

Tomhed og erindring

Om W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*

Af Annelise Ballegaard Petersen

Institut for Kulturvidenskaber: Litteraturvidenskab, Syddansk Universitet

Im August 1992, als die Hundstage ihrem Ende zuingen, machte ich mich auf eine Fußreise durch die ostenglische Grafschaft Suffolk in der Hoffnung, der nach dem Abschluß einer größeren Arbeit in mir sich ausbreitenden Leere zu entkommen. (Sebald 1995: 11)

Således begynder den tysk-engelske forfatter og litteraturvidenskabsmand W.G. Sebalds rejsebeskrivelse fra 1995, *Die Ringe des Saturn*, der har undertitlen ”eine englische Wallfahrt”. Allerede her melder der sig nogle spørgsmål: Hvordan forholder titlen, der jo refererer til et astrofysisk fænomen, sig til en rejse gennem et konkret engelsk landskab? Hvordan hænger de to ting sammen? Hvorfor tales der om en valfart, en betegnelse, der traditionelt bruges om en (pilgrims)vandring til et helligt eller på anden vis betydnings- eller prestigefuldt sted? Meget kan sikkert siges til fordel for Suffolk, men helligdomme eller berømte steder kan dette landskab ikke bryste sig af – hvad der da også fremgår af rejseskildringen. Altså må der kigges nærmere på, hvad det er for en slags vandring, som Sebald¹ eller hans alter ego begiver sig ud på.

Hvad Saturn og dens ringe angår, så bliver læseren orienteret om, hvordan de formodentlig er blevet til og hvad de består af i et citat fra *Brockhaus Enzyklopädie*, der sammen med to andre citater er foranstillet teksten som en slags motto. De to andre stammer dels fra John Miltons *Paradise Lost*, og det fortæller os, at godt og ondt ”grow up together almost inseparably”, dels fra et brev fra Joseph Conrad til Marguerite Poradowska, hvor der ironisk tales om at tilgive ”ces âmes malheureuses”, der har valgt at tage på fodvandring uden at have nogen anelse om besværlighederne. Næst frem til femte del af rejsebeskrivelsen møder vi Conrad igen – i hvilken sammenhæng vil jeg komme ind på senere. Nu har planeten Saturn jo sit navn efter den romerske gud, som bl.a. også var gud for høsten. Det gamle tyske navn for august er ”Erntemond” – tilsvarende på dansk: ”høstmåned”, den måned hvor vandreturen finder sted. Hvad planeten Saturn videre angår, blev den i renæssancens humoralpatologi knyttet til det melankolske temperament – og i bogens første kapitel bliver den engelske 1600-tals videnskabsmand Thomas Browne, der var professor i Norwich godt 350 år før Sebald

¹ Et af fotografierne i bogen forestiller Sebald – det hævdes i hvert fald i teksten – fotograferet ti år før vandreturen i en park, som han opsøger igen. Men det fortællende jeg er på ingen måde stabilt og pålideligt, hvad der for så vidt er i god overensstemmelse med genren ’rejsebeskrivelse’. Uvisheden lader jeg i *min* tekst komme til udtryk ved, at jeg både skriver ’fortælleren’ og ’Sebald’ eller ’forfatteren’.

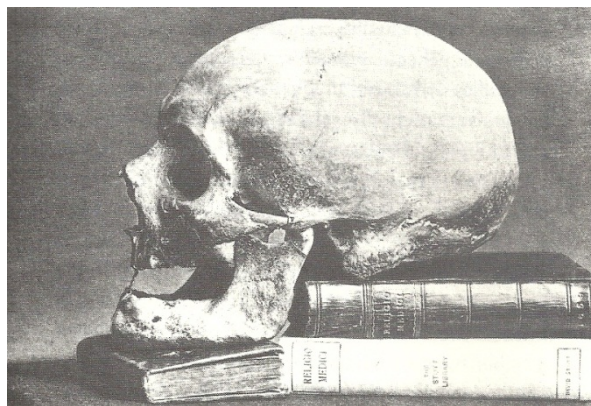
blev det, karakteriseret som melankoliker. At Browne spiller en særlig rolle i rejsebeskrivelsen, vil fremgå nedenfor.

