

PHILIPPE WAMPFLER

»blind / ein wüstes Experiment« –
Bricolage und Experiment
 in W. G. Sebalds »Nach der Natur«

In seinem Aufsatz *Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie* erörtert Hans Blumenberg folgendes Problem:

Alle Methodik will *unreflektierte Wiederholbarkeit* schaffen, ein wachsendes Fundament von Voraussetzungen, das zwar immer mit im Spiele ist, aber nicht immer aktualisiert werden muß. Aus dieser Antinomie zwischen Philosophie und Wissenschaft ist nicht herauszukommen: das Erkenntnisideal der Philosophie widersetzt sich der Methodisierung, die Wissenschaft als der unendliche Anspruch eines endlichen Wesens erzwingt sie.¹

Diese »Antinomie« kann in eine Analogie gesetzt werden zu dem im Folgenden dargestellten Zusammenhang zwischen der Methode der Bricolage und der ästhetischen Verwendung des Begriffs Experiment. Denn was Blumenberg als »Antinomie«² skizziert, gilt auch für den Bereich der Ästhetik. Analog zum »Erkenntnisideal der Philosophie« kann man dabei von einem »ästhetischen Ideal« sprechen, das oft in eine Spannung zur ästhetischen Methode tritt, oder anders formuliert: Der Grund, *weshalb* Kunst hergestellt wird, steht in einem Konflikt mit der Art und Weise, *wie* Kunst hergestellt wird. »Experiment« und Bricolage werden im Folgenden als ästhetische Strategien im Umgang mit dieser Spannung oder »Antinomie« aufgefasst, als Methoden, die mit einer ästhetischen Funktion in Deckung gebracht werden können.

Diese Praxen werden dabei in einem spezifischen Zusammenhang untersucht: W. G. Sebalds literarisches Werk kann als eine Darstellung von Zerstörungsprozessen – natürlicher wie künstlicher – bezeichnet werden. Die Aufnahme dieser Zerstörungsprozesse in literarische oder essayistische Werke kann nicht gelingen, wenn sie lediglich diskursiv be-

1 Hans Blumenberg: *Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie* [1963], in: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, 7-54, hier: 49.

2 Er bezieht sich auf den Umgang des Menschen mit der Herausforderung der Natur, vgl. ebd., 8.

nannt werden, weil dann ihre formale Gestaltung Unversehrtheit suggeriert; vielmehr müssen sie in einer Art und Weise zur Darstellung gelangen, dass im Prozess der Darstellung selbst eine Ähnlichkeit mit ihrem Inhalt erkennbar wird. So sind der methodische Rückgriff auf den wissenschaftlich konnotierten Begriff des Experiments einerseits und die Adaption der »naiven« Vorgehensweise des Bastlers oder Bricoleurs andererseits in Sebalds Werk und Poetologie in der Formulierung Blumenbergs als Versuch zu verstehen, das »ästhetische Ideal« der Kunst einer »Methodisierung« zu unterwerfen. Diese den folgenden Ausführungen zugrunde liegende These soll einerseits belegt, andererseits kritisch hinterfragt werden.

Als Textgrundlage für die Untersuchung der erwähnten Konzepte dient die erste eigenständige literarische Publikation W. G. Sebalds, das dreiteilige Prosagedicht *Nach der Natur*.³ Es wurde erst im Rahmen der nach seinem Tod einsetzenden Begeisterung der Literaturwissenschaft⁴ für sein Werk intensiv rezipiert – man kann gar von einer »verspäteten Rezeption« sprechen.⁵ Auch wenn die Motivstruktur und die narrativen Verfahren wesentliche Aspekte der literarischen Technik der späteren Werke Sebalds erahnen lassen, unterscheidet sich der Text aufgrund seiner Versform und seiner Bilderlosigkeit deutlich von ihnen. Der Text wurde – wie alle literarischen Arbeiten Sebalds – bereits intensiv untersucht,⁶ so dass es

3 W. G. Sebald: *Nach der Natur*. Ein Elementargedicht, Nördlingen 1988. Im Folgenden zitiert nach ders.: *Nach der Natur*. Ein Elementargedicht, Frankfurt a.M. 1989; mit der Sigle »NN« direkt im Text nachgewiesen.

4 Dabei kommt es in der Formulierung von Scott Denham zum »phenomenon« einer »two-fold popularity« und einer »double reception« der Werke Sebalds im angelsächsischen Raum (und durchaus auch in der angelsächsischen Germanistik) einerseits und in der kontinentaleuropäischen Germanistik andererseits. Vgl. Scott Denham: Foreword. *The Sebald Phenomenon*, in: W. G. Sebald: *history – memory – trauma*, hrsg. von Scott Denham, Mark McCulloh, Berlin 2006, 1-6, hier: 2.

5 Claudia Albes: *Porträt ohne Modell*. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W. G. Sebalds »Elementargedicht« *Nach der Natur*, in: Claudia Öhlschlager, Michael Niehaus (Hrsg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin 2006, 47-75, hier: 47.

6 Vgl. z.B. Susanne Schedel: »Wer weiss, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?«: Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald, Würzburg 2004; Greg Bond: *On the Misery of Nature and the Nature of Misery*: W. G. Sebald's Landscapes, in: Jonathan James Long, Anne Whitehead (Hrsg.): *W. G. Sebald. A Critical Companion*, Seattle 2004, 31-44; Colin Riordan: *Ecocentrism in Sebald's After Nature*, in: Long/Whitehead (Hrsg.), *W. G. Sebald* (Anm. 6), 45-57; Tanja van Hoorn: *Auch eine Dialektik der Aufklärung*. Wie W. G. Sebald Georg Wilhelm Steller zwischen Kabbala und magischer Medizin verortet (*Nach der Natur*), in: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge 19 (2009), 108-120; Albes

nicht unmittelbar einsichtig ist, warum eine weitere Besprechung dieser Gedichte erhellend sein könnte. Dieser Beitrag legt nun aber exemplarisch einen Zusammenhang zwischen Naturbeschreibung und literarischer Verfahrensweise offen, der sowohl inhaltlich als auch methodisch Sebalds Werke prägt. Während er inhaltlich (nicht immer in poetologisch-reflexiver Absicht) in Sebalds Texten in verschiedenen Formen und Begriffen aufscheint, wird er methodisch nach einer in der Forschung als kanonisch angesehenen Formulierung des Autors als »Bricolage« bezeichnet: »Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss«, sagte Sebald 1993 in einem Interview.⁷ Es lässt sich zeigen, dass das Vorgehen des Bastlers, des Bricoleurs, wesentliche Parallelen zu experimentellen Verfahren aufweist, auf welche Sebald ebenfalls in verschiedenen Texten und mit unterschiedlichen Motiven rekurriert. Eine genauere Untersuchung der theoretischen Basis, der sich Sebald einerseits in der Verwendung des Begriffs Bricolage, andererseits bei der Erwähnung einer experimentellen Praxis bedient, kann theoretische Brüche herausstellen, sie aber gerade durch die poetologische Konzeption und ihre Umsetzung im literarischen Werk Sebalds auch erklären. Die daraus resultierenden ästhetischen Konsequenzen – so eine vorläufige These – können dann auch als Grund für das ungewöhnlich große Interesse der Literaturwissenschaft an diesem Autor bezeichnet werden.⁸

Der Beitrag ist wie folgt gegliedert: In den ersten beiden Abschnitten wird das Werk, das als Ausgangspunkt dient, kurz kommentiert und eine zentrale Passage darin verortet; danach steht im *dritten* Teil Sebalds Konzeption des Experimentellen im Zentrum. *Viertens* wird das Konzept Bricolage diskutiert, und *fünftens* wird dieses begriffsgeschichtlich umrissen. An *sechster* Stelle folgt eine Darstellung von Sebalds literarische Konsequenzen aus den beiden Verfahrensweisen, damit abschließend beide Verfahrensweisen in der künstlerischen Arbeit Sebalds situiert und kritisch diskutiert werden können.

(Anm. 5); Sven Meyer: Der Kopf, der auftaucht. Zu W. G. Sebalds *Nach der Natur*, in: Marcel Atze, Franz Loquai (Hrsg.): Sebald. Lektüren, Eggingen 2005, 67-77.

7 Sigrid Löffler: »Wildes Denken«. Der Schriftsteller W. G. Sebald über die Leichen auf der Schulbank, die deutsche Aufgeräumtheit und kostbare Familienfotos, in: Profil 16 (1993), 106.

8 Im Vorwort zu ihrem Sebald-Band mit dem Untertitel *Politische Archäologie und melancholische Bastelei* stellen Claudia Öhlschläger und Michael Niehaus fest, die Literaturwissenschaft befasse sich nur in Ausnahmefällen mit zeitgenössischer Literatur, »schon deshalb [...], um sich von der Literaturkritik zu unterscheiden.« Vgl. Öhlschläger/Niehaus (Hrsg.), W. G. Sebald (Anm. 5), 7.

I

Der Titel der drei Langgedichte, *Nach der Natur*, ist trotz seiner Schlichtheit verwirrend und hat in der Forschung zu unterschiedlichen Interpretationen geführt. Er lehnt sich lose an Lukrez' *De rerum natura* an, ein Lehrgedicht, zu dem auch formale Bezüge erkennbar sind.⁹ In der Sekundärliteratur werden für »Nach der Natur« eine der vier folgenden Lesarten vorgeschlagen: Zunächst ein *temporales* Verständnis, welches dem Gedicht eine ›postnaturale‹ oder sentimentalische Perspektive zuschreibt; zweitens ein *epistemologisches*, welches den Akzent auf die empirisch-induktive Form der Erkenntnisfindung durch Beobachtung legt (also Erkenntnis ›nach der Natur‹); drittens eine *metaphysische* Lesart,¹⁰ oft auch als geschichtsphilosophische bezeichnet,¹¹ welche den Raum und die Möglichkeiten des Menschen auslotet, der über die Natur hinausstrebt; und viertens eine *mimetische*, in der eine Reflexion der Nachahmung der Natur im Vordergrund steht, wie sie beispielsweise in der Formulierung »die Kunst / ihrer Beschreibung« (NN 38) anklingt. Gemeinsam ist allen Interpretationen des Titels, dass ihr Verständnis von der Deutung des Naturbegriffs abhängig ist, der ihnen zugrunde liegt.

Sebalds Konzeption von Natur ist eine doppelte: Sie ist zunächst stark von Adornos frühem Verständnis des Begriffs ›Naturgeschichte‹¹² beeinflusst, was sich an Sebalds Vorliebe für diesen Begriff ablesen lässt.¹³ Adornos Auseinandersetzung mit ›Naturgeschichte‹ basiert auf der Einsicht,

9 Tanja van Hoorn gibt diesem Zusammenhang zu viel Gewicht, wenn sie schreibt: »Sebalds Poem [steht] in der Tradition des Lukrez, der sich als antiker Dichter der Elemente noch vor die Natur stellen konnte, wo Sebald die sentimentalische Position ex post einzunehmen sich gezwungen sieht.« van Hoorn (Anm. 6), III.

10 Vgl. im Gegensatz dazu aber Sebalds Kritik an Nossack, der der »Versuchung« verfallt, »die realen Schrecken der Zeit durch Abstraktionskunst und metaphysischen Schwindel zum Verschwinden zu bringen.« W. G. Sebald: Luftkrieg und Literatur [1999], Frankfurt a.M. 2001, 56, im Folgenden mit der Sigle ›LL‹ direkt im Text nachgewiesen.

11 Z.B. van Hoorn (Anm. 6), 109.

12 Theodor W. Adorno: Die Idee der Naturgeschichte [1932], in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mithilfe von Gretel Adorno u.a., Frankfurt a.M. 1973, Bd. 1, 345-365.

