

# ANSICHTSKARTEN

## Zur Poetik der Postkarte bei W. G. Sebald

Von Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Zu den Bildmaterialien, die W. G. Sebald in seine Texte einmontiert hat, gehören auch reproduzierte Postkarten: Sammelstücke, deren Auswahl Sebalds Vorliebe für bestimmte Bildmotive bestätigt. Anhand mehrerer Texte lässt sich eine Poetik der Postkarte rekonstruieren, die auf Medialität und Gebrauchswesen der Postkarte Bezug nimmt, die Postkarte aber auch auf besondere Weise semantisiert: Als ‚Ansichtskarte‘, die den Betrachter nur scheinbar anblickt.

Among the visual materials that were integrated into W. G. Sebald's texts there are also reproduced postcards. Collected by Sebald himself, they affirm his affinity toward certain image motifs. With reference to several of Sebald's texts, the article reconstructs his poetics of the postcard. It addresses the mediality of postcards and their conventional ways of usage, but it also attributes specific dimensions of meaning to them. Called "Ansichtskarte" ("looking card", which means: card to regard/to look at, but can also be read as "regarding card") the postcard belongs to the "Sebaldian" objects which only seemingly exchange glances with the observer.

### I.

#### *Zwei Postkarten-Texte: Evokationen von Unheimlichem*

Vorgestellt seien zunächst zwei Passagen aus Texten W. G. Sebalds, die sich auf Postkarten beziehen. Die erste spricht von Postkarten, die nicht geschrieben werden.

Dahinter das Ende der Welt,  
die fünf kalten Häuser  
des Orts Shingle Street.  
Eine Frau steht untröstlich  
5 am Fenster, eine Kinderschaukel  
verrostet im Wind, ein einsamer  
Spion sitzt in seinem Wohnmobil  
in den Dünen, den Radioempfänger  
am Ohr. Nein, hier können wir  
10 keine Postkarten schreiben,  
nicht einmal aussteigen  
können wir hier. [...]’)

In Sebalds ‚Elementargedicht‘ ›Nach der Natur‹, das aus verschiedenen Perspektiven von Verfall, Untergang, Verschwinden und Auflösungsprozessen spricht, fällt das Stichwort „Postkarte“ charakteristischerweise in einem negativen Aussagesatz: Der trostlose Ort, der hier skizziert wird, ist ein Ort, an dem man keine Postkarten schreiben kann. Diese negative Feststellung fügt sich in eine Serie anderer Bilder unterbrochener, aussichtslos erhoffter Kommunikation: Dass die untröstliche Frau am Fenster auf eine verrostende Kinderschaukel zu blicken scheint, suggeriert das Verschwinden, vielleicht den Tod eines unsichtbaren Kindes; dass der einsame Spion im Wohnwagen mit seinem Radioempfänger Botschaften zu hören bekommt, erscheint fraglich. Im einen Fall geht es um Blicke ins Leere, die unerfüllte Hoffnung auf einen Anblick, deren Sinnbild das Fenster ist; im anderen Fall um wohl vergebliches Lauschen. Auge und Ohr stiften nicht die erhofften Verbindungen.<sup>2)</sup>

In der Wendung vom „Ende der Welt“ klingt das Motiv des irreparablen Abbruchs bereits an, wobei das Motiv zusammen mit der Ortsangabe zunächst als Hinweis auf räumliche Entlegenheit erscheint, sich thematisch aber in die apokalyptischen Bilder des Gedichts so einfügt, dass es auch einen zeitlichen Sinn bekommt. Solche Positionierung am räumlichen und zeitlichen Ende der Welt spiegelt sich prägnant in der Unmöglichkeit, eine Postkarte zu schreiben, die dem ebenso unmöglichen Aussteigen an solchem Ort syntaktisch und inhaltlich so naherückt. Das „Aussteigen“ erscheint als Inbegriff der Kontaktaufnahme mit einem Ort, als Sinnbild der Kommunikation mit einer erfahrenen Umwelt – einer Kommunikation, die hier unterbleibt. Auch der Versuch, über zeitliche Abstände hinweg zu kommunizieren, scheitert offenbar, wie das Bild der trostlosen Frau am Fenster suggeriert.<sup>3)</sup>

Die zweite Postkarten-Passage bezieht sich zwar auf eine wirkliche Postkarte, erwähnt dies aber nicht. In der zweiten Fassung des von W. G. Sebald unvollendeten und erst aus seinem Nachlass publizierten ›Korsika-Projekts‹,<sup>4)</sup> einer Reiseerzählung, die vor allem den ›Ring des Saturn‹ thematisch wie formal ähnelt

<sup>1)</sup> W. G. SEBALD, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt/M. 2008, S. 94.

<sup>2)</sup> Auch Syntax und Zeilenstrukturen stehen im Zeichen der Unterbrechung; so werden Frau und Kinderschaukel gerade nicht explizit in Beziehung gesetzt; so bleibt die Reihe der Eindrücke, die der Ort vermittelt, unverbunden; so sind die Verse durch Enjambements geprägt, durchzogen also von Brüchen.

<sup>3)</sup> Allerdings klingt der Satz „[...] hier können wir | keine Postkarten schreiben, | nicht einmal aussteigen | können wir hier“ doppeldeutig: Was sich wie eine Feststellung liest, könnte auch eine (negative) Willensbekundung, eine performative Deklaration des Verzichts sein, zumal in Verbindung mit dem einleitenden „Nein“. Hier ist, so könnte man den Nein-Satz auch lesen, kein Ort, an dem man aussteigen und Postkarten schreiben will. Dass das sprechende Ich sich gleichwohl in diese Gegend begeben hat, gibt allerdings zu denken – zumal deshalb, weil die Reise in fremde Gegenden und die Begegnung mit verstörenden Orten und Gestalten ein Grundmodell Sebaldscher Texte ist. Aber ist es freiwillig hier?

<sup>4)</sup> Vgl. W. G. SEBALD, *Aufzeichnungen aus Korsika. Zur Natur- & Menschenkunde*, in: ULRICH VON BÜLOW u. a. (Hrsg.), *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt*. (= Marbacher Kataloge), Marbach 2008, S. 129–209.

und mit diesem Roman auch inhaltlich verknüpft ist,<sup>5)</sup> erinnert sich der Erzähler anlässlich seiner Landung in Calvi der zunächst noch leeren Flughafen-Cafeteria und des ihn mit „Schrecken“ erfüllenden Anblicks von „Strandurlauber[n] & Bergwanderer[n], die [...] ausnahmslos in meiner heimatlichen Mundart reden“<sup>6)</sup>, an ähnliche, ebenso verstörende Begegnungen – an Begegnungen mit Landsleuten, von denen er sich verfolgt fühlt.