Videre understreger fortælleren i indledningen, at vandreturen, som i citatet ovenfor med et lidt gammeldags ord kaldes ”eine Fußreise”², har været præget af modstridende følelser: På den ene side har han oplevet befrielse og ubundethed, på den anden har han følt sig næsten lammet af forfærdelse ”angesichts der selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung.” (ibid.). Med formuleringen ”Spuren der Zerstörung” går der tråde fra rejsebeskrivelsen til Sebalds øvrige værker – det være sig de litteraturvidenskabelige eller de fiktive: Det er et af hans hovedtemaer, der her slås an, i essayet *Luftkrieg und Literatur* (1999) udtrykt i efterlysningen af en ”Naturgeschichte der Zerstörung” (41).

Nomadiske eksistenser

Som i alle Sebalds bøger fra 1990’erne og frem til den posthumt udgivne roman *Austerlitz* fra 2001 finder vi i *Die Ringe des Saturn* foruden den skrevne bogstavtekst et stort antal sort-hvide illustrationer (jeg har talt 75 på bogens 350 sider), spændende fra landskabsbilleder over gengivelser af malerier, håndskrevne breve, kort, mønstre og diagrammer, m.v. I en samtale med sin litteraturvidenskabelige kollega Sigrid Löffler er det, at Sebald taler om fotografiers ”nomadische Existenz”. De falder ud af gamle bøger eller ligger i rodekasser i antikvitets- eller marskandiserforretninger, indtil de ”von irgendjemand ’gerettet’ werden.” (ibid.).

Nomadebilledet falder jo fint i tråd med, at der her er tale om en rejsebeskrivelse. Men fotografierne i *Die Ringe des Saturn* adskiller sig ikke så lidt fra den type billeder, man normalt finder i rejsebøger. Allerede de første tre billeder påkalder sig opmærksomhed: Det første viser iflg. teksten vinduet i fortællerens hospitalsstue, hvor han er indlagt nøjagtigt et år efter vandreturen. Det eneste, han kan se, er en smule farveløs himmel, som oven i købet sløres og på en eller anden måde forstyrres af, at vinduet er forsynet med en slags gitter. Det andet er et typisk vanitas-billede med et kranium anbragt oven på nogle bøger, hvis titler kan læses:



² Ældre danskere får nok associationer til Hostrups populære syngespil *Eventyr paa Fodreisen* (1848), men muntre studenter og kærlighedsforviklinger mangler ganske hos Sebald.

Det drejer sig om to bind af *Religio Medici* af førnævnte Thomas Browne (1605-82), og kraniet er hans – igen ifølge teksten, som også anfører, at det frem til 1921 kunne beses på hospitalsmuseet i Norwich, hvorefter de kirkelige myndigheder krævede det begravet. Så måske er det slet ikke Brownes kranium, vi ser på billedet, men en ad-hoc-opstilling, for som altid hos Sebald oplyses der ikke noget om billedernes proveniens. Det tredje fotografi er en sort/hvid-reproduktion af Rembrandts berømte maleri af Dr. Tulps anatomiforelæsning (1632). Forbindelsen mellem de to sidstnævnte billeder er den, at Sebald antager, at Thomas Browne kunne have været blandt tilskuerne til forelæsningen – men han ved det dybest set ikke. Der er her tale om en af de for Sebald typiske ”Unschärferelationen” (Öhlschläger 2006: 43), som kommer til udtryk både i de grovkornede og ofte slørede billeder, i den skrevne teksts ofte kun tilsyneladende præcision og i uklare forbindelser mellem tekst og billeder og i den førnævnte uvished angående det fortællende jeg. Væsentlig i min sammenhæng er, at alle de første billeder emmer af tomhed og død. Det er den linje, jeg vil forfølge videre.