13 Vgl. z.B. die im Luftkrieg-Essay postulierte Forderung nach einer »Naturgeschichte der Zerstörung« (LL 40) oder Sebalds Bemerkung in einem Interview, die »Menschengeschichte sei nur ein Sonderfall der Naturgeschichte«, in: Holger Schlöder: Die Schrecken des Überlebenden. Eine Dialog-Collage über *Die Ausgewanderten* und *Die Ringe des Saturn*, in: Franz Loquai (Hrsg.): W. G. Sebald, Eggingen 1997, 167-182, hier: 180; vgl. in diesem Zusammenhang auch LL 79.

die Natur sei »zu begreifen als ein geschichtliches Sein«¹⁴ und in ihrer Vergänglichkeit immer mit historischen Prozessen verbunden, wodurch auch »das Geschichtliche zurück auf das Natürliche« verweist.¹⁵ Der Begriff der Naturgeschichte evoziert, so führt Adorno mit einem Bezug auf Benjamins Trauerspielbuch aus, »Vergänglichkeit«, »Verfall« und »Verfallenheit«.¹⁶ So versteht Adorno Natur als »Zeichen für Geschichte« und damit auch für Zerfall: »Unter dem radikalen naturgeschichtlichen Denken verwandelt sich alles Seiende in Trümmer«.¹⁷ Dieses historische und historisierende Verständnis des Begriffs »Natur« deckt sich mit Sebalds Naturkonzeption.

Neben der naturgeschichtlichen Auffassung steht in Sebalds Werk ein ahistorisch idealisierter, häufig einer idealisierten Vorstellung des prämodernen 19. Jahrhunderts zugeschriebener und phantastisch überhöhter Naturbegriff, der eigentlich mit Sebalds Konstruktion des Heimatbegriffs oder mit der Sehnsucht nach Heimat zu identifizieren ist, wie in der Formulierung »natürliche Heimat« erkennbar wird.¹⁸ Man kann mit einer Formulierung von Anne Fuchs so von einer Verschränkung von Kritik und Nostalgie bei Sebald sprechen¹⁹ – Kritik an einem universalen Zerfall, einer »Zerschleißung, / die zuletzt noch die Steine zerfrißt« (NN 28) und einer Nostalgie nach der »unbegreiflichen / Schönheit der Natur«, wie es im visionären Schlussabschnitt von *Nach der Natur* heißt (NN 98).

II

In diesem Kontext kann das in der Buchausgabe an erster Stelle stehende Langgedicht *Wie der Schnee auf den Alpen*²⁰ verortet werden. Es ist Aus-

14 Adorno, Naturgeschichte (Anm. 12), 354 f.

15 Ebd., 359.

16 Ebd., 359, 361, 363.

17 Ebd., 360.

18 W. G. Sebald: Jenseits der Grenze. Peter Handkes Erzählung *Die Wiederholung*, in: ders.: Unglückliche Heimat. Essays zur Österreichischen Literatur, Salzburg 1991, 162-178, hier: 178. Vgl. dazu neben dem Schluss von Gisela Ecker: »Heimat« oder Die Grenzen der Bastelei, in: Öhlschläger/Niehaus (Hrsg.), W. G. Sebald (Anm. 5), 77-88; auch Anja K. Maier: »Der panische Halsknick«. Organisches und Anorganisches in W. G. Sebalds Prosa, in: ebd., 111-126; sowie mit etwas anderer Perspektive Anne Fuchs: »Ein auffallend geschichtsblindes und traditionsloses Volk«. Heimatdiskurs und Ruinenästhetik in W. G. Sebalds Prosa, in: ebd., 89-110.

19 Fuchs (Anm. 18), 107.

20 Die drei zu *Nach der Natur* gehörenden Langgedichte sind ursprünglich einzeln entstanden und in Zeitschriften publiziert worden. Es handelt sich bei *Wie Schnee*

druck einer Auseinandersetzung eines lyrischen Ichs mit dem Leben und der Kunst Matthias Grünewalds. Seine Einbettung in das »Triptychon«, wie das Gedicht in Anlehnung an die Ekphrasis des Isenheimer Altars Grünewalds oft bezeichnet wird,²¹ erfährt es an einer zentralen Stelle, die als Art Erläuterung zum mehrdeutigen Titel *Nach der Natur* gelesen werden kann.

Sie befindet sich vor dem Ende der Auseinandersetzung mit Grünewald, die zunächst über die Lektüre von Sekundärtexten erfolgt, in einem zweiten Teil aber eine Interpretation mit der Ekphrasis mehrerer Gemälde verbindet und diese durch einen Erzähler vermittelt, der durch die Bilder Grünewalds dessen imaginiertes Verständnis der Welt absolut setzt. Der Erzähler beschreibt und kommentiert den linken Flügel des geöffneten Isenheimer Altars:

[...] Der panische Halsknick,
überall an den in Grünewalds Werk
vorkommenden Subjekten zu sehen,
der die Kehle freigibt und das Gesicht
hineinwendet oft in ein blendendes Licht,
ist der äußerste Ausdruck der Körper dafür,
daß die Natur kein Gleichgewicht kennt,
sondern blind ein wüstes
Experiment macht ums andre
und wie ein unsinniger Bastler schon
ausschlachtet, was ihr grad erst gelang.
Ausprobieren, wie weit sie noch gehen kann,
ist ihr einziges Ziel, ein Sprossen,
Sichforttreiben und Fortpflanzen,
auch in und durch uns und durch
die unseren Köpfen entsprungenen
Maschinen in einem einzigen Wüst,
während hinter uns schon die grünen
Bäume ihre Blätter verlassen und
kahl, wie oft zu sehen auf Grünewalds
Bildern, hineinragen in den Himmel,
überzogen das tote Geäst von einer
moosig herabtriefenden Substanz. (NN 24 f.)

auf den Alpen entstehungsgeschichtlich eigentlich um das zweite der Gedichte; vgl. W. G. Sebald: *Wie Schnee auf den Alpen*, in: Manuskripte 26 (1986), 26-31.

21 Vgl. dazu van Hoorn (Anm. 6).

In dieser Passage findet wie in einer Reihe anderer Stellen des Elementargedichts eine Anthropomorphisierung der Natur statt (NN 44, 50, 56, 61 f., 67). Die Natur ist nicht »Gegenbegriff der Technik«, wie Blumenberg formuliert hat, da »im Naturbegriff selbst schon eine Verformung und eben Pointierung der ursprünglichen Weltstruktur vorliegt«;²² vielmehr agiert die Natur wie Technik oder wie ein technischer Mensch. Ihr »Handeln« und das Handeln der Menschen kann so nicht mehr getrennt werden, und so wird auch die Geschichte dieses Handelns zur Geschichte des Menschen – die dann, so wird in dieser Passage deutlich – nichts anderes ist als Naturgeschichte. Das zeigt sich insbesondere am menschlichen Körper, der im Ausdruck des Leidens die vernunftwidrige Ordnung des Zerfallprozesses aufscheinen lässt.²³

Am zitierten Ausschnitt ist besonders auffällig, dass ein quasi-methodisches Vorgehen der Natur beschrieben wird: Sie mache »blind ein wüstes / Experiment [...] ums andre« und verhalte sich »wie ein unsinniger Bastler«. Diesen beiden Verfahrensweisen soll die Aufmerksamkeit im Folgenden gelten. Zunächst ist zu betonen, dass die »experimentelle« Vorgehensweise der Natur und ihr »Basteln« an menschlichen Ausdrucks- oder auch Darstellungsweisen ablesbar sind, z.B. den Bildern Grünewalds.²⁴ Die Bedeutung dieser künstlerischen Darstellungsformen ermöglicht auch eine Deutung des Titels *Nach der Natur*: Entweder handelt es sich dabei um die Charakterisierung einer Darstellungsform, welche die Vorgehensweise der Natur imitiert – und der darstellende Mensch geht (als Teil der Natur) ebenfalls experimentierend und bastelnd vor; oder es handelt sich um die Vision eines nicht mehr natürlichen Vorgangs (sondern dann eines kulturellen), der als eine sinnstiftende Kraft der

22 Blumenberg (Anm. 1), 20.

23 Vgl. Anja Maiers Aufsatz, der sich direkt auf den ersten hier zitierten Vers bezieht: Der »leidende Körper erscheint als Ausgangspunkt einer veränderten, um Entscheidendes verschobenen Weltsicht. Die physische Qual gibt Anlass zu der »geringfügigen Verschiebung«, die [...] die vermeintlich vernünftige Ordnung als instabiles Konstrukt erkennbar werden lässt.« Maier (Anm. 18), 112 f.

24 Ein anderes, geradezu kanonisches Beispiel ist die Beschreibung des Vorgehens des Malers Max Aurach (alias Ferber) in *Die Ausgewanderten*, die einhergeht mit einer Sprach- und Darstellungskrise des Ich-Erzählers und in die ebenfalls ein Besuch des Isenheimer Altars durch den Ich-Erzähler eingeflochten ist: »Die Ungeheuerlichkeit des Leidens, das, ausgehend von den vergeführten Gestalten, die ganze Natur überzog [...], diese Ungeheuerlichkeit bewegte sich nun auf und nieder in mir nicht anders als die Gezeiten des Meers.« W. G. Sebald: Max Aurach, in: ders.: *Die Ausgewanderten* [1992], Frankfurt a.M. 1994, 217-355, hier: 253.

Natur entgegentritt.²⁵ Auf jeden Fall beschreibt Sebald keinen einfachen Methodentransfer; vielmehr würde ja entweder ein Verfahren einer anthropomorphisierten Natur übernommen oder aber der Natur eine Kulturtechnik entgegengesetzt, die nur unter Bezug auf natürliche Vorgehensweisen Sinn produzieren kann. Welche Variante dieser Verschränkung tragfähiger ist für eine Lektüre Sebalds, bleibt zu klären.

Zunächst muss aber untersucht werden, was im vorliegenden Kontext mit einem »wüste[n] Experiment« und einem »unsinnige[n] Bastler« gemeint ist. Dabei wird von den Voraussetzungen ausgegangen, dass die Vorstellung von einem Experiment weitgehend auf dem Konzept Adornos beruht, der Begriff des »Bastler[s]« hingegen Lévi-Strauss' »Bricoleur« entspricht. Während die zweite Annahme durch die prominente Stellung der Bricolage Lévi-Strauss' in Sebalds Poetologie und in der Rezeption seines Werkes begründet werden kann,²⁶ lässt sich die erste dadurch legitimieren, dass Sebalds theoretische Begrifflichkeit fast ausschließlich auf der kritischen Theorie der Frankfurter Schule basiert,²⁷ was auch eine Untersuchung des Wortfeldes »Experiment« in Sebalds essayistischem Werk belegen könnte.