Immer wieder begegnen mir, wenn ich unterwegs bin, Reisegruppen aus dieser Gegend [aus dem schwäbischen Oberland] oder sogar aus dem Allgäu. In London ist mir das mehrmals bereits passiert, vor dem Parlamentsgebäude, auf der Mall & in der U-Bahn, & auch in Paris & Pisa & Potsdam, & immer bin ich dann, obgleich das ja keineswegs verwunderlich ist, eine zeitlang auf das unangenehmste berührt & ganz aus meiner Fassung gebracht, etwa so, habe ich mir öfters dabei schon gedacht, wie ein Landesverräter, der plötzlich fürchten muß, dass man ihm auf die Schliche gekommen ist. Sogar ein unvermutetes Zusammentreffen mit leblosen Wiedergängern aus meiner alpenländischen Vergangenheit wie beispielsweise mit diesen Oberstdorfer Jodlern & Trachtlern, die mir unlängst in einem Trödlerladen in Norwich zwischen die Finger geraten sind, ganz als hätten sie dort gelauert seit Jahr & Tag, selbst so eine an sich ganz unerhebliche Sache kann die seltsamsten Anwendungen in mir auslösen & mich verunsichern auf eine mir von mal zu mal unbegreiflicher werdende Art, „Your compatriots, I suppose“, sagte Douglas, der meine Irritation bemerkt hatte, & ich gab zur Antwort: „Yes, my compatriots. They seem to follow me around.“<sup>7)</sup>

Es ist also eine Bildpostkarte mit „Jodlern & Trachtlern“, die den „Korsika“-Erzähler verstört.<sup>8)</sup> Wie der in Marbach aufbewahrte und in einer Ausstellung (2008/09) partiell präsentierte Nachlass Sebalds dokumentiert, besteht eine enge Beziehung dieses Textes zu einer konkreten Postkarte aus Sebalds Besitz.<sup>9)</sup> Erschienen im Verlag W. Hagspiel, Villa Höfats, Oberstdorf, zeigt diese eine aus fünf Männern und fünf Frauen bestehende Gruppe von Personen in Trachtenkleidung vor einer gemalten (künstlichen) Alpenkulisse. Die aufgedruckte Schriftzeile „Gruss von den Schuhplattlern Oberstdorf“ weist die „Trachtler“ implizit als „Jodler“ aus. Und die auf der Kartenrückseite stehenden Anmerkungen eines englischen Händlers<sup>10)</sup> signalisieren eine Geschichte der Postkarte, welche der jener Karte gleicht, die der

<sup>5)</sup> Vgl. W. G. SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M. 1995.

<sup>6)</sup> SEBALD, *Aufzeichnungen aus Korsika* (zit. Anm. 4), S. 177.

<sup>7)</sup> Ebenda.

<sup>8)</sup> Wiederum kommen durch die Formel „Jodler & Trachtler“ übrigens die beiden zentralen Sinne (Gehörsinn und Gesichtssinn) als Mittler zwischen dem Ich und seiner Wirklichkeit ins Spiel: Jodeln hört man, Trachten sind Dekorationen fürs Auge. Wer der ‚alpenländischen‘ Kultur respektive deren vom gemalten Alpenhintergrund repräsentierter künstlicher Inszenierung distanziert oder ablehnend gegenübersteht, wird Trachtenkleider und Jodler sogar als besonders schrille optische und visuelle Signale aufnehmen.

<sup>9)</sup> SEBALD, *Aufzeichnungen aus Korsika* (zit. Anm. 4), S. 178: Bild der Trachtenträger-Postkarte.

<sup>10)</sup> Vgl. ebenda, S. 179.

„Korsika“-Erzähler „in einem Trödlerladen in Norwich“ gefunden hat – wo Sebald selbst vermutlich seinen Fund machte. Als „leblose Wiedergänger“ bezeichnet, werden die zehn Postkarten-Figuren hier mit Gespenstern analogisiert – in Anspielung auf den Gespensterglauben, demzufolge Untote, von ungesühnter eigener oder fremder Schuld belastet oder als Mahnungen an vergangene, aber nicht erledigte Schrecken anderer Art, keine Ruhe finden und keine Ruhe geben.

Als wandelnde, sich vor allem visuell und akustisch bemerkbar machende Mahner sind Gespenster Medien nicht allein zwischen Immanenz und Transzendenz, sondern auch zwischen Präsenz und Abwesenheit. Sie suggerieren eine scheinhafte Wiederkehr des Vergangenen. In dieser Eigenschaft werden sie oftmals zu Sinnbildern des Verdrängten – und allgemeiner noch zu Metaphern des Fremden im Eigenen, auch und gerade im eigenen Ich. Der von zehn auf einer Postkarte erscheinenden „Jodlern & Trachtlern“ so irritierte Erzähler fühlt sich offenbar von der Vergangenheit selbst verfolgt, die ihn als ein ungeliebtes Stück Heimat einholt, wo immer er ist, repräsentiert durch deutsche Touristen und Postkartengespenster. Die Fähigkeit, räumliche Distanzen (vom Allgäu nach Calvi, Norwich, Paris, Pisa, Potsdam) zu überwinden, teilen Gespenster mit Erinnerungen – und mit Postkarten, deren Primärzweck dies ja sogar entspricht.<sup>11)</sup>

Über Postkartenmotive wie diese ergeben sich sogar Beziehungen zu Dantes ›Commedia‹ und zum Motiv der Unterweltreise. Die gespenstische Postkarten-Episode im Trödlerladen und Dantes Darstellung einer Jenseitsreise verhalten sich komplementär: Tauchen dort die Toten in der Welt der Lebenden auf, so steigt bei Dante der Lebende ins Totenreich hinab.

Sebalds Anspielung auf eine Postkarte im Kontext seiner „Korsika“-Erzählung verweist exemplarisch auf Kernthemen seiner Texte und auf die ihnen korrespondierende Poetik – einer Poetik, für welche insbesondere die Semantisierung von Medien prägend erscheint.<sup>12)</sup> Zu diesen Medien gehört die Postkarte. Die

<sup>11)</sup> Paris, Pisa, Potsdam: Diese auf den ersten Blick irritierende Reihe aus drei Ortsnamen mit P schafft nicht nur eine Assonanz mit „Postkarte“, sie erinnert auch daran, wie der Erzähler in Dantes ›Commedia‹ gezeichnet wird, um ihn als Sünder zu markieren: Der Engel vor der Pforte des Läuterungsberges zeichnet sieben P auf Dantes Stirn.