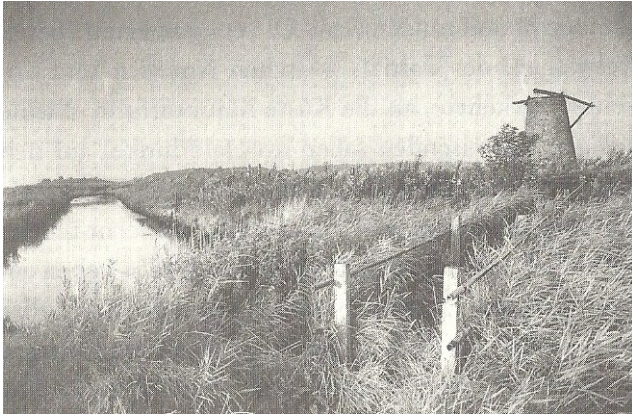
Planet og fortællemåde

Thomas Browne karakteriseres som allerede nævnt sidst i kapitlet som en melankoliker, hvis interesse for begravelsesritualer og gravgaver og for alt, hvad der har med transmigration, dvs. (sjæle)vandring, at gøre, tolkes som udsprunget af hans angst ”vor dem aussichtslosen Ende der Natur” (Sebald 1995: 39). Hermed skabes der en forbindelse til fortællerens egen udtalte rædsel ved ”die Spuren der Zerstörung” (ibid.: 11), som han har iagttaget på sin vandring. Kapitlet slutter med et spørgsmål: ”Das purpurfarbene Fetzchen Seide aus der Urne des Patroklos, von dem er [Browne] berichtet, was also bedeutet es wohl?” (ibid.).³

Den purpurfarvede stump silkestof, der har bevaret sin glans op gennem århundrederne, står i en kontrastrelation til de nedslidte rødliga sæder i det tog, der bringer Sebald fra Norwich ud til kysten. Den tomhed, som fortælleren iflg. initialsætningen er flygtet fra, møder han helt konkret fra rejsens begyndelse: Togpassagererne taler ikke med hinanden, de lægger fysisk afstand til hinanden i kupéen, og om landskabet hedder det, at

nichts ist hier zu sehen als ab und zu ein einsames Flurwächterhaus, als Gras und wogendes Schilf, ein paar niedergesunkene Weidenbäume und zerfallende, wie Mahnmale einer zugrundegegangenen Zivilisation sich ausnehmende Ziegelkegel, die Überreste der ungezählten Windpumpen und Windmühlen, deren weiße Segel sich gedreht haben über den Marschwiesen von Halvergate und überall hinter der Küste, bis sie, in den Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg, eine um die andere stillgelegt wurden. (Ibid.: 42)

³ Der refereres til Thomas Brownes *Hydriotaphia* or *Urn Burial* fra 1658. Også andre af hans værker omtales, og den matematiske figur ”quincunx”, som Browne har skrevet om, er gengivet på side 31.



Fotografiet er anbragt sådan på siden, at det deler ordet "Windpumpen" og dermed beskrivelsen som sådan i to lige store dele, og det understreger med sine grå nuancer den tristesse, der hviler over sceneriet, hvor både natur og kultur eller civilisation er i forfald. Det gælder generelt for rejsebeskrivelsens landskabsfotografier, at de er "leer und lautlos" (ibid.: 216). Disse to adjektiver knyttes i en

samtale i et senere kapitel mellem forfatteren og dennes ven, den tysk-engelske lyriker og oversætter Michael Hamburger⁴, til måneden august, hvor vandreturen finder sted. Tid og sted korresponderer. "It is as if everything was somehow hollowed out", citeres Hamburger for at have tilføjet, og med "everything" bliver jo også mennesker og landskaber inddraget i karakteristikken af august (ibid.).

