont der Dürerschen *Melencholia*.“⁵⁶)

Über die von Sebald dem Vitus Bering zugeschriebene Melancholie 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 nimmt der rhythmisierte Realismus dieses „Prosapoems“ geradezu Gebetsform an), so stehen sich in den frühaufklärerischen Reiseberichten Stellers Religiosität und Rationalität durchaus nicht im Wege. Es geht wohl eher um die Spannweite vom Theologischen zur Naturerkenntnis, und zwar 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 G.W. Steller nolens volens zuarbeitet.

Sebald geht sehr frei mit dessen Aufzeichnungen um, unterschiebt ihnen solche Chamissos, der ein halbes Jahrhundert später, bei der Romanzoffschen Alaska-Expedition (1815–18) „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 Aleuten-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, / widersetzten sich diesem Bedürfnis.“ (NN 54) Der eingeborene (und alsbald zu Ausbeutungszwecken missbrauchte)⁵⁷ Forscherdrang zum Kartographieren/Rubrizieren der Flora und Fauna in diesen entlegensten Weltregionen offeriert ein „Gegenglück“, das den Forscher bestimmt, sich der Rousseauschen Verführung, die von der Wildnis ausgeht, zu entziehen. Für einmal scheint sich hier 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,

⁵⁵ Werner von Koppenfels: Nachwort zu Robert Burton: *Die Anatomie der Melancholie*, Mainz 2006, S. 325.

⁵⁶ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a.a.O. Bd. I, S. 877.

⁵⁷ 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: W.G. Sebald, S. 44)

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 Selbsterstörung, unwiderstehlich hinein.“⁵⁸ „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.“⁵⁹ 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.⁶⁰ Der Autor stimmt, gestützt auf die Aufzeichnungen Stellers, einen nichts beschönigenden Klagegesang an, die 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 geschwellenen 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.)⁶¹

⁵⁸ 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.

⁵⁹ Schütte, a. a. O. S. 45.

⁶⁰ „Was bleibt, bis zuletzt, / ist die aufgetragene Arbeit“, hatte es analog geheißen zu Grünewald. (NN 32)

⁶¹ Vgl. die entsprechende Stelle in Ford's *Where the Sea Breaks Its Back*: „The victim suffers from extreme weariness, coupled with a feeling of depression, and he loses weight and becomes anemic and listless. The gums swell and grow spongy and bleed; the breath is fetid; there are hemorrhages into the muscles and joints, the spleen enlarges, and ulcers develop ... In the final stages of the disease, it is hard to distinguish between the sick and the dead.“ (S. 92)

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 dieser noch sein eigenes Sterben wissenschaftlich verfolgt, erlebt er den eigenen Körper paracelsisch als „Schauplatz kosmischer Energien“⁶². Wenn er „zum Trost vom Licht der Natur spricht“ (NN 43),⁶³ zitiert er eine zentrale, in den Schriften des Paracelsus geradezu gebetsmühlenhaft wiederholte Formel.⁶⁴ In dessen *Labyrinthos medicorum errantium* ist es immer wieder das „lumen naturae“, das dieser der Schulmedizin seiner Zeit entgegenstellte.⁶⁵ Er beschwor eine Vorstellung von der Natur als einem Buch (Gottes), in dem es zu „lesen“ gelte und stellte dieses „Buch“ polemisch dem tradierten Bücherwissen der Gelehrten entgegen.⁶⁶ 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)⁶⁷

Für Paracelsus gab es (noch) keinen Unterschied zwischen Naturerkenntnis und Gotteserkenntnis. Er zog als Arzt gegen die aus der Spätantike überlieferte Viersäftelehre zu Felde (er suchte die vier Temperamente, die ja ursprünglich aus den vier

⁶² 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)

⁶³ 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 Mondschatten / 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 ausgoss.“ (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 überlagern – und zugleich die Formel des Paracelsus anklingt.

⁶⁴ 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.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 34ff.

⁶⁶ Ebd. S. 40f.

⁶⁷ Es handelt sich um ein Zitat aus den *Septem Defensiones* des Paracelsus. Vgl. ders.: Im Licht der Natur, a.a.O.

Elementen abgeleitet worden waren,⁶⁸ wieder auf diese zurückzuführen).⁶⁹ Er betonte die „Konkordanz anatomiae beider Fabrikation (machinae mundi und physici corporis)“⁷⁰ und sah demgemäß im „Mikrokosmos“ Mensch die gleichen Gesetze am Werk wie im (auf diesen einwirkenden) Makrokosmos Natur/Gestirne. 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 anatomische 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.⁷¹

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).⁷² „Das ist infirmitas“ (NN 65).⁷³ „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.“⁷⁴ 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 der Natur gegenüber, die teilt er durchaus: die spirituelle, quasi-religiöse Form der Naturbetrachtung, die er dann Steller zuschreibt. Er selber mag sie (neben Stifter) vor allem Rousseau abgelesen haben, einem anderen Außenseiter, der seinerseits ein erklärter Bewunderer des Paracelsus war und dem er andernorts (in *Logis in einem Landhaus*) eine biographische Hommage gewidmet hat. (Dort: in *Le promeneur solitaire*, 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

⁶⁸ Vgl. das Kapitel „Die Lehre von den Quattuor Humores“ in: Saturn und Melancholie, a. a. O. S. 39–54.

⁶⁹ Paracelsus, *Labyrinthus ...*, S. 51.

⁷⁰ Ebd. S. 54.

⁷¹ Ebd. S. 48.

⁷² Bei Paracelsus: „Jetzt fängt alchimia microcosmi an“ (ebd. S. 59).

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

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 (erschien posthum 1782), 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.⁷⁵ Womöglich war Rousseau auf der St. Petersinsel auch ein Vorbild für Sebalds Darstellung von Steller auf der Halbinsel 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)⁷⁶ – „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 selber 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.⁷⁷ Bezeichnend aber ist wiederum, was Sebald weglässt, denn bei Paracelsus hatte es geheißen: „Von Orient aber gehen alle Anfäng der magicae, und von septentrione geht nichts Guts.“⁷⁸ (Hier wird also – gerade umgekehrt wie in Altdorfers *Alexanderschlacht*, deren Betrachtung das Poem beschließt – der Süden gegen den Norden und nicht der Okzident gegen den Orient ausgespielt.)

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 – oder soll man sagen: den drei – hier Porträtierten auf. (Auch teilte er mit dem Maler die diesem von Sebald zugeschriebenen Sympathien für die Aufständischen im Großen Bauernkrieg.) Er war ein Außenseiter, ein Umstrittener, dessen Versu-

⁷⁵ Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, Stuttgart 2003, S. 86.

⁷⁶ Vgl. Paracelsus, a. a. O. S. 82, 90.

⁷⁷ Im Grünewald-Teil ist analog von einem „Messias Septentrionalis“ (NN 30) die Rede, bezogen auf das apokalyptisch gezeichnete Abschlagen der Bauern im Großen Bauernkrieg.

⁷⁸ Ebd. S. 82. Insofern ist die Losung der deutsch-völkischen Bewegung im Ersten Weltkrieg: *ex septemtrione lux* eine bewusste Umkehrung (man könnte auch sagen: eine bewusste Verfälschung) des Paracelsus-Satzes! (Vgl. Alexander Demandt: *Über die Deutschen. Eine kleine Kulturgeschichte*. Berlin 2007, S. 40.)