<sup>12)</sup> Sebalds Verwendung und Thematisierung von Bildern, insbesondere von in seinen Büchern reproduzierten Photographien, ist in der Sebaldforschung ausführlich und unter verschiedenen Akzentuierungen erörtert worden. Genannt seien, repräsentativ für das Forschungsfeld insgesamt: CLAUDIA ALBES, Porträt ohne Modell: Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W. G. Sebalds Elementargedicht ›Nach der Natur‹, in: MICHAEL NIEHAUS und CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER (Hrsgg.), W. G. Sebald, Berlin 2006, S. 47–75; – MICHAEL NIEHAUS, Ikonotext, Bastelei. ›Schwindel. Gefühle‹ von W. G. Sebald, in: SILKE HORSTKOTTE und KARIN LEONHARD (Hrsgg.), Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text, Köln 2006, S. 155–157; – DOREEN WOHLLEBEN, Effet de flou: Unschärfe als literarisches Mittel der Bewahrheitung in W. G. Sebalds ›Schwindel. Gefühle‹, in: MICHAEL NIEHAUS und CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER (Hrsgg.), W. G. Sebald, Berlin 2006, S. 127–143; – THOMAS VON STEINAECCKER, Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds,

„Jodler & Trachtler“ sind nicht nur Teil der Karte, auf der sie abgebildet sind, sie sind zugleich Metaphern der Postkarte schlechthin – als eines Mediums, dessen Funktion es ist, räumliche und zeitliche Distanzen zu überbrücken. Im Fall des „Korsika“-Erzählers ist die Kontaktaufnahme über Raum und Zeit hinweg ebenfalls mit Postkarten konnotiert, dabei aber mit Irritation und Schrecken verbunden. In ›Wandernde Schatten‹ entdeckt der Erzähler auf der Postkarte ein Stück seiner Heimat, aber einer erschreckenden, befremdlichen Heimat. Über politisch-zeitkritische Implikationen hinaus verweist die Irritation angesichts eines „künstlichen“ Heimat-Bildes auch auf eine Selbst-Entfremdung des Betrachters. Die Postkartenfiguren, „leblose Wiedergänger“, sind „unheimlich“ in dem Sinn, den Freud diesem Wort zuschreibt.<sup>13)</sup>

## II.

### *Zu Sebalds Postkarten-Poetik: Aspekte und Semantiken*

Zitiert und kommentiert wurden zwei eigentümliche Postkarten-Passagen: eine, in der von „keiner Postkarte“ die Rede ist, und eine zweite, welche die sie inspirierende Postkarte gar nicht erwähnt. Aber eben diese Eigentümlichkeit, dass das Motiv „Postkarte“ jeweils im Zeichen der Negation steht und gerade dadurch wirkt, erscheint als programmatisch im Kontext eines Œuvres, für das Strategien der bloß anspielenden, der schemenhaften, unscharfen oder sogar negativen Darstellung so prägend sind. Ausgehend von den beiden Postkarten-Passagen ließe sich Sebalds Poetik in ihrer inhaltlich-thematischen, metaphorisch-metaphorologischen und medialen Dimension erschließen. Dazu im Folgenden nur eine thesenhafte Skizze wichtiger Punkte.

#### *1. Fundstücke: Stimuli des Arbeitsprozesses, Bausteine für die Textgestaltung*

Die Integration von Bildern in den Text ist ein charakteristisches Merkmal der Sebaldschen Romane, Erzählungen und Essays. Als Vorlagen der Reproduktion verwendet Sebald verschiedene Typen visueller Materialien, vor allem Photos, ferner Schriftdokumente verschiedener Art wie persönliche Aufzeichnungen, Buch-

---

Bielefeld 2007, S. 247–326; – MONIKA SCHMITZ-EMANS, Sebalds Landschaften, in: Colloquium Helveticum 38 (2007), S. 241–270; – INKA MÜLDER-BACH, Der große Zug des Details. W. G. Sebald ›Die Ringe des Saturn‹, in: EDITH FUTSCHER u. a. (Hrsgg.), Was aus dem Bild fällt: Figuren des Details in Kunst und Literatur, München 2007, S. 283–309; – MONIKA SCHMITZ-EMANS, Haunting Photographies: On Sebald's Text-Image-Compositions, in: RITA LENIRA DE FREITAS BITTENCOURT und RITA TEREZINHA SCHMIDT (Hrsgg.), Zonas Francas. territórios comparatistas, Porto Alegre 2011, S. 137–143.

<sup>13)</sup> Vgl. SIGMUND FREUD, Das Unheimliche (1919), in: ANNA FREUD u. a. (Hrsgg.): Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. XII, Frankfurt/M. 1999, S. 227–278.

seiten, Zeitungsausschnitte und andere historische Materialtypen. Vermittelt über photographische Abbilder, werden auch Gemälde und druckgraphische Arbeiten zu Bildzitat. Nur in Ausnahmefällen hat Sebald diese Photos selbst gemacht. Die meisten sind ältere Bilder, in Einzelfällen aus familiären Beständen, vor allem aber Fundstücke von Flohmärkten und aus Trödlerläden. Sebald besaß eine Kollektion solcher Bilder, die heute im Marbacher Literaturarchiv liegt. Er spricht über Photos respektive die auf ihnen abgebildeten Sujets übrigens gelegentlich als von einer „Rettung“ vor dem Vergessen – mit einer Wendung also, die mit seiner Charakterisierung der Literatur als „Versuch der Restitution“ korrespondiert.<sup>14)</sup> Schon dadurch treten literarische Arbeit und Photosuche (inklusive Postkartensuche) in ein Spiegelungsverhältnis, wird die Beschäftigung mit Photos zu einem poetologischen Modell.

Ich habe schon viele Jahre hindurch auf eine völlig unsystematische Art und Weise Bilder aufgefunden. Man entdeckt solche Dinge einliegend in alten Büchern, die man kauft. Man findet sie in Antiquitäten oder Trödeläden. Das ist da für Photographien typisch, dass sie so eine nomadische Existenz führen und dann von irgend jemand ‚gerettet‘ werden.<sup>15)</sup>

Nur eine kleine Teilmenge seiner Bildbestände nutzte Sebald als Reproduktionsvorlage für seine Werke. Andere wurden explizit oder implizit zum Gegenstand der Anspielung. Letztlich wurden sie offenbar alle aus Interesse an bestimmten Bildmotiven und -motivtypen gesammelt, als Stimulus des Schreibens verwendet oder für eine potentielle Verwendung aufgehoben. Dass sich aus Sebalds Bildersammlung motivisch-thematische Gruppen bilden, ja regelrechte Leitmotivkreise rekonstruieren lassen, hat die erwähnte Marbacher Ausstellung nebst Katalog (*Wandernde Schatten*, 2008) demonstriert.

Unter Sebalds Bildmaterialien befanden sich auch allerlei Postkarten. Verschiedene wurden, als Postkarten weiterhin erkennbar, in seinen Büchern reproduziert. Andere dort integrierte Bilder könnten Postkartenmotive sein, ohne dass diese Bildprovenienz eigens inszeniert würde. Schon die Semantik der Objekte als Fundstücke erscheint im Kontext der Sebaldschen Poetik signifikant, hält mit ihnen doch etwas Unplanbares, Fremdes, Zugefallenes und insofern ‚Zufälliges‘ Einzug ins Werk. Als die Zeiten überdauernde Erinnerungsstücke stehen Postkarten zunächst einmal metonymisch für die bei Sebald zentrale Thematik der Erinnerung. Auf deren Grenzen und häufiges Scheitern verweist dabei jedoch u. a. der Umstand, dass die ursprünglichen Sender ebenso wie die Adressaten selbst inzwischen nicht mehr auszumachen sind. Als Medien der postalischen Kommunikation zwischen Abwesenden unterstreichen sie die komplexe Auseinandersetzung

<sup>14)</sup> W. G. SEBALD, *Campo Santo*, München 2003, S. 247.

<sup>15)</sup> W. G. SEBALD, *Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument*. Gespräch mit Christian Scholz, in: TORSTEN HOFFMANN (Hrsg.), *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*. Gespräche 1971 bis 2001, Frankfurt/M. 2012, S. 165–175, hier: S. 165.