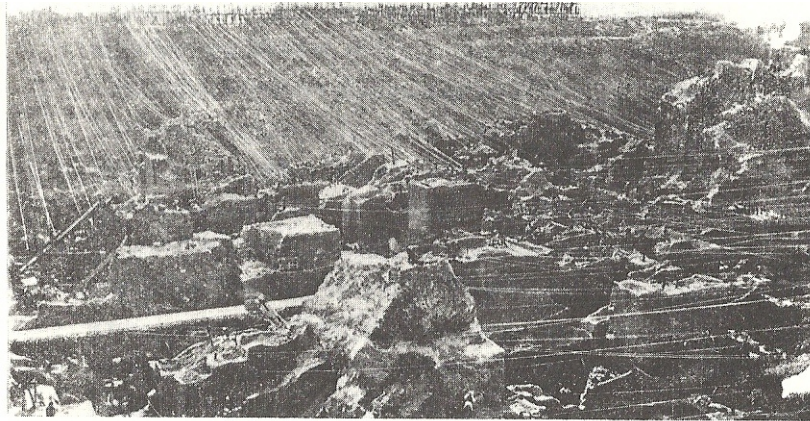
Da fortælleren stiger ud for at påbegynde sin vandretur, er det derfor ikke overraskende på en tom perron (ibid.: 43), og der er ingen mennesker at spørge om vej. Men tomheden overvindes så at sige ved, at den sætter en tankerække i gang. Som ringe i vandet – eller omkring planeten Saturn – bygges der en fortælling op om de mange varer, der tidligere blev bragt ad den samme jernbane til det nu noget forsømte herresæde Somerleyton: "das neue Piano, Vorhänge und Portieren, die italienischen Kacheln und die Armaturen für das Badezimmer ..." (ibid.). Opremsningen fortsætter adskillige linjer endnu for så at glide over i en udførlig beretning om en vis Sir Morton Peto, en entreprenant opkomling, der i midten af 1800-tallet købte herresædet og ombyggede det til et prægtigt eventyrslot, hvis særkende var, at "die Übergänge zwischen Interieur und Außenwelt [sich] so gut wie unmerklich vollzogen. Die Besucher vermochten kaum zu sagen, wo das Naturgegebene aufhörte und das Kunsthandwerk anfang." (ibid.: 46) Herefter følger en længere genfortælling af, hvad en samtidig "Berichterstatter" (ibid.: 47) angiveligt har skrevet om, hvor prægtigt herresædet var indrettet, og hvordan der ved hjælp af "ungezählte Argand-Brenner"⁵ (ibid.: 47) skabtes et uforglemmeligt syn, som var det et østerlandsk eventyrpalads. En henvisning til Coleridge, dennes afhængighed af opium og hans digt om Kublai Khan flettes ind i beskrivelsen, som om det var den samtidige beretters ord – men det er nu nok Sebalds egen association.

I parken er det især ét naturfænomen, der fanger fortællerenes opmærksomhed: Nogle måske – igen en "Unschärferelation" – af Sir Morton Peto plantede grupper af plataner, hvis yderste grene har slået rod i græsset, hvorefter nye træer er vokset op "wie konzentrische Ringe" (ibid.: 51), mens de oprindelige træer er visnet indefra. Det, som ringene af træer nu omslutter, er et tomt rum. Ved at bruge ordet 'ringe' henledes læserens opmærksomhed på titlen, mens omtalen af Sir Mortons investeringer i jernbaner

⁴ Michael Hamburger (1924-2007) emigrerede sammen med sin familie fra Tyskland i 1933.

⁵ En "Argand-Brenner" er en lampetype, der blev opfundet i 1783 af schweizeren Aimé Argand.

”in Kanada, Australien, Afrika, Argentinien, Rußland und Norwegen” (ibid.: 45) trækker linjer rundt om vores egen planet, skaber et netværk. Ordet bruges i et senere kapitel umiddelbart før nedenstående billede, som – igen – viser et mennesketomt landskab, hvor det er vanskeligt at afgøre, hvad de mørke blokke og de mange hvide streger egentlig illustrerer, ligesom det er uklart, hvordan billedet forholder sig til den omgivende fortælling ud over, at det er et luftfoto og at teksten beretter om en flyvetur fra Amsterdam til Norwich, som fortælleren kommer til at tænke på, fordi han ”genau vor einem Jahr”, altså ligeledes i den ’tomme og lydløse’ måned august, stod og kiggede fra den hollandske kyst over mod den engelske.⁶



At en rejse – fiktiv eller virkelig – bruges som afsæt for fortællinger, der kan have mere eller mindre at gøre med det sted, hvor den rejsende lige netop nu befinder sig, er der jo ikke noget nyt i. Det har været en integreret del af rejsebeskrivelsen som genre siden antikken, og Sebald viser i *Die Ringe des Saturn* sin virtuose beherskelse af dette genretræk i måden, hvorpå de planetringe, som titlen benævner, spejles i fortællemåden.

Erindring

Oftest introduceres de mange fortællinger med formuleringer som ”mich erinnerte all das an die Geschichte, die ...” (ibid.: 85) eller ”da erinnerte ich mich” (ibid.: 126) – ordfeltet ’erindring’ indtager en lige så fremtrædende plads i beretningen som ord, der har med ’tomhed’ at gøre. Vi kan givetvis antage, at de mange erindringer, som vandringen åbenbart har sat i gang, først er blevet foldet ud – eller måske endda først er dukket op – i forbindelse med nedskrivningen. Ved at knytte ’erindring’ sammen med noget rumligt, som det er tilfældet her, placerer Sebald sig i en lang tradition, der kan følges helt tilbage til fortællingen om den græske orator Simonides og hans ’opfindelse’ af mnemoteknikken (jf. fx Aleida Assmann). Anderledes end i mange andre rejsebeskrivelser bliver ’erindring’ i *Die Ringe des Saturn* imidlertid kun få gange brugt om