25 Vgl. Maier (Anm. 18), 123.

26 Vgl. z.B. den Titel des Bandes von Öhlschläger und Niehaus: »Politische Archäologie und melancholische Bastelei« (Anm. 5). Diese Deutung unterstützt auch Schedel, die in einer Fußnote zur oben zitierten Passage schreibt: »Hier scheint der Begriff des Bastlers zunächst eine Anspielung auf das allgegenwärtige Verfahren der Bricolage zu sein. Die Personifikation der Natur als Bastlerin hat hier jedoch einen eher zerstörerischen Impetus und meint offensichtlich nicht den Bastler im Sinne Lévi-Strauss', der aus vorgefundenen Resten etwas Neues schafft.« Susanne Schedel: »Wer weiß, wie es vor Zeiten gewesen ist?« Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald, Würzburg 2004, 134. Dabei übersieht Schedel jedoch das Attribut »unsinnig«, mit dem gerade das Zerstörerische an dieser Art von Bastelei erfasst werden könnte. – Gegen diesen Verweis spricht die englische Übersetzung von Michael Hamburger, in der »Bastler« mit »botcher« übersetzt ist, womit in einer semantischen Verschiebung das deutsche Verb »ausschlachten« aufgegriffen wird, da ein »botcher« ein grober Bastler ist, während Lévi-Strauss' Konzept mit »tinkering« übersetzt wird; was Sebald, der die Übersetzungen seiner Werke genau kontrolliert hat, sicher wusste. Vgl. W. G. Sebald: *After Nature*, übers. von Michael Hamburger, London 2002, 27. Allerdings scheint die Übersetzung von Hamburger zugunsten der Erhaltung der Versstruktur öfter semantische Ungenauigkeiten zu enthalten, wie auch Riordan feststellt (Anm. 6), 52.

27 Vgl. W. G. Sebald: Es steht ein Komet am Himmel. Kalenderbeitrag zu Ehren des rheinischen Hausfreunds, in: ders.: *Logis in einem Landhaus* [1998], Frankfurt a.M. 2000, 9-41, hier: 12.

III

In Sebalds Essay *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*, einer Vorarbeit seiner Vorlesungen zu »Luftkrieg und Literatur«, findet sich eine aufschlussreiche Stelle, welche sich wie ein Kommentar zum zitierten Ausschnitt aus *Nach der Natur* liest:

An dieser Divergenz [Katastrophen seien nur *ex post* bewältigbar] [...] bewahrheitet sich das Diktum Brechts, daß der Mensch durch Katastrophen soviel lerne wie das Versuchskaninchen über Biologie, woraus sich wiederum ergibt, daß der Grad der Autonomie des Menschen vor der von ihm bewerkstelligten tatsächlichen oder potentiellen Zerstörung artgeschichtlich nicht größer ist als der des Nagetiers im Käfig des Experimentators [...].²⁸

Die Stelle präsentiert – mit einem angeblichen Verweis auf Brecht²⁹ – den Menschen als Objekt eines Experiments. Der »Experimentator«, in dessen Käfig der Mensch die »Zerstörung« erlebe, ist in diesem Bild niemand anderes als der Mensch selbst. Auf der Bildebene experimentiert der Mensch als Subjekt mit einem natürlichen Objekt (dem Kaninchen), auf der Sachebene spricht Sebald in diesem Kontext über die Zerstörung deutscher Städte durch die Bombardierungen der Alliierten am Ende des Zweiten Weltkriegs – gemeint ist also ein Experiment des Menschen am Menschen. Mit dem oben ausgeführten Konzept der Naturgeschichte kann nun die Geschichte des Menschen und damit die Geschichte der menschlichen Zerstörung als eine natürliche ausgelegt werden³⁰ – womit aber weder die Rolle des »Experimentators« noch die des einem Experiment unterzogenen Objekts eine spezifisch menschliche mehr ist, sondern eine natürliche. Dahinter steckt die Erkenntnis, dass die Festlegung einer »Kultur« immer in Abgrenzung zu einer, gleichsam mit dieser Kultur konstruierten »Natur« erfolgt. Adorno geht in seinem Verständnis von Naturgeschichte hinter diese Aufspaltung zurück und stellt seinen Naturbegriff ontologisch über sie.

28 W. G. Sebald: *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Eine literarische Beschreibung totaler Zerstörung* [1982], in: ders.: *Campo Santo*, hrsg. von Sven Meyer, München 2004, 69–100, hier: 94.

29 In der Fußnote wird auf Robert Wolfgang Schnells *Wuppertal 1945* verwiesen, am angegebenen Ort findet sich jedoch dieses Diktum Brechts nicht.

30 Vgl. Adorno, *Naturgeschichte* (Anm. 12), 360.

Die Natur, so könnte man pointiert sagen, vollzieht in der Zerstörung ein Experiment an sich selbst. Das hält Sebald in einer suggestiven Frage in seinem Luftkrieg-Essay fest:

[O]der ist nicht diese [Zerstörung] vielmehr das unwiderlegbare Exempel dafür, daß die gewissermaßen unter unserer Hand sich entwickelnden und dann anscheinend unvermittelt ausbrechenden Katastrophen in einer Art Experiment den Punkt vorwegnehmen, an dem wir aus unserer, wie wir so lange meinten, autonomen Geschichte zurücksinken in die Geschichte der Natur? (LL 72 f.)

Der Begriff des Experiments, der hier verwendet wird, kann unter Rückgriff auf Adornos Begrifflichkeit rekonstruiert werden. Zunächst steht das Experiment dabei, wie man am Anfang der *Dialektik der Aufklärung* zeigen kann, in einem Kontext der Naturbeherrschung: Bacon, »der Vater der experimentellen Philosophie« (Adorno zitiert hier Voltaire), begründet ein theoretisches Wissen, das nicht auf »Begriffe und Bilder« zielt, sondern »auf Methode«:³¹ »Was Menschen von der Natur lernen wollen, ist, sie anzuwenden, um sie und die Menschen vollends zu beherrschen.«³² Denkt man den negativen Begriff des naturbeherrschenden Experiments zusammen mit dem Konzept der Naturgeschichte, wie das in der prägnanten Formulierung »Naturgeschichte der Zerstörung« (LL 40) im Luftkrieg-Essay anklingt, so ist Sebalds Konzept der Natur als Experimentator wie folgt zu verstehen: Der menschliche Zugriff auf scheinbar natürliche Phänomene (»natürlich« hier verstanden in Bezug auf eine ahistorische, ideale Natur) ist nichts als ein Zeichen eines destruktiven Prozesses (Sebald spricht von »Zerfall« und »Zersetzung«), der sich in den Menschen einschreibt. In *Nach der Natur* scheint dieser Gedanke im dritten Teil auf, wo es heißt: »[Z]u diffus ist der Akt / der Gewalt, das eine immer / der Anfang des anderen / und umgekehrt.« (NN 89) Wiederum erscheint hier die Natur als ein Akteur, dessen Handlungen gewaltsam sind, und zwar sind sie es aufgrund ihrer Historizität. Dieser Zusammenhang ist der Benjamin'schen Geschichtsphilosophie entnommen, in der er in der prägnanten Formel in einer Arbeit über Baudelaire

31 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944], 3. Aufl., Frankfurt a.M., 1981, 19 f. – Cassirer spricht gar von einer »inquisitorischen Methode«, mit der die Natur gefoltert würde; Ernst Cassirer: *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge* [1932], in: ders.: *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe), hrsg. von Birgit Recki, 26 Bde., Hamburg 2003, Bd. 14, 260.

32 Adorno/Horkheimer, *Dialektik* (Anm. 31), 20.

erscheint: »Der Begriff der Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es »so weiter« geht, *ist* die Katastrophe.«³³

Experimente können in diesem Kontext nichts Unvorhergesehenes mehr hervorbringen, weil sie, auch wenn sie Variation produzieren, letztlich ihre Funktion aus einem Zerfallsprozess beziehen, dessen Ergebnisse vorhersehbar sind. Ob letztlich also die Natur als Experimentator auftritt oder der Mensch, ist belanglos.³⁴ Wenn nun Teile dieser fortlaufenden Zerstörungsabläufe als »eine Art Experiment« bezeichnet werden, so handelt es sich dabei um einen Vergleich, der nur besagt, dass die in naturwissenschaftlichen Experimenten sichtbar werdenden Machtverhältnisse zwischen Experimentator und seinen Untersuchungsobjekten als Zeichen dieser gewalttätigen Entwicklung gelesen werden können. Das Experiment wird zu einer Allegorie für Zerstörungsprozesse.

In einem anderen Zugriff auf den Begriff des Experiments fordert Adorno in einem Aufsatz aus den *Noten zur Literatur*, das »diffamierende Wort Experiment« sei in der Kunst »positiv zu wenden«: »[N]ur als experimentierende, nicht als geborgene hat Kunst überhaupt noch ihre Chance«.³⁵ Diese experimentelle Orientierung der Kunst mag zunächst als metaphorisches Attribut erscheinen, mit dem ein diffuses Verständnis der experimentellen Praxis ästhetisch adaptiert wird. Adorno bezieht sich aber in Anlehnung an Bense auf den »Entstehungsprozess« der Kunst,³⁶ im zitierten Aufsatz fasst er die experimentelle Literatur³⁷ als Resultat eines gesetzmäßigen Strukturierungsprozesses auf, welcher »die Gesetzmäßigkeit des literarischen Gebildes garantieren« möchte, gleichzeitig

33 Walter Benjamin: Zentralpark [1938], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, Bd. I/2, 655-690, hier: 683.

34 Diese Denkfigur zeigt sich in einem Essay Sebalds zu Canetti, in dem er schreibt: »Auch das System der Natur ist jetzt nicht mehr das einer schönen paradigmatischen Ordnung, als das es Stifter nochmals zu restaurieren versuchte. Es ist selber schon angesteckt vom Wahnsinn der Gesellschaft, wenn dieser nicht überhaupt seinen Ursprung hat in einer Natur, in der alles nur kalt nebeneinander lebt und der reale Funktionszusammenhang darin besteht, daß ein Teil immer vom anderen gefressen wird.« W. G. Sebald: *Summae Scientiae. System und Systemkritik bei Elias Canetti* [1983], in: ders.: *Die Beschreibung des Unglücks* [1985], Frankfurt a.M. 1994, 93-102, hier: 97.

35 Theodor W. Adorno: *Voraussetzungen*. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms, in: ders.: *Noten zur Literatur* [1961], Frankfurt a.M. 1998, 440.

36 »[D]er Ausdruck »experimentell« [kennzeichnet] vor allem den Entstehungsprozess [der Kunst] und die Abhängigkeit von ihm.« Max Bense: *Movens. Experimentelle Literatur*, in: *Grundlagen zu Kybernetik und Geisteswissenschaft 1* (1960), 122-126, hier: 122.

37 Adorno bezieht sich auf Hans G. Helms.

aber »die Zufälligkeit selbst [...] zu einem Parameter des Werkes« mache. Experimentelle Kunst wäre, knapp gefasst, also strukturierte Kunst (den Begriff der Struktur grenzt Adorno gegen »Empirie« und »Assoziation« ab), in der Momente des Zufalls in einer dialektischen Spannung mit dieser Struktur stehen.³⁸ Wenn man diese Denkfigur Adornos als das »Experimentelle« bezeichnen möchte, so hebt es sich insofern vom »Experiment« ab, als die naturwissenschaftliche Tradition des Experiments verstanden wird als eine Reihe von Kontrollexperimenten, mit denen absehbare Ergebnisse überprüft, handhabbar und anwendbar gemacht werden sollen.³⁹ Das »Experimentelle« hingegen ermöglicht durch das Moment des Zufalls, das nicht mehr als eine Inspiration eines Subjekts erscheint, eine Sprache für »Welt« zu finden. In der *Ästhetischen Theorie* formuliert Adorno diesen Zusammenhang wie folgt:

Das Gewalttätige am Neuen, für welches der Name des Experimentellen sich eingebürgert hat, ist nicht der subjektiven Gesinnung oder psychologischen Beschaffenheit des Künstlers zuzuschreiben. Wo dem Drang kein an Formen oder Gehalt Sicheres vorgegeben ist, werden die produktiven Künstler objektiv zum Experiment gedrängt. [...] Der experimentelle Gestus, Name für künstlerische Verhaltensweisen, denen das Neue das Verbindliche ist, hat sich erhalten, bezeichnet aber jetzt [...] ein qualitativ Anderes: daß das künstlerische Subjekt Methoden praktiziert, deren sachliches Ergebnis es nicht absehen kann.⁴⁰

Adorno braucht in der zitierten Stellen den Begriff »experimentelle[] Verhaltensweise« (ÄT 42) und nicht mehr »Experiment«, woraus sich schließen lässt, dass die Differenzierung der Begriffe »Experimentelles« und »Experiment« durchaus berechtigt ist.