Sebalds mit Distanz, Ferne und Abwesenheit – insbesondere unter Akzentuierung der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit nicht bloß des jeweils Erinnernten, sondern auch der Erinnerungen selbst. Die Kontextlosigkeit der alten Postkarten ist ihrem ursprünglichen Verwendungszweck so diametral entgegengesetzt, dass gerade dies programmatisch wirkt. Kein Sender, kein Empfänger wird greifbar, die Botschaft ist oft vieldeutig.

## *2. Sammlerstücke: Konstellieren von Gesammeltem als Verfahrensweise – und die Postkarte als Material*

Die Postkarte ist zudem metonymisch mit dem Sammeln assoziiert und verweist insofern auf den sammelnden und konstellierenden Arbeitsprozess Sebalds insgesamt. Sebald orientiert sich bei der Gestaltung seiner Bücher (›Die Ringe des Saturn‹, ›Schwindel. Gefühle‹, ›Die Ausgewanderten‹, ›Austerlitz‹) u. a. am Format des Albums als eines Buchtypus, der dem Sammeln von allerlei Material dient. Mit Erinnerungsalben sind seine Bücher durch mehrfache Familienähnlichkeiten verbunden. Insbesondere imitieren sie das lockere Arrangement nacheinander gesammelter Teile, heterogener Fundstücke, die durch Positionierung und Beteilung versuchsweise zu Bausteinen von Erzählungen gemacht werden. Wichtige Hinweise auf die Bedeutung des Arrangierens bei Sebald liefert ›Austerlitz‹: Der Titelheld selbst hat eine Sammlung von Photos angelegt. Sie zeigen vor allem bestimmte Typen von Motiven: Bahnhöfe, Schmetterlinge, geschlossene Türen (Austerlitz, S. 175). Kopfschüttelnd sitzt Austerlitz über seinen Bildern, arrangiert und rearrangiert sie, aber sie ergeben kein „sinnvolles“ Muster (Austerlitz, S. 175f.). Der Haupterzähler schafft dann ein eigenes Arrangement, indem er von seinen Begegnungen mit Austerlitz berichtet und dessen Bilder in den Bericht integriert. Bei aller sonstigen Änigmatik sind sie nun in jedem Fall Bausteine aus der Geschichte des Jacques Austerlitz.

Der Reiz von Postkarten beruht vielfach auf der Heterogenität der Stücke, die als Bruchstücke einer ‚weiten Welt‘ und einer Wirklichkeit mit historischer Tiefendimension erscheinen; Sebalds Arbeitsprozess ist dementsprechend charakterisiert durch eine Tendenz zur Akkumulation von fremden, widerständigen, und disparaten Materialien – und zur Bildung von Mustern auf der Basis hypothetisch konstruierter Ähnlichkeiten.

## *3. „Leblose Wiedergänger“: Postkarten als photographische Bilder*

Trotz ihrer Einbettung in fiktionale Kontexte haben Photopostkarten Teil an der Realismussuggestion photographischer Aufnahmen. Gerade sie sind oft verbunden mit spezifischen Realitätseffekten. Sebald spielt mit diesen Effekten und potenziert sie: Beruht der Realitätseffekt von Photos auf deren Motiven, so beruht ein

analoger Effekt der Sebaldschen Werke auf den Photos selbst als Fundstücken aus der Realität.

Photos zitierend aktiviert Sebald verschiedene, teils in Spannung zueinander stehende Semantiken der Photographie, darunter auch metaphorische Modellierungen, wie sie Bernd Stiegler unter dem Titel ›Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern‹ zusammengefasst hat.<sup>16)</sup> Dazu gehört das „Dokument“, welches einen zumindest indirekten Kontakt zur dokumentierten Wirklichkeit verheißt, dazu gehört der „Zeuge“ als ‚lebendig‘ wirkende Gewährsinstanz, dazu gehört die „Spur“ als imaginäre Verbindung zwischen Beobachter und Wirklichkeit. Aber auch das Phantom oder Gespenst gehört dazu (der „leblose Wiedergänger“) – als etwas, das sich als schemenhaftes Bild eines Vergangenen in der Gegenwart breitmacht, die Lebenden mahnt, verfolgt, verstört.<sup>17)</sup> Sebald, der einerseits die memorative Funktion der Literatur betont und als wichtigen Beitrag zu einer (aus seiner kritischen Sicht insgesamt defizitären) Memorialkultur betrachtet,<sup>18)</sup> thematisiert andererseits immer wieder nicht allein die Grenzen möglicher Erinnerung, sondern auch deren belastende und erdrückende Effekte sowie den gespenstischen Charakter von Photos als den Bildern vergangener Momente. Seine Beziehung zu und sein Umgang mit Photos ist durch diese Spannung geprägt.

Photopostkarten sind von der Grundambiguität des photographischen Bildes in besonders hohem Maße betroffen. Insofern ist das Postkartenphoto ein besonders und auf eigene Weise semantisiertes Photo, und seine Verwendung durch Sebald im Kontext seiner literarischen Photo-Poetik ein Sonderfall. So werden diese Karten einerseits als reproduzierbare Spuren der Vergangenheit inszeniert, erscheinen aber andererseits als manipulierte Inszenierungen dessen, was sie zeigen – als trügerische Oberflächen, hinter die man nicht blicken kann, als Abbilder, deren Urbilder nicht identifiziert werden können, als Spuren, die ins Leere gehen. Einerseits Inszenierungen von Sehnsuchts- und von wichtigen Gedächtnisorten, bieten sie zudem andererseits erschreckende Bilder von Zerstörung und Verfall, von denen sie zwar keinen ‚authentischen‘ Anblick vermitteln, mittels derer sie aber eine Welt illustrieren, die von Verfall und Vergänglichkeit gezeichnet ist. Mit

<sup>16)</sup> Vgl. BERND STIEGLER, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt/M. 2006.

<sup>17)</sup> „War der Doppelgänger in der Zeit der Romantik, in der erstmals die Furcht vor den Apparaten sich rührt, noch eine spukhafte Ausnahmerecheinung, so ist er jetzt überall. Die ganze Technik der fotografischen Abbildung beruht schließlich auf dem Prinzip der vollkommen modellgetreuen Verdoppelung beziehungsweise der potentiell unendlichen Vervielfältigung.“ SEBALD, *Campo Santo* (zit. Anm. 14), S. 200 – so kommentiert Sebald Kafkas Bemerkungen über die Photographie und deren für ihn selbst gut nachvollziehbare Phantomhaftigkeit.