⁶ De gentagne henvisninger til tidlige sammenfald kan også relateres til Saturn: Han var, som den græske Kronos, også gud for tiden.

nedskrivningssituationen – det er ikke ”her sidder jeg, W.G. Sebald, og prøver at huske den rejse, jeg foretog”. Hvor erindringsprocessen i fx *Austerlitz* beskriver hovedpersonens rejse ind i hullerne i hans hukommelse, som skal fyldes op for at han kan vide, hvor han kommer fra og hvem han er, bruges ’erindring’ i *Die Ringe des Saturn* som et fortælleteknisk greb, der giver Sebald mulighed for at udfolde de fortællinger, som det tomme landskab så at sige kalder på og som det for ham er nødvendigt at fortælle for at vise, hvordan den mørke og destruktive side af civilisationsprocessen har lagt dette landskab øde.

Det er i denne civilisationskritiske kontekst, at Joseph Conrad inddrages i rejsebeskrivelsen. Det sker i kap. V, og igangsætter en fjernsynsudsending om en vis Roger Casement, der i januar 1916 blev henrettet for højforræderi, fordi han, oplyses vi om sidst i kapitlet, forhandlede med tyskerne om at levere våben til de oprørske irere. Sebald er imidlertid faldet i søvn foran fjernsynet allerede ved starten af udsendingen, så oplysningerne om Casement, hvis portræt gengives i begyndelsen og slutningen af kapitlet (ibid.: 125 og 158), har han først samlet ind under nedskrivningen. Det er heller ikke Casements, men Joseph Conrads historie, der foldes ud imellem de to billeder, og forbindelsen skabes ved, at Sebald hævder, at han kunne huske et citat fra Conrads Congo-dagbog, hvor denne beskriver Casement. Derefter fortælles, med mange brevcitater, om Conrads barndom og ungdom, om hans familie og bekendtskaber, om hans første rejser, om koloniseringen og udbytningen af Congo, naturligvis med referencer til *Heart of Darkness*. Tertium comparationis mellem Sebalds vandring i Suffolk og Conrads Congo-rejser er ordet ”Leerräume” (ibid.: 143). Den Afrika-rejsendes drømme om at udfylde de hvide pletter på landkortet, svarer til forfatterens håb om at få opfyldt det mentale tomrum og hans udfyldning af de tomme landskaber ved hjælp af de mange fortællinger.

Ind i Conrads historie skubbes en erindringsfortælling, der hverken har noget med denne eller med vandreturen i Suffolk at gøre, idet den handler om, at Sebald i december 1964 under sit første besøg i Bruxelles tog ud til mindesmærket for slaget ved Waterloo, hvor der – hvor kunne det være anderledes – er helt tomt for (andre) besøgende. Monumentet beskrives som ”der Inbegriff der belgischen Häßlichkeit” (ibid.: 150). Det 110 × 12 m målende ”Riesenrundgemälde” (ibid.: 151) skal forestille at vise, hvad der skete, men: ”Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war.” (ibid.: 152) Maleriet besvarer fx ikke de spørgsmål, som Sebald stiller:

Was haben sie seinerzeit mit all den Leichen und mit den Gebeinen getan? Sind sie unter dem Kegel des Denkmals begraben? Stehen wir auf einem Totenberg? Ist das am Ende unsere Warte? Hat man von solchem Platz aus den vielberufenen historischen Überblick? (ibid.)

Et svar gives eller antydes der ikke før efter en lille omvej omkring to småskove i nærheden af Brighton, som, ”so habe ich mir einmal sagen lassen” (ibid.) skulle være plantet efter slaget ved Waterloo og som set oppefra skulle have form som hhv. Napoleons trekantede hat og Wellingtons støvle. Nedefra kan man lige så lidt få et tydeligt