Die Positionierung einer experimentellen Kunst als Reaktion auf das naturgeschichtliche Problem kann bei Sebald in poetologischen Reflexionen analog zu Adorno beobachtet werden. In seinem konzeptionell wohl dichtesten Essay über das »poetische Werk« Ernst Herbecks (Herbeck war ein schizophrener Künstler, mit dem Sebald Ende der 1970er Jahre Kontakt aufgenommen hat) formuliert er in den einleitenden Abschnit-

38 Alle Zitate: Adorno, *Voraussetzungen* (Anm. 35), 441 f.

39 Vgl. Lydia Goehr: *Explosive Experimente und die Fragilität des Experimentellen*. Adorno, Bacon und Cage, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hrsg.): *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006, 477-505.

40 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* [1970], hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1995, 42 f. Im Folgenden mit der Sigle »ÄT« direkt im Text nachgewiesen.

ten eine Gegenüberstellung von »experimenteller Poesie« und »gesellschaftlichem Diskurs«: Im Gegensatz zur Diskursivität verfüge die Kunst über die Möglichkeit, »Desintegriertheit« konstitutiv zu verwenden, um neue Verbindungen herzustellen:

Die Technik der Beschreibung und der Fortschritt von dieser zur Reflexion [...] ist die Grundlage des gesellschaftlichen Diskurses, nicht aber die der poetischen Phantasie. [...] Unterm Aspekt der Kunst erscheint der Gegensatz zur Diskursivität, die Desintegriertheit, nicht als symptomatisch; sie ist vielmehr konstitutiv [...], wenigstens potentiell, der Ansatz zu einer neuen Verbindung zwischen Gefühl, Wort und bezeichnetem Gegenstand.⁴¹

Die Gedichte Herbecks entstehen auf Veranlassung seines Therapeuten, Leo Navratil. Oft handelt es sich um Neuformulierungen bekannter Gedichte oder poetische Reflexionen über vorgegebene Gegenstände. Sie entstehen, indem Vorlagen meist quasi-maschinell ablaufenden Assoziationsprozessen unterworfen werden. So verfasst Herbeck kaum kohärente Gedichte, die gerade so als adäquater, brüchiger Ausdruck der singulären Situation des Patienten einer psychiatrischen Anstalt gelesen werden können.

Sebald nimmt also in Bezug auf Herbeck Adornos Aussagen auf, wonach das künstlerische Experiment zunächst das »Ausprobieren von Möglichkeiten« bezeichnet habe, es in der Moderne beim Experiment jedoch darum gehe, dass »der Künstler von seinen Gebilden überrascht werde« (ÄT 62 f.). Im Essay über Herbeck erscheint dieser Gedankengang als Gegensatz zwischen »dem experimentellen Akt des Schreibens« und »der Bedeutung des literarischen Werks« (T 134). Zusammenfassend hält Sebald apodiktisch fest: »Das Schreiben ist notwendig, nicht die Literatur.« (T 134)

Damit bezieht Sebald auch Adornos Bestimmung der Rolle des Subjekts in seine Analyse ein. Subjektivität ist im experimentellen Kunstwerk nicht deshalb enthalten, weil es sich einer spontanen Eingebung eines spezifischen Subjekts verdankt, sondern weil ein Konstruktionsprozess mit subjektiv vermitteltem Material stattfindet.⁴² So ermöglicht sein Dich-

41 W. G. Sebald: Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks [1981], in: Sebald, Unglück (Anm. 34), 131-148, hier: 132 f. Im Folgenden mit der Sigle ›T‹ direkt im Text nachgewiesen.

42 Das Subjekt erscheint, so Adorno, in der experimentellen Kunst nicht mehr im »Cliché des Schöpferischen«, sondern im Material und Raum der Konstruktion, die sich »äußerster Subjektivierung« verdanken (ÄT 440).

ten Herbeck, folgt man Sebald, eine »experimentelle Vorstellung eines anderen Lebens« (T 141), das heißt, die poetische Neuordnung seiner subjektiv bedeutsamen Materialien ergeben eine Konfiguration, die derjenigen eines anderen, nicht-schizophren erlebten Lebens nahe kommt.⁴³ Durch ihre Entstehung in fast maschineller Verarbeitung von Inputs vermögen Herbecks Gedichte eine spezifisch subjektive Erfahrung auszudrücken. Es entsteht, was Adorno ein »brüchiges Medium« genannt hat, das keinen Anschein von Geschlossenheit erwecken kann und sich so gerade als Träger »des Gehalts, des Brüchigen, Sinnfernen« anbietet.⁴⁴ Gleichzeitig ist damit aber auch ein spezifischer Raum für das literarische Schreiben eröffnet, wie Sebald in einer Rede zur Eröffnung des Stuttgarter Literaturhauses 2001 festhält:

[Literatur ist einzig dazu gut,] daß wir uns erinnern und daß wir begreifen lernen, daß es sonderbare, von keiner Kausallogik zu ergründende Zusammenhänge gibt [...]. Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution.⁴⁵

Die literarische Schreibweise müsse sich, so Sebald weiter, gegenüber zwei Tendenzen abgrenzen: dem Beschreiben von Fakten und dem Erklären von Zusammenhängen. Katastrophen und Brüche sollen nicht auf Tatsachen reduziert oder durch Kausallogik begründet werden, sondern als Katastrophe und als Bruch dargestellt werden. Und das wäre die spezifische Leistung einer experimentellen Schreibweise, folgte man Adorno⁴⁶ und Sebald.

Wenn nun im Zitat aus *Nach der Natur* davon die Rede ist, die Natur mache »blind / ein wüstes Experiment«, dann basiert diese Formulie-

43 Das gelingt ihm über den »Umweg« der Methode. Vgl. dazu Benjamins Formulierung: »Darstellung ist der Inbegriff ihrer Methode. Methode ist Umweg.« Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], in: ders., Gesammelte Schriften (Anm. 33), Bd. I/1, 203-430, hier: 208. Für den Zusammenhang zwischen Sebald und Benjamin sei auf Wohlfarths Bemerkungen zum Erfahrungsmodus des Flaneurs bei Sebald verwiesen: Irving Wohlfarth: Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W. G. Sebald, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 33/2 (2009), 184-242, hier: 199 f.

44 Adorno, Voraussetzungen (Anm. 35), 446.

45 W. G. Sebald: Versuch der Restitution. Gedanken zur Eröffnung eines Stuttgarter Hauses [2001], in: ders., Campo Santo (Anm. 28), 246-248, 247 f.

46 »Sinn«, so schreibt Adorno, drücke das Kunstwerk »durch Askese gegen den Sinn aus«. Adorno, Voraussetzungen (Anm. 35), 446.

nung auf dem Verständnis von Experiment als einem gewaltsamen Versuch, der funktionell in einen kulturellen und natürlichen Zerstörungsprozess eingebunden ist. In der experimentellen Darstellung dieses Prozesses ist es aber möglich, darin subjektiv konstruktive Elemente zu verorten. Das geschieht nach Adorno, indem »zugleich die bewusste Verfügung über Materialien, wider die Vorstellung bewußtlos organischen Prozedierens, aus der Wissenschaft auf die Kunst übertragen« werden (ÄT 62), oder anders gefasst: Gerade das Bewusste am »Experimentellen« hebt es vom »Experiment« und letztlich auch von den Naturvorgängen ab.

Diese Lösung des Problems ist aber nur teilweise die von Sebald gewählte; sie wird ergänzt und konkretisiert durch das Verfahren der Bricolage. Im Folgenden soll dieser Begriff mit dem Begriff des Experiments eingeführt werden. Der nächste Abschnitt hat also eine doppelte Funktion: einerseits Lévi-Strauss' Theorie der Bricolage zu entwickeln, auf die sich Sebald stützt, andererseits zu zeigen, dass es zentrale konzeptuelle Überlappungen zwischen Bricolage und dem oben dargestellten experimentellen künstlerischen Verfahren gibt.

IV

In seinem Buch *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* hebt Hans-Jörg Rheinberger die experimentelle Wissenschaft von der Technik ab und führt die mittlerweile einschlägigen Begriffe »epistemisches« und »technisches Ding« als Differenz ein. Das epistemische Ding oder Objekt ist »eine Maschine, die Fragen aufwirft«. Technische Dinge sind in dieser metaphorischen Sprechweise darauf ausgerichtet, Antworten zu geben – und so ergibt sich eine paradoxe Konstellation für das experimentelle Forschen: Wissenschaftliches Arbeiten findet innerhalb eines technischen Kontextes statt, muss aber die technischen Gegebenheiten überschreiten und dabei Objekte zweckentfremden, um progressiv wirken zu können. Technische Dinge so zu verwenden, dass sie neue Funktionen annehmen: So könnte die Tätigkeit des wissenschaftlichen Experimentators definiert werden. Rheinberger schreibt etwas beiläufig: »Wissenschaftler sind vor allem »Bastler«, Bricoleure, weniger Ingenieure.«⁴⁷

Mit dem Begriff des »Bricoleur[s]« und seiner Unterscheidung vom Ingenieur bezieht sich Rheinberger, ohne das an dieser Stelle zu erwäh-

47 Alle Zitate: Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* [2001]. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Frankfurt a.M. 2006, 33 f.

nen, auf Lévi-Strauss' ethnologischen Klassiker *La pensée sauvage* (*Das wilde Denken*). Der Bastler ist ein Repräsentant dieses »wilden« Denkens, ein Begriff für das »magische« Denken so genannt »primitiver« Völker, das von Lévi-Strauss beschrieben und in einen Bezug zum wissenschaftlich-analytischen Denken gesetzt wird.⁴⁸ Da es sich um zwei »Arten der Erkenntnis« handelt, müsste man nach Lévi-Strauss richtigerweise von »zwei Arten wissenschaftlichen Denkens« (WD 27) sprechen: Einer konkreten, die auf der »sinnlichen Intuition« basiert, und einer abstrakten, die von »Wahrnehmung und Einbildungskraft [...] losgelöst« agiert. Diese erste Art der Wissenschaft nennt Lévi-Strauss »Bricolage«:

Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind, [...] sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben [...]. (WD 29)

Der Bestimmung des Bastlers setzt Lévi-Strauss diejenige des Ingenieurs entgegen, der sich zu seinem Projekt passende Werkzeuge beschafft. So entstehen Ergebnisse, die als direkte Zweckfolge aus den verwendeten Mitteln vorhersehbar sind, während die Bricolage zu »unvorhergesehenen Ergebnisse[n]« führt und auf Elementen beruht, die »nur zur Hälfte zweckbestimmt sind«, weil sie »eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen dar[stellen]; sie sind Werkzeuge, aber verwendbar für beliebige Arbeiten innerhalb eines Typus.« (WD 30 f.) Auf diesen Aspekt bezieht sich Rheinberger, wenn er davon spricht, der Wissenschaftler verwende im Experiment technische Objekte als Mittel.

Auch Lévi-Strauss sieht eine Nähe zwischen naturwissenschaftlich-experimentellem Vorgehen und demjenigen des Bricoleurs:

Angesichts einer gegebenen Aufgabe kann er [der Gelehrte] ebenso wenig wie der Bastler alles Beliebige tun; auch er muß beginnen mit einer Bestandaufnahme einer vorher determinierten Gesamtheit von theoretischen und praktischen Kenntnissen und technischen Mitteln, die die möglichen Lösungen einschränken.