<sup>18)</sup> Vgl. W. G. SEBALD, *Ein Versuch der Restitution*, in: SEBALD, *Campo Santo* (zit. Anm. 14), S. 247.

all diesen Ambiguitäten, als trügerische Erscheinungen wie als auf die Vergangenheit verweisende Spuren, als oft nicht identifizierbare Objekte und als Zeugen, schließlich auch in ihren zugleich erschreckenden und faszinierenden Potenzialen, ähneln sie – Gespenstern. Eine aus alten Postkarten rekonstruierte Welt ist eine gespenstische Welt, heterogener noch als Familien- und Reisealben – und darum irritierender. Konnotiert sind Postkarten vor allem mit Vergänglichkeit, Zeitlichkeit, Hinfälligkeit aller Dinge, sei es im kleinen Bereich privaten Lebens, sei es in Natur oder Geschichte. Typische Postkartenmotive, als solche gesammelt und dann in literarische Kontexte einmontiert, sind bei Sebald etwa Darstellungen von Vulkanausbrüchen und von Ruinen.<sup>19)</sup>

#### 4. *Augen und appellierende Blicke; das Sehen und seine Störungen*

Dem Motivfeld um Augen und Blicke kommt in Sebalds Werk zentrale Bedeutung zu. Programmatisch steht am Anfang von ›Austerlitz‹ ein Verweis auf das Brüsseler Nocturama; es erscheint als Sinnbild der historischen Welt, als dunkler Raum, in dem Augen versuchen, das Dunkel zu durchdringen. Bilder mehrerer Augenpaare sind dem Text zugeordnet; sie gehören zu Tieren und Menschen, die auch im Finstern sehen (wobei diese Finsternis im Fall der Vogelaugen buchstäblich, im Fall der Menschaugen metaphorisch zu verstehen ist). Komplementär zu Prozessen des Sehens im Dunkeln thematisiert und inszeniert Sebald scheiternde Sehprozesse. Verschiedene Figuren – darunter Austerlitz – leiden unter Augenkrankheiten; Sebald rekurriert auf teils detailliertes medizinisches Wissen. Sehstörungen kommen aber auch auf andere Weise ins Spiel: Die Bilder in Sebalds Texten sind durch ihre Unschärfe für jeden Betrachter, auch den Normalsichtigen, ein Widerstand, der ihn an die Begrenztheit seines Sehvermögens erinnert.

Auch den Blick thematisiert Sebald gleichsam von zwei Seiten. Reziprok zum Schauen auf die Welt scheint die Welt oft zurückzuschauen – vor allem die Figuren auf Photographien. Bilder appellieren an den Betrachter, sie stellen „Forderungen“ an ihn – so Sebald, u.a. in expliziter Berufung auf Roland Barthes und ›La chambre claire‹; in Antiquitäten- oder Trödeläden, so scheint es, tauchen die ‚Verschwundenen‘ als photographierte Gestalten wieder auf, um wahrgenommen und ‚gerettet‘ zu werden.<sup>20)</sup> Was hier bezogen auf Photos im Allgemeinen gesagt

<sup>19)</sup> Erscheinen manuell kolorierte Bilder wie das eines Vulkanausbruchs bei aller Bedrohlichkeit des Sujets doch auch als ‚künstlich‘, so gilt Ähnliches für das gefälschte Postkartenbild einer NS-Bücherverbrennung: Hier verweist die ‚Falschheit‘ des manipulierten Bildes zudem auf die Falschheit der Ideologie, die dem dargestellten Geschehen zugrunde liegt.

<sup>20)</sup> „[...] in den toten Stunden des Tages habe ich in so einer Kiste herumgewühlt. Immer ist mir dabei aufgefallen, dass von diesen Bildern ein ungeheurer Appell ausgeht; eine Forderung an den Beschauer, zu erzählen oder sich vorzustellen, was man, von diesen Bildern ausgehend, erzählen könnte. [...] Man hat einen sehr realen Nukleus und um diesen Nukleus herum einen riesigen Hof von Nichts. Man selbst weiß nicht, in welchem Kontext

wird, gilt auch, ja in besonderem Maße, für Photopostkarten. Sind diese doch als Postkarten auf sehr explizite Weise Medien intendierter Kommunikation, als alte Postkarten nicht nur Nachrichten von ‚anderswo‘, sondern einer spezifischen Suggestion zufolge Botschaften aus der Zeit.

*5. Falsche Augen: von Sebald bevorzugte Bildmotive und das Konzept  
des nur scheinbaren Blicks*

Nicht nur photographierte Personen scheinen den Betrachter von den Postkarten anzublicken, die Sebald gesammelt und für seine literarische Arbeit teilweise genutzt hat. Bevorzugte Sujets der zusammengetragenen Photos und Photopostkarten sind Gebäude mit Fenstern, die wie Augen wirken.<sup>21)</sup> Aber dieser Blick ist nur scheinbar; was wie Augen wirkt, ist tot; was Blickkommunikation verheißt, kann seine Verheißung gar nicht einlösen. Analoges gilt für diverse Schmetterlingsfotos. Sebalds Vorliebe für das Motiv des Schmetterlings ist mehrfach motiviert; die ephemere und metamorphotische Existenz dieser Tiere trägt dazu wohl ebenso bei wie ihre symbolische Beziehung zur ‚geflügelten‘ Seele und ihre assoziative Verknüpfung mit Tod und Jenseitsreisen. Für einen Augen-Menschen wie Sebald musste aber vor allem auch das Augenmuster auf vielen Schmetterlingsflügeln signifikant erscheinen.<sup>22)</sup> Wieder handelt es sich um ‚falsche‘ Augen, diesmal sogar um einen ‚Betrug‘ der Natur am Betrachter.

Das ‚tote‘, nur scheinbar blickende Augenpaar ist ein Zentralmotiv Sebalds, ja, es kann als Schlüsselmotiv zu seinem Œuvre und seiner Arbeitsweise gelten. Von Augen, die in Wirklichkeit keine sind, gehen intensive Suggestionen und anschließend entsprechend tiefgreifende Desillusionierungen aus: von Fenstern als nur vermeintlichen Haus-‚Augen‘, von illudierenden Punkten auf Schmetterlingsflügeln, aber auch und vor allem von Augenpaaren auf Photographien, die ja keine echten Augenpaare sind, sondern nur papierene Abbilder, Abbilder von Augen, die sich in vielen Fällen vermutlich längst geschlossen haben, die aber dann, wenn ihre Besitzer noch leben sollten, längst in eine ganz andere Richtung blicken.

---

eine dargestellte Person stand, um was für eine Landschaft es sich handelt. Und man muss anfangen, hypothetisch zu denken. Auf dieser Schiene kommt man dann unweigerlich in die Fiktion und ins Geschichtenerzählen. Beim Schreiben erkennt man Möglichkeiten, von den Bildern erzählend auszugehen, diesen Bilder statt einer Textpassage zu subplantieren und so fort.“ W. G. SEBALD, *Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument*, in: HOFFMANN (Hrsg.), *Auf ungeheuer dünnem Eis* (zit. Anm. 15), S. 165f.

<sup>21)</sup> Vgl. die Postkartenbilder von Eccles Tower und All Saints in: SEBALD, *Die Ringe des Saturn* (zit. Anm. 5), S. 188f. – Zu letzterem vgl. ein ähnliches Postkartenmotiv in BÜLOW u. a. (Hrsgg.), *Wandernde Schatten* (zit. Anm. 4), unpaginierter Teil, Abschnitt: „Gebäude-Augen“.