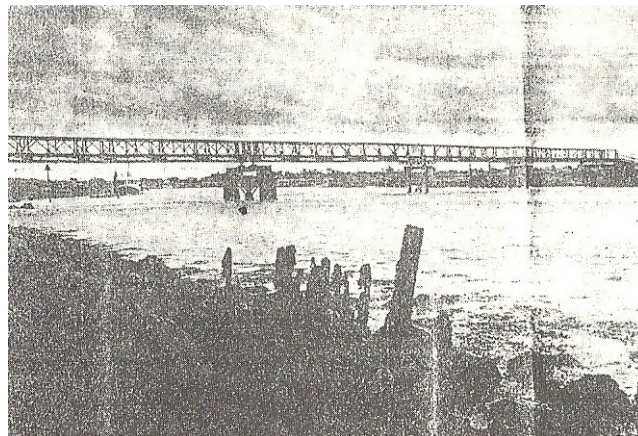
billede af begivenhederne som under rundgangen i Waterloo-panoramaet. Men, hedder det så:

Erst als ich die Augen schloß, sah ich, daran erinnere ich mich genau, eine Kanonenkugel, die auf schräger Bahn eine Reihe von Pappeln durchquerte, daß die grünen Zweige zerfetzt durch die Luft flogen. Und dann sah ich noch Fabrizio, den jungen Helden Stendhals⁷, blaß und mit glühenden Augen in der Schlacht herumirren und einen vom Pferd gestürzten Obristen, wie er sich gerade wieder aufrafft und zu einem Sergeanten sagt: Ich spüre nichts als nur die alte Wunde in meiner rechten Hand. (ibid.: 153)

Først når øjnene lukkes og imaginationsevnen aktiveres, bliver det med kunsten, in casu litteraturen, som formidler muligt at få et billede af, hvordan der var på slagmarken. Det svarer til tankegangen i *Luftkrieg und Literatur*, hvor Sebald argumenterer for, at det først gennem en nybrydende kunstnerisk fremstilling vil kunne give et sandt billede af de rædsler, som de allierede "area bombings" under 2. Verdenskrig forårsagede. Skal jeg pege på de mest iøjnefaldende og anderledes æstetiske virkemidler i hans egne litterære tekster, vil jeg nævne måden, hvorpå bogstavtekst og sort/hvid-fotografier integreres med hinanden og de ofte ekstremt lange hypotaktiske sætninger.

Silke

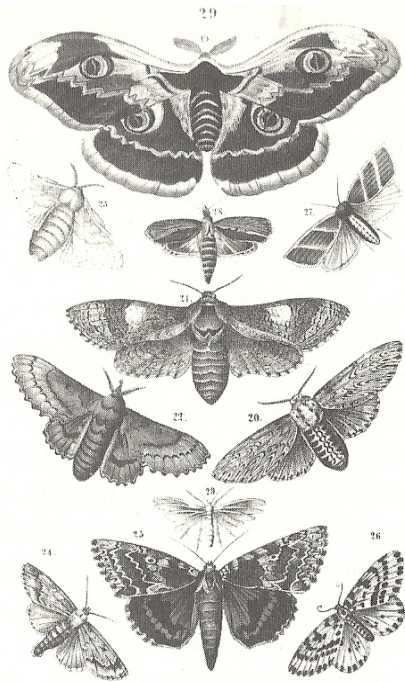
En af de ringe, der skabes gennem fortællerens erindringer om dette og hint, er så at sige tvundet af silke. Jeg har ovenfor nævnt den purpurrøde silkestump fra Patrokles' grav, men allerede i forbindelse med vanitas-billedet får læseren at vide, at Browne var søn af en silkehandler. Her har vi altså den første ende af silketråden. Den tages op i kap. VI, hvor fortællingen igen sættes i gang med et billede af tomhed:



⁷ Sebald bruger den tyske stavemåde for Fabrice, hovedpersonen i *Le Chartreuse de Parme* (1839). Han har skrevet om Stendhal i *Schwindel. Gefühle*.

En smal jernbanebro over floden Blyth, bygget i 1875, løber gennem et landskab af "graues Wasser, Marschland und Leere". Længs floden ses kun "verfallende Kähne", og der er "so gut wie keinen Verkehr mehr" (ibid.: 165-66), hverken på floden eller broen. Men fra broen udgår så ved hjælp af fortællerens erindring om noget, han har læst om og af nysgerrighed forsket videre i, en lang rejse. For de jernbanevogne, der tidligere kørte over broen, siges at have været bestemt for det kejserlige kinesiske hof. Hvilken kejser, der har bestilt vognene og hvorfor de ikke blev sendt til Kina, har Sebald dog ikke kunnet finde ud af – igen en "Unschärferelation". Men nu er toget så at sige sat i gang, og vi føres af fortælleren til silkevævningens kerneland, hvor det mere end 6000 personer store hof "zu jeder Minute des Tages und der Nacht auf genau abgezirkelten Bahnen" (ibid.: 168) kredse som planeter omkring kejseren. Der fortælles videre om de sidste kejsere og især om kejserinde Tz'u-hsi, der reflekteres over fortid og fremtid, indtil fortællingen igen lander ved Thomas Browne og hans tanker om tiden i hans skrift *The Garden of Cyrus* (1658). "Derlei Gedanken hatte auch ich im Kopf", siger fortælleren (ibid.: 186) og vandrer videre ad banestrækningen gennem et landskab, som endnu engang beskrives som "leer und verlassen" (ibid.).