48 »[Magie und Wissenschaft sind] parallel zu setzen, als zwei Arten der Erkenntnis, die zwar hinsichtlich ihrer theoretischen und praktischen Ergebnisse ungleich sind [...], nicht aber bezüglich der Art der geistigen Prozesse, die die Voraussetzung beider sind und sich weniger der Natur nach unterscheiden als aufgrund der Erscheinungstypen, auf die sie sich beziehen.« Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken* [1962], übers. von Hans Naumann, Frankfurt a.M. 1973, 25. Im Folgenden mit der Sigle »WD« direkt im Laufftext nachgewiesen.

Der Unterschied ist also nicht so absolut [...]; er bleibt jedoch in dem Maße wirklich, wie der Ingenieur in bezug auf jene Zwänge, die einen Zivilisationszustand zum Ausdruck bringen, immer einen Durchgang zu öffnen versuchen wird, um sich *darüber* zu stellen, während der Bastler freiwillig oder gezwungen *darunter* bleibt [...].

Man könnte also sagen, der Gelehrte und der Bastler lauerten beide auf Botschaften, für den Bastler aber handle es sich um Botschaften, die in gewisser Weise vorübermittelt sind und die er nur sammelt; [...] während der Mann der Wissenschaft, sei er nun Ingenieur oder Physiker, immer auf die *andere Botschaft* spekuliere, die einem Gesprächspartner entrissen werden könnte, trotz seiner Weigerung, sich zu Fragen zu äußern, deren Antworten nicht schon erprobt worden sind. (WD 32 f.)

Diesen Unterschied nimmt der Strukturalist Lévi-Strauss noch einmal auf: Das »wilde« Denken arrangiere in der Bricolage Ereignisse und schaffe so – quasi beiläufig – »Strukturen«, während die wissenschaftliche Verfahrensweise durch strukturiertes Vorgehen Ereignisse schaffe, welche dann als Ergebnisse gelten könnten.⁴⁹ Wenn nun diese Differenzierung wieder auf die experimentelle Verfahrensweise im Sinne Rheinbergers übertragen wird, kann dieser eine Zwischenstellung zugewiesen werden: Der Umgang mit technischen Dingen entspricht zunächst dem Vorgehen des Bricoleurs, und zwar deshalb, weil es dabei auf »unvorhergesehene Ergebnisse« (WD 30) ankommt. Die technischen Dinge dürfen in einer experimentellen Konstellation nicht in einer Mittel-Zweck-Beziehung zu den Ergebnissen stehen, werden aber aus bekannten Kontexten und Strukturen übernommen. Andererseits werden die technischen Dinge in eine Struktur eingebunden, in der Ereignisse entstehen können – im Gegensatz zu einem Vorgehen, das Ereignisse verwendet, um Strukturen zu schaffen.⁵⁰ Gerade diese Mittelposition der experimentellen Wissenschaften⁵¹ weist Lévi-Strauss der Kunst zu: Eine Analyse eines Bildes von Clouet schließt er mit der folgenden Bemerkung ab:

49 »Wir haben den Gelehrten und den Bastler durch die Funktionen unterschieden, die sie in der Ordnung der Mittel und Zwecke dem Ereignis und der Struktur zuweisen: der eine schafft Ereignisse (die Welt ändern) mittels Strukturen, der andere Strukturen mittels Ereignissen« (WD 36).

50 Diese Gemeinsamkeit teilen sie mit Lévi-Strauss' Beschreibung des Ingenieurs.

51 Die experimentellen Wissenschaften stellen in den Überlegungen von Lévi-Strauss einen blinden Fleck dar; er spricht sie zwar an, bezieht sie aber nicht systematisch in seine Analyse ein.

[Der Maler schafft] eine genau ausgewogene Synthese zwischen einem oder mehreren natürlichen und sozialen Ereignissen. Der ästhetische Eindruck entsteht durch diese Vereinigung [von natürlichen und sozialen Ereignissen] im Innern eines Werkes, das vom Menschen geschaffen ist und somit virtuell auch vom Beschauer, der durch das Kunstwerk hindurch, zwischen Strukturordnung und Ereignisordnung, dessen Möglichkeit entdeckt. (WD 39)

Diese Passage könnte direkt auf den Experimentator übertragen werden: Zwar schafft er nicht eine Synthese zwischen verschiedenen Ereignissen, sondern eine zwischen technischen und epistemischen Dingen, doch gerade durch das Betrachten einer Struktur- und einer Ereignisordnung entdeckt er die Möglichkeit des Experiments.⁵² Um genauer bestimmen zu können, worin die Parallelen zwischen dem Bricoleur und dem Experimentierenden bestehen, soll noch einmal der Fokus auf Rheinbergers

52 In der Einleitung zu einem Collegetextbook mit dem Titel *How to Do Theory* grenzt Wolfgang Iser »hard-core theory« von »soft theory« ab, indem er als Beispiel für »hard-core theory« physikalische Theorien als »predictions«, geisteswissenschaftliche Theorien hingegen als »mapping« bezeichnet. Gerade dieses »mapping«, die Tätigkeit, Beobachtungen und Elemente verschiedener Kontexte zusammenzubringen, bezeichnet Iser mit einem Verweis auf Lévi-Strauss als Bricolage. (Die Darstellung von Bricolage als »term for conceptualizing the workings of both myth and art« ist dabei als verzerrende Verknappung zu bezeichnen.) Wolfgang Iser: *How to Do Theory*, Chicago 2006, 3 und Anm. 7. Diese Passage zeigt einerseits ein überkommenes Bild der Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften als zwei Kulturen und ist insofern auch für die Selbstbestimmung der Geisteswissenschaften symptomatisch – Iser soll gesagt haben, Geisteswissenschaftler seien alles »postmoderne Bricoleure« (vgl. Ingeborg Hoesterey: *Postmodern Bricoleurs: The New Syncretism in German Studies*, in: *German Review* 14 (1991), 587-596, hier: 594) –, andererseits ist die Bezeichnung der Bricolage als »mapping« eine Möglichkeit, Gemeinsamkeiten zwischen experimentellem Erkenntnisgewinn und literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung darzustellen. Die von Iser gemeinte Unterscheidung ließe sich in Hinsicht auf das Experiment mit Steinle als Unterscheidung zwischen »theorieorientiertem« und »explorativem« Experiment fassen, wobei die geisteswissenschaftliche Theoriebildung sich stark mit einer Aufgabenstellung des explorativen Experimentierens befasst, nämlich mit dem »Auffinden und Entwickeln von angemessenen Darstellungssystemen«. Friedrich Steinle sagt dazu etwas unscharf: »Nicht alles Denken ist schon Theorie«, und verweist auf die von Lévi-Strauss erwähnten Formen des Denkens, insbesondere die »Wissenschaft vom Konkreten«, die auch Rheinberger aufnimmt, vgl. Rheinberger (Anm. 47), 282. Alle vorangehenden Zitate: Friedrich Steinle: »Das Nächste ans Nächste reichen«: Goethe, Newton und das Experiment, in: *Philosophia Naturalis* 39 (2002), 141-172, hier: 151 f.

Text gerichtet werden. Dazu eignet sich der Epilog, in dem explizit auf Lévi-Strauss verwiesen wird:⁵³

Experimentalwissenschaftler [...] bedienen sich eines Repertoires an Gesten, die viele Charakteristika von dem aufweisen, was Claude Lévi-Strauss im *Wilden Denken* als die ›Wissenschaft des Konkreten‹ bezeichnet hat.⁵⁴ Sie schieben die von ihnen erzeugten Spuren im Raum technisch möglicher Darstellungen zurecht, erzeugen neue, indem sie wieder andere unterdrücken, und verknüpfen sie zu ständig wechselnden Ketten. Sie ordnen sie in bestimmter Weise an, lassen sie aufeinander reagieren, und ausgehend von den erhaltenen Antworten verwickeln sie sie in Re-Aktionen. Dabei stehen die erzeugten epistemischen Dinge nicht für unveränderliche Referenten. [...] Auf die Verkettung kommt es an.⁵⁵

Das Zitat zeigt Möglichkeiten auf, wie der Künstler vom Experimentalwissenschaftler unterschieden werden kann; es hält aber auch fest, dass der Künstler, der sich als Bricoleur versteht, von konkreten ›materialen Einheiten‹ ausgeht. Diese überführt er in Strukturen, worin sie aber nur provisorisch einen Platz haben. Rheinberger betont das in der emphatischen Schlussvision seines Buches noch einmal, wo er die »epistemische Macht« der Wissenschaften daraus ableitet, dass sie keine »technologische[n] Lösungen« anböten, sondern die »Offenheit für eine ›nicht vorgezeichnete Bewegung‹ bewahrten und in der Lage seien, »glänzende und unvorhergesehene Ergebnisse zu zeitigen«, indem sie darauf vertrauten, dass »ein und dieselbe Geste geeignet sein solle, um ›eine große Anzahl verschiedenartiger Arbeiten auszuführen.«⁵⁶ Aus dem Entwurf der idealen wissenschaftlich-experimentellen Tätigkeit als Bricolage lässt sich die Vorstellung einer experimentellen künstlerischen Tätigkeit als Bricolage ableiten. Diese Vorstellung soll im Folgenden am theoretischen und literarischen Werk Sebalds überprüft und konkretisiert werden.

Um Sebalds Verständnis des Konzepts rekonstruieren können, bedarf es zunächst einer knappen Diskussion der Rezeption von Lévi-Strauss' Begriff, die ihn im Rahmen der postmodernen Kulturtheorie einer Reihe

53 Rheinberger rezipiert Lévi-Strauss wohl hauptsächlich über seine Auseinandersetzung mit Derrida, siehe dazu weiter unten.

54 Rheinberger verweist an dieser Stelle auf ein ganzes Kapitel (WD II-48).

55 Rheinberger (Anm. 47), 282.

56 Rheinberger zitiert WD 29-31 und Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks [1997], übers. von Christoph Hollender, Köln 1999, 18. Rheinberger (Anm. 47), 287 f.

von bedeutsamen Um- und Neudeutungen unterworfen hat und ihn so auch als literaturwissenschaftlichen und psychiatrischen geprägt hat.