<sup>22)</sup> Vgl. das Bild der Schmetterlingsflügel mit Augen auf dem Umschlag von BÜLOW u. a. (Hrsgg.), *Wandernde Schatten* (zit. Anm. 4), sowie die diversen reproduzierten Bilder im Band selbst.

Augenpaare, vor allem die photographierter Personen, stehen metonymisch für den Appell, von dem Sebald spricht: für die Suggestion, etwas Abwesendes, etwas Vergangenes wende sich dem Betrachter zu, kommuniziere mit ihm durch Blicke und fordere ihn zu etwas auf. Diese Suggestion eines Appells (als habituell selbstbetrügerische Begleiterscheinung des Erblickens falscher, abgebildeter, toter Augen) hat bei Sebald eine metonymische Bedeutung: Der vermeintliche Blick-Appell ist Inbegriff bloß vermeintlicher Kommunikation mit der sozialen und kulturellen Welt. Im Fall des gepunkteten Schmetterlings signalisiert das Naturphänomen etwas, was es nicht einlösen kann. Fenster-Augen sind keine Augen, und wo sie sich an Ruinen als ‚blinde Fenster‘ oder als leere Fensterhöhlen präsentieren, wird die Leblosigkeit der vermeintlichen Augen, die allenfalls illusorische Präsenz eines Blicks, noch unterstrichen. In solchen Fensterlöchern spiegeln sich die Augen photographierter Personen, die zu schauen, zu fordern, uns anzusprechen scheinen: Sie stiften keine wirklichen Kontakte, sie sind Medien eines Selbstbetrugs. Und gleichwohl erinnern sie – schemenhaft, als Photo-Gespenster – an ‚lebendige Augen‘, an wirkliche Kommunikation, bestärken uns in unserer Sehnsucht danach. Im Motiv der Schein-Augenpaare wird bei Sebald vor allem die doppelbödige Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart sinnfällig. Sie ist ‚gespenstisch‘ in mindestens doppeltem Sinn: Wie Gespenster ist die Vergangenheit nicht ‚nichts‘; sie kehrt nicht zurück, aber sie kann auch nicht begraben werden, ja sie scheint Botschaften zu schicken.

Wo immer in Sebalds Werken Augenpaare blicken, geht eine doppelte und in sich widersprüchlich-gebrochene Suggestion von ihnen aus. Dies gilt auch für die Augenpaare, die ›Austerlitz‹ vorangestellt sind: Werden hier die Augenpaare Jan Peter Tripps, Wittgensteins und zweier Nachtvögel als Repräsentanten des Anspruchs präsentiert, auch im Dunkel scharf zu sehen, so ist dies nur die eine Seite des Bedeutungsspektrums dieser Bilder. Denn zumindest die Vorstellung, diese Augen blickten den Betrachter an, ist bedingt durch das photographische Medium ja per se illusorisch, und der folgende Roman handelt auch nicht von durchschaudem Dunkel, sondern von anhaltend opaken Zusammenhängen und einem erblindenden Protagonisten.

### III.

#### *Die Postkarte als ‚blindes Fenster‘, als ‚Ansichtskarte‘ und als Inbegriff ambiger Medialität*

Besonders eng verbunden erscheinen Postkarten mit dem Thema ‚(An-)Sehen‘ im Übrigen durch ihre im Deutschen geläufige Bezeichnung als ‚Ansichtskarten‘, ein Kompositum also, das die Karte und das Sehen explizit in Beziehung setzt. Wie andere deutsche Komposita, so lässt auch das Wort ‚Ansichtskarte‘ Spielraum für Interpretationen. Gemeint ist zwar evidenterweise eine ‚Karte zum Anschauen‘ –

aber sprachlogisch könnte auch eine Karte gemeint sein, die den Betrachter ‚ansieht‘. Die Photo-Postkarte als Kommunikationsmedium scheint funktional und auf phänomenaler Ebene mit dem Fenster vergleichbar zu sein: Eröffnet sie doch, wie man meinen könnte, einen Blick in die Ferne, aus der sie kommt. Auch ihre rechteckige Form korrespondiert mit der eines Fensters – ein zwar banaler Umstand, der aber einem buchgestaltenden Autor doch vielleicht nicht gleichgültig ist. Tatsächlich zeigt sie uns aber nicht die Welt, sondern nur deren photographische Repräsentation. Und während rezent geschriebene und eingetroffene Karten immerhin noch eine Ferne zeigen, die es – wenngleich unsichtbar – irgendwo noch gibt, unterlaufen historische Postkarten ihre eigene Fenstersuggestion durch unübersehbare Signale dafür, dass es das, was sie zeigen, nicht mehr gibt.

Die Aufnahmesituation von Postkartenphotos ist anders beschaffen als die von Familienphotos. Als ein in einer unbestimmten Öffentlichkeit zirkulierendes Medium lockert das Postkartenphoto die für privat gemachte und betrachtete Photos charakteristische Bindung zwischen Bildgegenstand, Photograph und Betrachter. Solche Bilder zeigen zwar bestimmte Objekte, der konkrete Aufnahmemoment ist aber meist gleichgültig, und ein Sonnenuntergang steht für viele. Der Photograph bleibt oft anonym, und wenn seine Signatur auf dem Bild zu sehen ist, so ist er für den Betrachter doch nicht als individuelle Person relevant. Der Herstellungs- und Rezeptionsprozess von Postkartenphotos steht gleichsam im Zeichen einer mehrfach gestaffelten Auflösung von Zusammenhängen. Werden Postkarten verschickt, um für den Adressaten zu dokumentieren, dass man an einem bestimmten Ort gewesen ist, so wird der vordergründigen Suggestion nach zwar förmlich ein Stück ‚Wirklichkeit‘ verschickt; werden solche Postkarten doch in dem Ort produziert und gekauft, dessen Besuch es zu dokumentieren gilt. Dabei aber handelt es sich doch gerade nicht um persönliche Aufnahmen; an deren Stelle treten vorfabrizierte Bilder. Zumindest zweifelhaft ist auch die Verbindung zwischen Postkartenbild und dargestelltem Gegenstand: Oft werden die Bilder manipuliert, zumindest aber stellen sie nur einen bestimmten (oft klischeehaften) Aspekt dar.

Gesammelte Postkarten bilden als Sammlungen zwar Zusammenhänge, aber es sind künstliche, von spezifischen und oft kontingenten Rahmenbedingungen abhängende Zusammenhänge. Das Postkartenalbum ist ein ambiges Objekt: Einerseits steht es metonymisch sowohl für eine ganze Zahl von Gegenständen, Orten, Ereignissen, die auf ihm abgebildet sind. Andererseits unterliegt die Beziehung des Betrachters zu diesen Gegenständen, Orten und Ereignissen einer mehrfachen Brechung: Er hat die dargestellten Sujets selbst nicht gesehen, die Bilder nicht selbst gemacht. In der Regel ist er nicht der Absender (der wenigstens ‚selbst da war‘), zumindest nicht im Fall tatsächlich postalisch verschickter Karten. Oftmals ist er aber nicht einmal der postalische Adressat. Hinzu kommen die für Photos generell prägenden Brechungseffekte: Die von alten Postkarten gezeigte Welt gibt es nicht mehr, die Personen sind gealtert oder tot, die Ereignisse längst

vorbei. Gerade das, was dem Betrachter auf ‚Ansichtskarten‘ begegnet, hat, zusammenfassend gesagt, einerseits Appellcharakter, es will angeschaut werden, sucht den Blickkontakt, andererseits steht die reziproke Betrachtung, die die Postkarte zwischen Motiv und Betrachter anbahnt, im Zeichen der Täuschung. Und nicht nur die Photos von Personen aus der Vergangenheit, sondern auch die ‚Augen‘ von Gebäuden und anderen Dingen suggerieren, dass wir in tote Augen blicken, selber verblendet durch unsere Seh-Sucht, die immer auch Sehnsucht nach einem sich Entziehenden ist.