Tomrummet fyldes dog hurtigt igen med glimt fra det liv, der har udfoldet sig på egnen fra middelalderen frem til slutningen af 1800-tallet. Om den nu stort set forsvundne by Dunwich siger fortælleren, at når man står på det sted, hvor den var engang, mærker man "den gewaltigen Sog der Leere" (ibid.: 192), og han antager, at det er tomheden, der har draget forskellige kunstnere, bl.a. A. C. Swinburne, til at opsøge stedet. Med Swinburne tages 'silke-temaet' op igen: Sebald refererer en ikke navngiven gæst hos digteren og dennes ven og formynder Theodore Watts-Dunton, der ved synet af Swinburne har måttet tænke på "die aschgraue Seidenraupe, *Bombyx mori*" (ibid.: 198) på grund af måden han så ud, spiste og bevægede sig på.



Bombyx mori og forskellige andre silkesommerfugle får vi et billede af i bogens sidste kapitel, hvor der med udgangspunkt i en bog i Thomas Brownes efterladte bibliotek med titlen *Musæum Clausum or Bibliotheca Abscondita*, fortælles udførligt om forskellige europæiske fyrsters bestræbelser efter at oprette silkemanufakturer i deres lande, herunder at der også i Norwich blev vævet silkestoffer i tiden før den egentlige industrielle revolution. Det sidste forsøg på silkeproduktion i Europa, som Sebald beretter om, finder sted i Tyskland i 1930'erne som et led i "den vom Führer auf dem Reichsparteitag 1936 verkündeten Plan, daß Deutschland innerhalb von vier Jahren in all jenen Stoffen, die irgendwie durch deutsche Fähigkeit beschafft werden können, unabhängig sein müsse, ..." (ibid.: 345).

Veje og afveje

Det er naturligvis med fuldt overlæg, at Sebald afslutter den 'planetring', som de mange "Staubteilchen" (citatet fra *Brockhaus Enzyklopädie*) fra Thomas Brownes liv og værk danner med at nævne *Musæum Clausum*, dette "Katalog merkwürdiger Bücher, Bildnisse, Antiquitäten und sonstiger absonderlicher Dinge, ..." (ibid.: 321) Indholdsgengivelsen strækker sig over flere sider. Sebald har uden tvivl følt et "Wahlverwandtschaft" med Browne, og de mange fortællinger i rejsebeskrivelsen kan minde om dennes 'raritetskabinet'. De tjener til at fylde "die Leere in mir und die Leere um mich herum" (ibid.: 279). Men ligesom Sebald ser en sammenhæng og en orden i Brownes skrifter – og Saturn er i øvrigt også gud for ordenen i verden – er der også en form for orden i hans egne fortællinger. Ring efter ring føjes sammen til en melankolsk beretning om de ødelæggelser, som civilisationsprocessen har ført med sig.

Litteratur

- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- Fuchs, Anne (2004): *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik und Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Löffler, Sigrid (1993): "'Wildes Denken'. Gespräch mit W.G. Sebald", i *profil* 19.4. 1993: 104-06.
- Öhlschläger, Claudia (2006): *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien: Rombach Litte-
rae.
- Sebald, W.G. (1990): *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.
- Sebald, W.G. (1995, 1997): *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.
- Sebald, W.G. (1999): *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.
- Sebald, W.G. (2001): *Austerlitz*. Frankfurt a. M.: Fischer Tb.
- Wagner, Peter (2006): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermedi-
ality*.
- Winter, Jay (2010): "Thinking about Silence", i Efrat Ben-Ze'ev, Ruth Ginio & Jay Winter: *Shadows of War. A Social History of Silence in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press: 3-31.