V

Gérard Genette führt den ethnologischen Begriff ›Bricolage‹ in einem Aufsatz von 1966 in die literaturwissenschaftliche Diskussion ein, um zu zeigen, dass der strukturalistische Literaturkritiker bzw. Literaturwissenschaftler als Bricoleur zu interpretieren sei, da er Elemente aus bestehenden Strukturen (literarische Texte) in neue Strukturen (literaturwissenschaftliche Texte) überführe. Er definiert dabei Bricolage als einen ökonomischen Herstellungsmodus, bei dem man sich mit den vorhandenen Mitteln arrangiere und in einer »double opération« sowohl analytisch vorgehe, indem Elemente aus bestehenden Strukturen entnommen werden, als auch synthetisch verfare, indem diesen Elementen in einer neuen Struktur eine andere Funktion zugewiesen würden:

La règle de bricolage est ›de toujours s'arranger avec les moyens du bord‹ et d'investir dans une structure nouvelle des résidus désaffectés de structures anciennes, faisant l'économie d'une fabrication expresse aux prix d'une double opération d'analyse (extraire divers éléments de divers ensembles constitués) et de synthèse (constituer à partir de ces éléments hétérogènes un nouvel ensemble dans lequel, à la limite, aucun des éléments réemployés ne retrouvera sa fonction d'origine).⁵⁷

Eine solche Begriffsdefinition für ein kulturelles oder wissenschaftliches Vorgehen ist aber kaum noch trennscharf, wie Jacques Derrida in seinem Kommentar zum Werk Lévi-Strauss' nachgewiesen hat:

Nennt man Bastelei die Notwendigkeit, seine Begriffe dem Text einer mehr oder weniger kohärenten oder zerfallenen Überlieferung entlehnen zu müssen, dann muß man zugeben, dass jeder Diskurs Bastelei ist.⁵⁸

Lévi-Strauss' Ingenieur müsse dann, so Derrida weiter, als ein »vom Bastler erzeugte[r] Mythos« angesehen werden. Ein »Subjekt, das der absolute Ursprung seines eigenen Diskurses wäre«, sei damit eine »theolo-

57 Gérard Genette: Structuralisme et critique littéraire, in: ders.: Figures I, Paris 1966, 145-170, 145.

58 Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen [1976], in: ders.: Die Schrift und die Differenz, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 1992, 422-442, hier: 431.

gische Vorstellung«. Lévi-Strauss spreche deshalb von Bricolage, weil ihm der Begriff die Möglichkeit biete, empirische Vorgehensweisen zu verwenden und den Empirismus als Methode gleichzeitig zu kritisieren, da er in den Händen des Bastlers nur ein »abwegiges Mittel« (WD 30 f.) sei. Genettes Verwendung des Begriffs ermögliche analog zu derjenigen Lévi-Strauss' die Sprache als Mittel einer Kritik zu unterziehen, ohne von dieser Kritik selbst betroffen zu sein.⁵⁹

Deleuze und Guattari schließlich bringen Bricolage in ihrem *Anti-Ödipus* in Verbindung mit Schizophrenie, und zwar als eine Illustration ihrer Definition des Schizophrenen als »universeller Produzent«:

Lévi-Strauss definiert das Basteln durch folgende miteinander verbundene Merkmale: den Besitz eines vielschichtigen und gleichwohl begrenzten Bestandes oder Codes; der Fähigkeit, die Fragmente in stets neue Fragmentierungen einzufügen; womit zwischen Produzieren und Produkt, instrumentellem und zu realisierendem Komplex zu unterscheiden gleichgültig wird. [...] Die Regel, immerfort das Produzieren zu produzieren, dem Produkt Produzieren aufzusetzen, definiert den Charakter der Wunschmaschinen oder der primären Produktion: Produktion von Produktion.⁶⁰

Schon in der berühmten Einleitung dieses ersten Kapitels des *Anti-Ödipus* behaupten Deleuze und Guattari, jeder sei durch die Verwendung »kleiner Maschinen« Bastler. Basteln wird zu einer Metapher der psychischen respektive der schizophrenen Verfassung – und ist gleichzeitig nicht Metapher, sondern wörtlich gemeint. Denn in Bezug auf die Funktionsweise der von Deleuze und Guattari genannten Maschinen (Organmaschine, Mundmaschine, Essmaschine, Sprechmaschine, Atmungsmaschine etc.), die Produzieren und Produkte zum Verschmelzen bringen (jedes Produkt wird wieder Ausgangspunkt eines Produzierens oder Produktionsvorgangs), ist »Basteln« oder »Bricolage« eben nicht Metapher, sondern wörtlicher Ausdruck.

Zusammenfassend kann man die Begriffsgeschichte der Bricolage in folgende Stationen gliedern: Übertragung der Tätigkeit des Hobbybastlers auf die kulturelle Produktion so genannter »primitiver« Gesellschaften, Charakterisierung der Methode der Bricolage als ein Bestandteil eines anderen, »wilden« Denkens; Rückübertragung dieses Arbeitsmodus aus der ethnologischen Untersuchung auf die Tätigkeit des Kritikers einer-

59 Vgl. ebd., 431 und 435.

60 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* [1974], übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M. 1988, 13.

seits, auf eine umfassende, mit dem Kapitalismus verbundene schizophrene Störung andererseits – und schließlich eine Kritik des Begriffs, der nichts mehr zu bezeichnen vermöge, weil er nichts mehr ausschließe. All diese Aspekte spielen in Sebalds poetologischer Aneignung der Bricolage eine Rolle.

VI

Sebald befasst sich wohl während der Arbeit am oben erwähnten Essay⁶¹ über Herbeck nach einem Hinweis von dessen Psychiater, Leo Navratil, erstmals mit dem Konzept Bricolage. Er dürfte sich aber schnell mit der Geschichte des Begriffs bekannt gemacht haben. Herbecks Schaffen wird in Sebalds Essay unter Bezug auf psychologische Erkenntnisse über die Sprache Schizophrener einem Bereich des »symbolischen Denken[s]« zugeordnet, der nicht logisch und deshalb auch nicht diskursiv verfährt, gerade deshalb aber den »Ansatz zu einer neuen Verbindung zwischen Gefühl, Wort und bezeichnetem Gegenstand« enthält (T 133 f.). Diese Unterscheidung ist eine Übertragung Sebalds: Er adaptiert Lévi-Strauss' kulturelle Gegenüberstellung von »wissenschaftlicher Erkenntnis« und »mythischem oder magischem Denken« (WD 36) auf den Bereich der Kunst, welcher für Lévi-Strauss aber zwischen den beiden Bereichen liegt. Aus Lévi-Strauss' Konzeption übernimmt Sebald dann auch – wie von

61 Der Aufsatz erscheint 1981 in der Zeitschrift *Manuskripte* und vier Jahre später im Rahmen von Sebalds kumulativer Habilitation im Band *Die Beschreibung des Unglücks* (leicht modifiziert), vgl. Anm. 41. Dieser Publikation geht ein Besuch in der Klinik Herbecks, in der niederösterreichischen Landesanstalt für Psychiatrie in Klosterneuburg, sowie ein Briefwechsel mit Herbecks Arzt, dem bekannten Psychiater Leo Navratil, voraus. In einem Brief vom 25. Dezember 1980 schreibt Navratil an Sebald zu dessen bevorstehender Publikation: »Ich finde viel Übereinstimmung mit meinen eigenen Ansichten. [...] Kennen Sie das Buch von Michel Thévoz, *Art brut?* [...] In diesem Buch findet sich ein längerer Abschnitt über das »Basteln« (The Aesthetics of Tinkering); auch Lévi-Strauss ist zitiert. – Der Ausdruck »kleine Literatur« gefällt mir nicht sehr gut, weil er mich zu sehr an »Kleinkunst« erinnert, eine Bezeichnung, die mir für die Kunst der Patienten einmal vorgeschlagen wurde – zur Unterscheidung von der »großen Kunst«. (Ich bin mir im klaren darüber, daß Sie unter »kleiner Literatur« etwas anderes verstehen.) Ihre Kategorisierung der Alexandertexte entspricht auch dem Begriff »Art brut« oder »textes brut«. (Brief von Navratil an Sebald vom 25. Dezember 1980, DLA Marbach. Das Zitat entspricht in der Schreibweise dem Original.) Sebald geht auf Navratils Vorschlag ein. Zwar benutzt er das Konzept der kleinen Literatur oder der *littérature mineure*, wie es Deleuze und Guattari in ihrer bekannten Studie über Kafka entwickelt, weiterhin. Das Konzept der Bricolage rückt aber theoretisch in den Mittelpunkt des Essays.

Navratil vorgeschlagen – den Begriff der Bricolage. Im gleichen Essay spricht er auffällig oft von einem ›experimentellen‹ Vorgehen Herbecks; so dass im ästhetischen Verfahren Bricolage und experimentelle Praxis kaum zu unterscheiden sind. Sebald bezieht sich auf Herbecks Umgang mit dem Material, das »ihm jeweils beifällt« (T 137) und auf seine nicht-fachmännische Methodik. Das von Navratil vorgegebene Material habe Herbeck nun »eher manuell als logisch miteinander verknüpft« (T 138) – eine Formulierung, die zeigt, wie forciert die Adaption von Lévi-Strauss' ethnologischen Untersuchungen auf künstlerische Verfahrensweisen zuweilen ist.⁶²

Für den vorliegenden Zusammenhang ist entscheidend, dass Bricolage für Sebald die »Zufälligkeit der Mittel, die in der Regel nur in einem provisorischen Zusammenhang mit dem beabsichtigten Projekt stehen«, bezeichnet, und er so darauf hinweist, dass

Herbecks Texte sich zu verstehen [geben] als ein fortlaufender Dialog mit der Sprache, der seine eigene Entwicklung weitgehend der Kontingenz der Wirklichkeit überantwortet. (T 138)

Das ist auch der Grund, warum es sich bei den Gedichten Herbecks nicht um ›große Kunst‹, die eine Position »jenseits der Zeit« sucht, sondern um ›kleine Literatur‹ handle, die »in der Zeit« lebt und »die nächste Zerstörung schon in sich trägt« (T 138 f.):⁶³

Dem symbolischen Denken ist das utilitaristische Konzept der Sprache fremd; in seiner Absicht liegt nicht eine endgültige Beschreibung der Wirklichkeit, sondern die sich immer weiter fortsetzende Auseinandersetzung mit ihr. Herbecks Texte veranschaulichen noch in ihrer fer-

62 Diese Adaption wurde schon 1975 in Thévoz' Band *L'art brut* geleistet – wie im Brief von Navratil an Sebald erwähnt: Thévoz nimmt sowohl Lévi-Strauss' Unterscheidung zwischen Ingenieur und Bricoleur hinsichtlich der zur Verfügung stehenden Mittel als auch die Mittelposition der Kunst zwischen magischer und wissenschaftlicher Vorgehensweise auf. Diese beide Verfahrensarten bezeichnet Thévoz als Pole: Auf der einen Seite das Material oder die Motive des Künstlers, die es ihm ermöglichen, Kontingenz in ein Werk einzubringen, und auf der anderen Seite die Struktur des Werks (»ce qui fait que l'œuvre a un ›sens‹), seine »rationalité«. Während die »abendländischen« Künstler von dieser Struktur ausgingen und Motive und Materialien suchten, die dieser »signification« entsprechen konnten, würden umgekehrt die »primitiven« Künstler (»et a fortiori l'auteur d'art brut«) nach einem möglichst grossen symbolischen Potential des Materials suchen. Alle Zitate: Michel Thévoz: *L'Art Brut* [1975], Genf 1981, 70 f.

63 Sebald interpretiert im gleichen Band Stifters *Nachsommer* unter diesem Aspekt, vgl. W. G. Sebald: Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter, in: ders., Die Beschreibung des Unglücks (Anm. 34), 15-37, hier: 21 f.

tiggestellten Form den Unterschied zwischen dem experimentellen Akt des Schreibens und der Bedeutung des literarischen Werks. Das literarische Werk bezieht sich in erster Linie aufs Publikum und leistet somit für den Autor nicht mehr das, was das Schreiben für ihn brachte. (T 134)

Mit dem »experimentellen Akt« der Auseinandersetzung mit der Welt meint Sebald im Essay drei verschiedene Aspekte: erstens, dass der performative Akt des Schreibens, der in der Klinik eine therapeutische Funktion hat, Vorrang vor dem daraus entstehenden Produkt, der Literatur, genießt. ›Experimentell‹ ist dieser Akt, weil er offen ist hinsichtlich seiner Ergebnisse: Die Texte sind kontingente Resultate eines geregelten Prozesses, den Sebald in den auf diese Passage folgenden Abschnitten beschreibt. Zweitens ist beim Bezug zur Welt die Emphase auf die »Dissoziation« (T 134) zu legen, welche beim schizophrenen, bastelnden Künstler im Vordergrund steht. Drittens ist damit eine »Chiffrierung der Wirklichkeit« (T 139) verbunden, welche durch die beim Basteln entstehenden Verschiebungen entsteht. Dabei geht Herbeck in der Beschreibung Sebalds aber weder ohne Methode noch mit einer weniger komplexen Methode zu Werke als die etablierte Kunst. Das experimentelle Vorgehen der Bricolage, so das Fazit, sei eine Methode, die einer »menschheitsgeschichtlich älteren Form der Äußerung« (T 138) entspreche. So findet im Herbeck-Essay eine Verbindung von ethnologischer und psychiatrischer Betrachtungsweise statt; der schizophrene Künstler wird im Zuge der anti-psychiatrischen Bewegung zu einem prototypischen Künstler, dessen Kreativität keine Ausrichtung an einem Resultat einschränkt.