Zu diesen Beobachtungen kommt ein Weiteres: Sebald nutzt die Vorderseiten von Postkarten, wenn er in seinen Büchern ‚Ansichtskarten‘ zeigt. Dadurch werden die auf den Rückseiten der Karten stehenden Texte, die Botschaften der Absender, unsichtbar. Der mit dem Medium Postkarte vertraute Leser wird sich dieses Entzugs möglicherweise bewusst: Die reprographierten Karten kann man nicht umdrehen, man kann buchstäblich und im übertragenen Sinn nicht ‚hinter‘ sie schauen. Die Botschaften und Namen der Absender sind getilgt wie die der einstigen Empfänger. Als Objekt, das normalerweise zwei Seiten hat, erfährt die Postkarte bei ihrer Integration ins Buch also einen so radikalen wie deutungsträchtigen Eingriff: Zu sehen ist die Wiederholung der Ansichtskarte, doch ihre Reverso ist die Suggestion einer gelöschten ‚anderen Seite‘ des Sichtbaren.

#### IV.

##### *Fenster in die Unterwelt*

Aber der ernüchternde Befund, dass die von ‚Ansichtskarten‘ verheißenen Ansichten scheinhaft sind, scheinhaft wie die von Photos suggerierten Präsenzen, die von Photos ausgehenden Appelle, hat auch eine Reverso, auf die Sebald ebenfalls verweist: Man sieht auf Photos, betrachtet auf Postkarten eben immer eine andere Welt, ein ‚Jenseits‘ – und wenn man dies erst einmal akzeptiert hat, dann wird die Unterscheidung zwischen einem räumlichen Anderswo (der Ferne), einem zeitlichen Anderswo (der Vergangenheit), dem Jenseits als einem Totenreich und dem Imaginären gegenstandslos. Dantes ›Commedia‹ als literarischer Jenseitsreisebericht sowie die ›Odyssee‹, in der ebenfalls vom Abstieg in die Unterwelt erzählt wird, bilden einen unterschwellig prägenden Subtext zu Sebalds Werk; einem postmetaphysischen Jenseits zugewandt, sind die Protagonisten und Erzähler Sebalds auf eigene Weise stets Jenseitsreisende, inbegriffen den autobiographischen Erzähler, als der Sebald selbst auftritt.

Und so dienen denn Postkarten auch als Fenster ins Jenseits – als solche nicht minder illusorisch, aber auch nicht minder suggestiv und appellativ als die scheinbaren Photo-‚Fenster‘ in die Vergangenheit oder in ferne Länder. Friedhofspostkarten erfüllen bei Sebald insofern eine Funktion, die an mythische und literarische Unterweltgeleiter und ihre Transportvehikel erinnert. Insgesamt bilden Friedhöfe

ein von Sebald häufig dargestelltes und von diversen Bildern repräsentiertes Sujet; metaphorisch sind sie mit Photographien konnotiert. Auch Städte und andere oberirdische Orte, die Sebalds Erzähler besuchen, erscheinen ihnen oft als Totenreiche. So erlebt der Erzähler in ›Schwindel. Gefühle‹ Verona als unterweltlichen Ort.<sup>23)</sup> Unter anderem liest er dort in einer Zeitung eine grauenvolle und detaillierte Mordgeschichte, betitelt „UCCISO SUL BANCO ANATOMICO“, die auf einem Friedhof spielt. Sie prägt sich ihm ein, weil er ein dazu passendes Postkartenbild findet. Die Beschreibung der Friedhofspostkarte bestätigt auf der einen Seite, in welchem Maße Postkartenbilder suggestiv wirken und rein imaginäre Formen der Kommunikation mit dem Anderen, dem Fremden, dem Abwesenden katalysieren. Auf der anderen Seite wird der Blick auf diese Postkarte – ähnlich wie auf die mit den „Jodlern und Trachtlern“ – doch zugleich zum Katalysator der Begegnung mit etwas ‚unheimlichem‘ Eigenen. Der Betrachter des Bildes entdeckt die eigene Verbundenheit mit dem Totenreich. Und wenn er wie nebenher bemerkt, das betrachtete Postkartenbild des Friedhofs sei ihm so vertraut, dass er sich hierauf „mit verbundenen Augen“ zurechtfinden könne, so eröffnet dieser Satz schwindelerregende Deutungsoptionen. Man mag die Passage als Selbstzeugnis einer depressiven Figur lesen, die sich imaginierend unter die Toten einreicht – aber was hier, katalysiert durch das betrachtete Photo, im Text selbst sichtbar wird, ist doch eine Realität: die eines psychischen Abgrunds, eines Totenreichs im Inneren des Erzählers selbst.

Die Geschichte, in welcher es an grauenhaften Details nicht mangelte, wird sich in meinem Gedächtnis nicht zuletzt deshalb festgesetzt haben, weil ich in einem der Folianten, die ich durchblättere, eine alte Postkarte fand, auf der der Cimitero di Staglieno in Genua abgebildet war. Ich habe dieses Bild zu mir gesteckt und es später oft lange durch ein Vergrößerungsglas betrachtet und auf das genaueste ausstudiert. Das fahle Licht über den dunklen Bergen, der aus dem Bild hinaus- und, wie mir scheint, in einen Tunnel hinein-führende Viadukt, die Schattentiefen daneben, die zahlreichen turm- und pagodenartigen Grabbauten zur rechten, der Zypressenhain, die Fluchtlinien der Mauern, das schwarze Feld im Vordergrund und das helle Haus am linken Ende des großen Kolonnengangs, dies alles, insbesondere aber das helle Haus, ist mir derartig vertraut, dass ich leicht mit verbundenen Augen dort herumgehen könnte. (Schwindel. Gefühle, S. 138)<sup>24)</sup>

Erinnerungsberichte, die als ‚Heimkehr‘ inszeniert werden, sind bei Sebald wiederholt zugleich Unterweltreisen – im Zeichen der Leitidee, für die Unterwelt die Heimat, die Heimat unterweltlich ist. Teil II von ›Schwindel. Gefühle‹ berichtet

<sup>23)</sup> Vgl. W. G. SEBALD, *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt/M. 1990.