Insofern könnte Herbeck als Vorbild für den Literaten Sebald gesehen werden. In dem hier diskutierten Essay formuliert Sebald erstmals in ganzer Schärfe seine Kritik an der etablierten Germanistik, welche sich daran entzündet, dass wissenschaftliche Normen biographisches und historisches Material in ihrer Bedeutung zurückstellen; so können sie in der Sicht Sebalds den subjektiven und sozialen Werten von Literatur nicht mehr gerecht werden, was letztlich dazu führt, dass »die Gewitztheit der kritischen Intelligenz als eine ganz besondere Form der Dummheit«⁶⁴ erscheint. Diese Kritik an der Germanistik, welche hier nicht differenziert ausgeführt werden kann, ist direkt mit der Methode der Bricolage

64 Der Relativsatz bezieht sich im Original auf »Abstraktionen«, der Sinn ist aber gewahrt. W. G. Sebald: [Rez.] Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken – Kafkas literarische Existenzanalyse*, in: Literatur und Kritik 17 (1982), 98-100, hier: 98.

verbunden: Da eben diese Materialien (Biographie eines Autors, historische Hintergründe) nicht mehr in literaturwissenschaftliche Analysen einfließen und die Methoden den gewünschten Resultaten angepasst werden, ist Literaturwissenschaft keine Bricolage. Sobald Schritt vom Literaturwissenschaftler zum Autor kann so verstanden werden als eine Treue zur Methode der Bricolage, welche er auch in seinen literaturwissenschaftlichen Arbeiten nie abgelegt hat.

Dieses Vorbild würde die theoretischen Vorgaben wie folgt umsetzen: Es stützt sich in seiner Tätigkeit auf beschränktes, vorgefundenes Material (das wäre mit Bricolage gemeint) und limitiert seinen subjektiven Zugang zur Welt auf dieses Material, dessen Komposition dann aber in einem mechanischen, experimentellen Verfahren geschieht, so dass nicht absehbar wäre, wie das fertige Kunstwerk aussehen würde. Die von diesem Programm ausgehende Faszination – aber auch das künstlerische Abweichen davon – zeigt sich in einer Äußerung Sebalds in einem Gespräch, in dem er über die Arbeit als Schriftsteller sagt:

Es krankt ein Großteil der Schreibung heutzutage daran, daß ohne reale Grundlage losgearbeitet wird, daß die Autoren in ihrem Zimmer [...] aus dem eigenen Kopf heraus arbeiten wollen. [...] Man braucht wie ein Schreiner Bretter, um daraus einen Kasten zu machen.⁶⁵

Und in einem Interview mit Sigrid Löffler vergleicht Sebald die Arbeit des Literaten im Umgang mit seinem Material mit dem »Schneidermetier«:

Man braucht möglichst genaues, authentisches Material, um eine gute Geschichte machen zu können. Ich sehe das fast wie das Schneidermetier. [...] Man kann nur mit solchem Material gut arbeiten, das selbst eine Legitimationsbasis hat.⁶⁶

Im Vergleich mit einem manuell arbeitenden Handwerker ist ein wesentlicher Aspekt der Bricolage erwähnt: Die metaphorischen Bretter meinen denn auch Zitate, Konzepte, Materialien, die von Sebald in einem Montageverfahren zusammengestellt werden und eine neue Funktion erhalten.⁶⁷ Sebald spricht im Gespräch davon, man müsse Dokumente

65 Volker Hage: Hitlers pyromanische Phantasien. Gespräch mit W. G. Sebald [2000], in: ders.: Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg, Frankfurt a.M. 2003, 259-279, hier: 265 f.

66 Löffler (Anm. 7), 106.

67 Dieses Montageverfahren wird in einem Aufsatz von Gerhard Melzer in *Manuskripte*, der Zeitschrift, in der Sebald seine ersten literarischen Werke veröffentlichte, »experimentell« genannt. Vgl. für diesen Zusammenhang Meyer (Anm. 6).

nicht in »Rohform« präsentieren, sondern könne sie »erzählend assimilieren«.⁶⁸ Zur Bricolage als Methode führt er aus:

Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen.⁶⁹

Während man diese Beschreibung der Bricolage als eine ungenaue Verkürzung verstehen kann, steht die Aussage zum eigenen Arbeitsprozess (»zufällig herumwühlen«) in einem offensichtlichen Widerspruch zu anderen Aussagen im gleichen Interview (und auch zu den im Literaturarchiv Marbach aufbewahrten Vorstufen und Manuskripten Sebalds), wo spezifische Anforderungen an dieses Material gestellt werden. Sebald spricht von »möglichst genauem Material«, »Handwerk« und von der Funktion seiner Werke als »Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart«.⁷⁰ Der Schluss liegt nahe, dass eine genaue Vorstellung von der Wirkungsweise eines Werkes den Autor Sebald dazu geführt hat, eine Methode und Material zu suchen, mit dem sich diese Wirkung erzielen lassen könnte – dass also, um die Terminologie Lévi-Strauss' zu verwenden, die Struktur Anforderungen an das Material gestellt hat und nicht die Beschaffenheit und Konstellation des Materials Strukturen erfordert hat, wie das beim Bastler zu erwarten wäre.⁷¹ In Susanne Schedels Monographie zur Intertextualität von Sebalds Texten werden eine Reihe von Passagen und Motiven aus *Die Ausgewanderten*

68 Hage (Anm. 65), 266.

69 Löffler (Anm. 7), 106.

70 EBd.

71 In der Sekundärliteratur gibt es eine Reihe von Arbeiten, die das Konzept der Bricolage auf die literarischen Arbeiten Sebalds übertragen und sowohl die Verfahrensweise des Autors Sebald als Bricolage rekonstruieren als auch in Passagen aus seinen Werken selbstreflexiv deuten. Hinsichtlich von Sebalds Konzeption von Heimat spricht Gisela Ecker (Anm. 18) beispielsweise von den »Grenzen der Bastelei«. Bricolage werde von Sebald als Mittel für »Rekonstruktionen aus seiner eigenen Erinnerung« verwendet, ein Prozess, der narrativ topographisch inszeniert wird als Annäherung und Entfernung von einem Ort und der einer »(prinzipiellen) Unabschließbarkeit« unterliegt (ebd., 81). Diese Bastelei werde aber, so Ecker weiter, funktionalisiert: »[D]as Ziel ist die Entdeckung von Wahrheit hinter dem Verdrängten« (ebd., 86). Die Bastelei als Erinnerungskonstruktion wird von Ecker als begrenzte bezeichnet, weil der Rekonstruktionsprozess einerseits beendet oder abgebrochen wird und weil er andererseits vor dem Hintergrund eines idealen Begriffs von Heimat (oder in anderen Werken von Sebald von Natur) beruht, der selber nicht im Modus der Bricolage erarbeitet wird, sondern vorausgesetzt wird.

und *Die Ringe des Saturn* aufgelistet, welche unter dem Begriff »Stückwerk«⁷² subsumiert werden können:

Das Kunstideal, [...] das dem ›Stückwerk‹ damit innewohnt, enthält also vor allem zwei Parameter: zum einen die Suche nach größtmöglicher Natur- und Lebensnähe [...]. Zum zweiten ist die sich hier artikulierende Kunstvorstellung geprägt durch den Aspekt der Künstlichkeit der betreffenden Dinge. Künstlichkeit impliziert dabei sowohl Kunstfertigkeit als auch das Bestehen der betreffenden Gegenstände aus Materialien oder Objekten, aus denen sie in der Regel nicht hergestellt werden [...].⁷³

Dieses Kunstideal, dem auch die Texte Sebalds folgten, sei zunächst widersprüchlich, folgert Schedel, lasse sich aber »mit Lévi-Strauss' Begriff der Bricolage in Verbindung bringen«,⁷⁴ wodurch diese Widersprüchlichkeit aufgelöst werde: Wenn das Kunstwerk aus »vorgefundener Material« bestehe (z.B. aus intertextuellen Versatzstücken oder Fotos aus einem Familienalbum), dann fügten sich diese Bestandteile zwar in einen neuen Zusammenhang ein, sperrten sich aber auch gleichzeitig dagegen – aus den »Naht- und Bruchstellen der Einzelteile« entstehe eine »gewisse Morbidität und Brüchigkeit«, wodurch im künstlichen Kunstwerk eine »Simulation von Natur und Leben« möglich werde.⁷⁵

VII

Abschließend soll der dritte Teil von *Nach der Natur*, überschrieben mit »Die dunkle Nacht fährt aus«, Aufschluss über die literarische Methode Sebalds geben und klären, wie Sebald selbst das poetologische Programm einer ›experimentellen‹ Literatur im Modus der Bricolage einlöst. Bei der Untersuchung dieser Fragestellung wird schnell klar, dass Sebald mit vorgefundenen Materialien zu arbeiten scheint, die vielfältigen Ursprungs sind: Zunächst einmal handelt es sich um literarische Prätexte, unter anderen Gedichte von Hölderlin, das Alte Testament, Shakespeares *King Lear*, ein Sonett von Paul Fleming, eine Abhandlung von Disraeli über Manchester sowie griechische Mythen. Auch wenn einige dieser Quellen zumindest fragmentarisch erwähnt werden, fehlt bei vielen Erwähnun-

72 Der Begriff wird vom Erzähler in *Max Aurach* für seine eigene Arbeit verwendet, vgl. W. G. Sebald, *Max Aurach* (Anm. 24), 345.

73 Schedel (Anm. 6), 81.

74 Ebd., 82.

75 Ebd., 83.

gen der Vermerk, dass es sich um ein Zitat handelt. Hinweise wie etwa veraltete Rechtschreibung oder Schreibung in der Originalsprache lassen den Leser dies aber vermuten. Darüber hinaus gibt es aber viele Verweise, welche kaum mehr rekonstruiert werden können; die Markierungsdeutlichkeit variiert stark.⁷⁶ Überhaupt gestaltet sich der ganze Text, wie es in einer aufschlussreichen Formulierung heißt, als ein »magisches Kreuzworträtsel« (NN 77), dessen Lösungswörter die Quellenangaben sind und zum Verständnis des Textes nur etwas beitragen, indem ein neuer Kontext aufgerufen wird. Mit der Metapher des Kreuzworträtsels ist auch die bewusste, fast geometrische Konstruktion dieser Intertextualität angesprochen: Es liegt keine experimentelle Vorgehensweise vor, bei der der Künstler von seinen Ergebnissen überrascht würde, lediglich der Leser könnte sich davon überraschen lassen.

Die aufgerufenen Kontexte, und das kann man besonders schön auch am zweiten Material- und Medientypus, an den Bildbeschreibungen, zeigen, unterliegt aber vielfältigen Verschiebungs- und auch Verfälschungsprozessen; so spielt in der Ekphrasis von Altdorfers Gemälde *Lot und seine Töchter* nur die brennende Stadt im Hintergrund eine Rolle, andere Elemente werden nur angesprochen oder ganz ausgespart.⁷⁷ Wenn der Umgang mit diesem Material als Bricolage bestimmbar sein soll, dann handelt es sich dabei um eine Form von Intertextualität im Sinne von Karlheinz Stierle:

Der bricoleur erschafft nicht aus dem Nichts, sondern indem er auf ein Arsenal von schon Vorhandenem zurückgreift und dieses umfunktioniert. [...] [D]as Vorhandene [ist] nie so weit disponibel, dass es sich bruchlos in die neue Intention fügt: es bleibt ein Rest von Bestimmtheit, die sich gegen neue Zusammenhänge sperrt [...] Überkommenes und neue Intention verbinden sich in einem unaufhebaren Verhältnis dialektischer Spannung.⁷⁸

Wenn Sebald einen Vers von Herbeck zitiert (»in der Zukunft / liegt der Tod uns zu Füßen«) und der Erzähler diesen Vers im Gedicht auf der

76 Vgl. ebd., 174 ff.

77 Albes spricht davon, das Gemälde werde so zu einem »überzeitlich gültigen Gedächtnisspeicher« und nennt Sebalds Umgang damit eine »Umschreibung«, vgl. Albes (Anm. 5), 68.

78 Karlheinz Stierle: *Mythos als bricolage und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos*, in: Manfred Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971, 455-472, hier: 457.

Rückseite einer Familienphotographie verortet,⁷⁹ so kann dies erstens als Verweis auf die Schlussvision des Textes, in der der Ich-Erzähler fliegend Zeuge der von Altdorfer gemalten Alexanderschlacht wird, zweitens als Vorwegnahme der Patience Austerlitz⁸⁰ gelesen werden, der Photographien, ohne sie zu sehen, nach der Schrift auf ihrer Rückseite ordnet, drittens als ein Verweis auf den dem Vater des Erzählers respektive dem Vater Sebalds bevorstehenden Bombenkrieg und viertens auch als ein Reflex der Naturgeschichte, welche nur durch das Gedicht eines geistig kranken Poeten adäquat gefasst werden kann. Bricolage ist so verstanden eine Form von Intertextualität mit einer ganz spezifischen Funktion: Zusammenhänge erscheinen nicht diskursiv vermittelt, sondern werden durch den Leser rekonstruiert; der durch das Zitieren von Prätexten unterschiedlicher Markierungsdeutlichkeit entstehende Text ist in den Worten Lévi-Strauss' »unvermeidlich gegenüber der ursprünglichen Absicht verschoben«:⁸¹

[D]as Poetische der Basterei kommt auch und besonders daher, daß sie sich nicht darauf beschränkt, etwas zu vollenden oder auszuführen; sie ›spricht‹ nicht nur *mit* den Dingen [...] sondern auch *mittels* der Dinge: indem sie durch die Auswahl, die sie zwischen begrenzten Möglichkeiten trifft, über den Charakter und das Leben ihres Urhebers Aussagen macht. (WD 34)

Man kann dieses Konzept nun einerseits in konkreten poetischen Techniken festmachen und sich andererseits kritisch vor Augen führen, dass es sich dabei um eine universell-anthropologische Aussage handelt: Elementare Vorgänge wie Wahrnehmung, Erinnerung, Ausdruck sind als Bricolage bestimmbar, so dass der Begriff nicht mehr zur ästhetischen Kategorie taugt. Ähnlich heißt es auch am Anfang von *Die dunkle Nacht fährt aus*:

[...] Das Gehirn arbeitet ja fortwährend mit irgendwelchen und sei es ganz schwachen Spuren der Selbstorganisation, und manchmal entsteht daraus eine Ordnung, stellenweis schön

79 Vgl. für den Zusammenhang von Schrift und Bild bei Sebald Detlef Kremer: Photographie und Text. Thomas Bernhards *Auslöschung* und W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Wolf Gerhard Schmidt, Thorsten Valk (Hrsg.): *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*, Berlin 2000, 379-400.

80 W. G. Sebald: *Austerlitz*, München 2001, 179.

81 Vgl. auch: »die Signifikate werden zu Signifikanten und umgekehrt« (WD 34).

und beruhigend, doch auch grausamer
als der vorherige Zustand der Ignoranz. (NN 71)

Der Begriff »Selbstorganisation« weist auf einen dritten Materialtyp hin, der in *Nach der Natur* von Bedeutung ist: Durch die Edition von Sebalds Gedichten im Band *Über das Land und Wasser* wird deutlich, dass es sich bei *Die dunkle Nacht fährt aus* in einigen Abschnitten um eine Montage von früheren Einzelgedichten handelt.⁸² Ein Beispiel mag das verdeutlichen:

Die Magnetisiernadel weist zitternd
nach Norden, ich spüre den galvanischen
Geschmack auf der Zunge, ein inwendig
physikalisches Wunder mit feinem
Hornsilber ganz dünn überzogen.
Die gefürchtete Schwärzung
an bestimmten Stellen
des Körpers bestätigt
alles aufs schönste. (NN 79)

Die zweite Strophe des Gedichts *Physikalisches Wunder* lautet dagegen:

Die Schwärzung an gewissen
Stellen befragt das Experiment
mit feinem Hornsilber ganz
dünn überzogen und bestätigt
alles aufs Schönste⁸³

An die Stelle des Experiments rückt in *Nach der Natur* der Körper – entsprechend der Logik der Kritik des Experimentbegriffs, wie er in Anlehnung an Adorno entwickelt worden ist. Der Körper ist – so haben wir in der Grünewald-Passage gesehen – Zeichen für die Wirkung der Naturgeschichte, die eine Geschichte von sich reihenden Katastrophen ist, welche sich in den Körper einschreiben und so auf die »*ab initio* auf evolutionären Fehlentscheidungen basierende[] Anthropogenese« hinweisen.⁸⁴ So bestätigt der Körper, was das Experiment auch könnte: dass der wissenschaftliche Zugriff auf die Natur im Kontext dieser Naturgeschichte steht und die Schwärzung als Resultat dieser wissenschaftlichen Praxis eine künstliche Katastrophe ist, sich aber durch nichts von einer natürlichen

82 Vgl. Meyer (Anm. 6), 108.

83 W. G. Sebald: *Über das Land und das Wasser*, hrsg. von Sven Meyer, München 2008, 36.

84 Sebald, *Naturgeschichte* (Anm. 28), 100.

– oder wie es in *Nach der Natur* heißt – »lautlosen« (NN 77) Katastrophe unterscheidet.

Die Aussage Lévi-Strauss', der Selektionsprozess sage etwas über »den Charakter und das Leben ihres Urhebers« aus, kann in Bezug auf den autobiographischen Gestus des dritten Teils von *Nach der Natur* (aber auch generell auf diese Aspekte von Sebalds Werk) gelesen werden.⁸⁵ Die in den dritten Teil von *Nach der Natur* eingebauten Verse und Bilder chiffrieren autobiographische Aussagen einerseits so stark, dass für den Leser Fakten und Fiktion nicht zu trennen sind, und gerade dadurch rückt – wie im ganzen Werk Sebalds – die Frage in den Vordergrund, wie mit der Überlagerung von Erlebtem mit Erinnerungen und Vorstellungen umzugehen sei. Die Antwort auf diese Frage ist eine experimentelle Bricolage, die vorgefundenes Material so anordnet, dass es in kontingenten Konstellationen in Verbindungen tritt und so befähigt wird, neue Ereignisse und Strukturen zu produzieren. Die so erfolgte Darstellung oder Imitation unterläuft eine Dichotomie von natürlichen und künstlichen Vorgehensweisen, indem sie den naturgeschichtlichen Zerstörungsprozess imitiert, ihm aber gerade durch die Darstellung etwas entgegenhält.

VIII

In einer abschließenden Beurteilung der literarischen Umsetzung der theoretischen Konzeption von experimenteller Literatur und von künstlerischer Bricolage kann eine Differenz zwischen dem Programm und seiner Einlösung festgestellt werden: Die ideologiekritische Konzeption einer experimentellen Praxis und die auf ethnologischen und psychiatrischen Beobachtungen beruhende Bricolage werden von Sebald gewandelt in eine bewusste Strategie im Umgang mit Prätexten, Bildern und Zitaten. Es handelt sich dabei um den Versuch des »Widerstands«, wie Sebald in der Einleitung zu seiner Habilitation in Bezug auf die Melancholie schreibt. Dieser Widerstand soll zwar »alles andere als bloß reaktiv oder reaktionär« sein, kann diesen Anspruch aber nicht einlösen.⁸⁶ Das deshalb, weil eine experimentelle Praxis und auch Bricolage höchst-

tens simuliert werden, auch wenn das poetologisch nicht reflektiert wird. Gerade in dieser simulierten Bricolage, mit der vielschichtige Verweisstrukturen erzeugt werden, in denen aber nicht echte Zufallsmomente enthalten sind, sondern eine chiffrierte Absicht eines bewusst verfahrenen Autors, liegt der Reiz der melancholischen Literatur Sebalds. Das Unglück, so hat die Auseinandersetzung mit der ideologiekritischen Konzeption Adornos ergeben, findet seinen Ausdruck in einer naturgeschichtlichen Zerstörung, welche sich direkt am menschlichen Körper und seinen Darstellungen (z.B. in den Bildern Grünewalds) ablesen lässt. »Experiment« ist dann eine metaphorische Sprechweise für kulturelle, wissenschaftliche oder technische Prozesse, welche auf eine Beherrschung der Natur abzielen, ohne zu reflektieren, dass gerade diese Beherrschung auch wieder Teil der naturgeschichtlichen Reihung von Katastrophen wäre; die Natur wirkt »auch in und durch uns und durch / die unseren Köpfen entsprungenen / Maschinen« (NN 24). Auch »Bricolage« kann als eine anthropologische Konstante (und sogar als ein natürlicher Prozess) gelesen werden, wenn es nur darum geht, Material aus bestehenden Kontexten in neue zu überführen.

Nach der Natur wäre dann ein visionärer Ort außerhalb des naturgeschichtlichen Kontextes, der nicht zur Darstellung gelangen, sondern nur in einem »experimentellen« Verfahren aufscheinen kann; ein Verfahren, das aber in letzter Konsequenz in Sebalds Werk nicht zu finden ist. Wenn Herbeck Material nach strengen Gesetzmäßigkeiten zu Gedichten verarbeitet, dann kann er so eine Struktur erzeugen, welche durch ein ihr inhärentes Zufallsmoment konstant unterlaufen wird – und deshalb auch »experimentell« genannt werden kann. Bricolage ist das deshalb, weil es keinen Selektionsprozess gibt, welchem die Materialien unterworfen werden. Sebald benutzt in seinem postmodernen literarischen Schaffen aber nur scheinbar das strukturalistische Konzept der Bricolage, um hochreflektiert komplexe intertextuelle Gewebe zu konstruieren und nicht-kausale Zusammenhänge chiffriert anzudeuten, produziert aber letztlich eine Form von Schein-Bricolage oder Schein-Experiment, weil es eben nicht zu unvorhergesehenen Ergebnissen, dem kleinsten gemeinsamen Nenner von Bricolage und »experimentellem« Vorgehen, kommt.

85 Auch Albes ist der Ansicht, die Beschreibung von Portraits sei als Selbstportrait zu lesen; vgl. Albes (Anm. 5).

86 »Melancholie, das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks [...] ist eine Form des Widerstands. Und auf dem Niveau der Kunst vollends ist ihre Funktion alles andere als bloß reaktiv oder reaktionär.« W. G. Sebald, Die Beschreibung des Unglücks (Anm. 34), 12.