<sup>24)</sup> Im Folgenden wird berichtet, wie ein herrenloser Hund dem Erzähler durch Verona gefolgt sei, wobei das Sich-Umschauen nach dem Hund auf einer befahrenen Straße beinahe dazu geführt habe, dass der Erzähler überfahren wurde (ebenda, S. 139). Der Anblick der vormals besuchten, nun geschlossenen – und mit grauenvollen Gewalttaten assoziierten – Pizzeria des „Carlo Cadavero“ schließt sich an (ebenda, S. 140).

unter dem Titel ›Ritorno in Patria‹ über eine Reise des Ich-Erzählers nach „W.“ (Tirol) und die dadurch ausgelösten Erinnerungen an Aufenthalte der Familie in W. zur Kinderzeit des Erzählers. Quartier war damals das Gasthaus „Engelwirt“. Dessen ehemalige Betreiberin, die mittlerweile im Ruhestand befindliche, schwermütige und oft alkoholisierte „Engelwirtin“, wohnte (zum einen als Repräsentantin der Vergangenheit des Hauses, zum anderen aber auch als Schwellenfigur nahe dem Jenseits) in ihrer „halbverdunkelten Stube“ (Schwindel. Gefühle, S. 213); ein einbeiniger Pächter war ihr Nachfolger geworden. Bei der „Engelwirtin“ stieß der Junge auf drei Postkartenalben.

Die Kombination von „Engelwirtin“ und einbeinig-hinkendem Wirt, Signalworte wie „Litanei“, das damit verbundene Motiv der Liste aufgerufener Namen, die die „Engelwirtin“ alle kennt, sowie das Mysterium um den langsam am „Brand“ sterbenden „Engelwirt“ lassen die geschilderte Welt als ein skurril verfremdetes, metaphysisches Szenario mit stark unterweltlichem Einschlag erscheinen. Wirtin und Wirt wirken wie Parodien auf transzendente Mächte des Himmels und der Hölle. Als von der „Engelwirtin“ gehütete Dokumente der Vergangenheit erinnern die Alben an die Lebensbücher, die einer alten Überlieferung zufolge von Engeln geführt werden, um nicht vergessen zu lassen, was im Lauf der menschlichen Lebensgeschichten passiert ist. Bandweise gefüllt mit deutschen und österreichischen, dann italienischen und schließlich Übersee-Karten, repräsentieren die Alben die Welt, die Postkarten deren Bausteine.

Die Tür zum Zimmer der Engelwirtin war meist nur angelehnt, und ich bin oft zu ihr hineingegangen und habe stundenlang die in drei großen Folianten untergebrachte Ansichtskartensammlung angeschaut. Die Engelwirtin, die, das Weinglas in der Hand, manches Mal mit mir dabei am Tisch gegessen ist, sagte nur jeweils den Namen der Stadt, auf die ich gerade zeigte. Das gab im Verlauf der Zeit eine lange topographische Litanei aus Ortsnamen wie Chur, Bregenz, Innsbruck, Altaussee, Hallstadt, Salzburg, Wien, Pilsen, Marienbad, Bad Kissingen, Würzburg, Bad Homburg und Frankfurt am Main. Auch italienische Karten gab es zahlreiche aus Meran, Bozen, Riva, Verona, Mailand, Ferrara, Rom und Neapel. [...] Der dritte Band enthielt Aufnahmen aus Übersee, insbesondere solche aus dem fernen Osten, aus Holländisch-Hinterindien, aus China und Japan. Diese mehrere hundert Stück umfassende Ansichtskartensammlung ist vom Mann der Rosina Zobel, dem alten Engelwirt, angelegt worden, der vor der Heirat mit der Rosina den Großteil eines beträchtlichen Erbes in der Weltgeschichte verfahren hatte und jetzt seit Jahren bettlägerig war. (Schwindel. Gefühle, S. 213–215)

Die Dreizahl der Postkartenalben lässt unter anderem Dantes ›Commedia‹ assoziieren, deren Erzähler – im Durchgang durch die drei Jenseitsreiche der Alben – die menschliche Geschichte Revue passieren lässt. Bei Sebald freilich geht es demgegenüber um keine Heilsgeschichte mehr, nur noch um die einer sinnlosen Immanenz. Das dritte Album führt nicht ins „Paradiso“, sondern nach „Übersee“. Eingebettet ist die Postkarten-Erinnerung in einen semantisch dichten,

anspielungsreichen Kontext. Vom „Engelwirt“ heißt es, er leide an den Folgen einer Brandwunde aus der Kinderzeit, die sich zusehends verschlimmere. Der Junge bekommt ihn niemals zu Gesicht, zweifelt später, ob es ihn „tatsächlich gegeben“ habe und erwägt, er habe sich ihn „bloß eingebildet“ (Schwindel. Gefühle, S. 215). Passend zum „Brand“, an dem der geheimnisvolle Kranke angeblich bald sterben wird, zeigt eine Postkarte den rauchenden Kegel des Vesuv (Schwindel. Gefühle, S. 214). Eine der Karten der Engelwirtin – die hier als Gegenstände einer zeitlich weit entfernten Kindheitserinnerung beschrieben werden – ist dann aus der Vergangenheit in die Gegenwart des Erzählers gelangt.

Eine davon, sie zeigt den rauchenden Kegel des Vesuvs, ist, ich weiß nicht, auf welche Weise, in ein Photoalbum der Eltern geraten und so in meinen Besitz gekommen.

(Schwindel. Gefühle, S. 215)

Aber diese Postkarte wird nicht nur Teil der Gegenwart des Erzählers, sondern auch des Lesers: Reproduziert findet sich eine Postkarte mit rauchendem Vulkankegel auch in ›Die Ringe des Saturn‹; die Postkartenvorlage stammt aus Sebalds eigener Sammlung.<sup>25)</sup>

Im Motiv der Photopostkarte bespiegeln sich bei Sebald letztlich in konzentrierter Form sowohl die Selbstansprüche als auch die Selbstkritik der Literatur: Ausgehend von einem empfundenen Appell des Abwesenden, des Vergangenen, des Toten, des rein Imaginären, zielt Literatur darauf ab, mit diesem zu kommunizieren; sich von ihm angesehen fühlend, versuchen die Erzähler Sebalds, durch imaginäre Fenster hindurch das Abwesende zu erschauen, es schauend womöglich sichtbar zu machen – und dann enthüllen sich diese Appelle als illusionär, die Fenster als blind, die Blicke als tot, die Postkarten als sich verweigernde Medien. Das ist die eine Seite des Befundes. Die andere hält dem entgegen, dass sich dort, wo Geschichten erzählt werden, eben doch Fenster öffnen, auch und gerade Fenster in die Vergangenheit, ja ins Jenseits, eines erinnerten Jenseits, eines ‚inneren‘ Jenseits. Postkarten, einerseits nur Medien einer illusorischen, selbstbetrügerischen Kommunikation mit sich selbst, sind andererseits eben immerhin dies: Medien der Kommunikation mit dem, was im Betrachter selbst verborgen liegt – mit dem ganzen Welttheater seiner Imaginationen.

<sup>25)</sup> Vgl. die Postkarte mit Vulkanausbruch (Mont Pelée) in: SEBALD, Die Ringe des Saturn (zit. Anm. 5), S. 134.