

Ralf Adelman, Christian Köhler, Christoph Neubert u.a. (Hg.)

Kulturelle Zycklographie der Dinge

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15448>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Adelmann, Ralf; Köhler, Christian; Neubert, Christoph u.a. (Hg.): *Kulturelle Zycklographie der Dinge*. Paderborn: Fink 2019 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen" 16). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15448>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



RALF ADELMANN
CHRISTIAN KÖHLER
CHRISTOPH NEUBERT
KERSTIN KRAFT
MIRNA ZEMAN · HG.

KULTURELLE ZYKLOGRAPHIE DER DINGE



Ralf Adelman, Christian Köhler, Christoph Neubert,
Kerstin Kraft, Mirna Zeman (Hg.)

KULTURELLE ZYKLOGRAPHIE DER DINGE

SCHRIFTENREIHE DES GRADUIERTENKOLLEGS

„AUTOMATISMEN“

Herausgegeben von

Hannelore Bublitz, Norbert Otto Eke,
Reinhard Keil, Christoph Neubert und
Hartmut Winkler

Ralf Adelman, Christian Köhler, Christoph Neubert,
Kerstin Kraft, Mirna Zeman (Hg.)

Kulturelle Zyklographie der Dinge

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)

Umschlagabbildung
Foto: Hartmut Winkler

Online-Ausgabe 2021

Diese Online-Ausgabe ist lizenziert unter der
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Print-Ausgabe 2019

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige
schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill
NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd,
Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Lektorat und Satz: Margret Westerwinter, Düsseldorf; www.lektorat-westerwinter.de
Einband: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6084-4 (paperback)
ISBN 978-3-8467-6084-0 (e-book)

INHALT

MIRNA ZEMAN

Zyklographie der Dinge und Zyklologie der Kultur –
ein Forschungsprogramm 7

JÜRGEN LINK

Diskursive Zyklen:
Das Beispiel zyklischer Denormalisierungen und der
Diskurskomplex der ‚Anten‘ im deutschen Sprachraum 25

*

MICHAEL NIEHAUS

Ding-Zyklographie und Teleologie 41

PETER BRAUN

Objektbiographien erzählen 51

HANS GÜNTHER

Der Zyklus der Ding-Konzepte
in der russischen Avantgarde 71

*

KERSTIN KRAFT

Zyklographien der Mode und des Textilien 93

CHRISTIAN KÖHLER

Die Sprache der Dokumente.
Mediale Bedingungen geschichtswissenschaftlicher
Quellenarbeit im 19. Jahrhundert am Beispiel
der Quellenphotographie 117

ANIL K. JAIN

Zur Ökonomie des wissenschaftlichen Begehrens.
Das Objekt als reflexives Erkenntnismedium und Fetisch 137

*

OLIVER FAHLE

Zyklographie:
Von den Zirkulationen der Dinge im Film 161

RALF ADELMANN

Zyklen und Serien.
Medienwissenschaften in Schleife 175

TORSTEN HAHN

Parasiten-Epistemologie/Müll-Theorie.
Franz Kafkas Theorie der Medien 187

*

ABBILDUNGSNACHWEISE 205

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN 207

MIRNA ZEMAN

ZYKLOGRAPHIE DER DINGE UND ZYKLOLOGIE DER KULTUR – EIN FORSCHUNGSPROGRAMM

Der Begriff ‚Zyklographie‘ (etymolog. von griech. ‚Kyklos‘ = ‚Kreis‘ über latein. ‚cyclo-‘ = ‚kreisförmig‘ und griech. ‚graphein‘ = ‚schreiben‘) geht auf die Bezeichnung für verschiedene Instrumente zur Routenaufnahme und Aufzeichnung der Bewegungsabläufe von Menschen und Objekten zurück.¹ Thomas Ferguson hat um 1900 ein Instrument erfunden, das ein mobiles Objekt zur automatischen Aufnahme seines Weges befähigt und nannte dieses Instrument Zyklograph:

Der Zyklograph besorgt die selbsttätige Aufnahme des Weges, den ein Instrument tragendes Fahrzeug zurücklegt. Es ist besonders zur Anwendung auf dem Fahrrad bestimmt, kann aber auch über dem Rade eines andern Fuhrwerks angebracht werden.²

Ein weiterer Zyklograph kam zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Kontext des Taylorismus zum Einsatz. Es war die von Frank B. Gilbreth entwickelte Apparatur, die hauptsächlich aus einem Fotoapparat und einer Glühlampe bestand und die für das menschliche Auge nicht wahrnehmbare Bewegungsaufnahmen – etwa die der Spitze eines Degens in der Hand eines Fechters oder die der Nadel in der Hand eines Chirurgen – im Zeitablauf als Linien oder Kurven fixierte und wahrnehmbar machte.³

Durch terminologische Bezugnahme auf alte Apparaturen von Ferguson und Gilbreth, die als Hybride aus bewegten Objekten und medientechnischen Geräten Routen und Bewegungen schreiben, seien zwei Forschungsperspektiven angedeutet, die der vorliegende Band vereint und die im Rahmen einer zukünftigen Forschung noch enger zusammenführt werden sollen, nämlich die

¹ Etymologie nach dem Artikel „Zyklographie“, in: *Lexikon der Neurowissenschaften*, online unter: <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/zyklographie/14658>, zuletzt aufgerufen am 26.03.2019. Georg von Neumayer, *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen, Bd. 1: Allgemeines, Instrumente und deren Gebrauch, Astronomie, Geografie und Geologie*, Bremen, 2010 [Nachdruck der 3. Aufl. 1906]. Siehe auch Wolf Rüdiger Wagner, „Medienkompetenz und Allgemeinbildung. Überlegungen zur Neuorientierung der Medienpädagogik ausgehend vom Bond-Film *Tomorrow Never Dies*“, in: *medien praktisch*, Sonderheft Texte, 5 (2002), S. 16-25; Zoe Beloff, „Bodies against Time. Motion Studies, Industrial Capitalism, Mental Illness, and the Power of Buster Keaton“, online unter: https://www.canopycanopy.com/contents/bodies_against_time, zuletzt aufgerufen am 26.03.2019.

² Neumayer (2010), *Anleitung*, S. 101. Vgl. die Abbildung des Zyklographen von Ferguson auf der Webseite <https://drawingmachines.org/post.php?id=140>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2019.

³ Vgl. Wagner (2002), Medienkompetenz; Beloff (o. J.), Bodies; zu einem weiteren Zyklographen vgl. den Aufsatz von Christian Köhler in diesem Band.

dingzyklographische und die zyklologische. Die dingzyklographische Perspektive bedeutet Forschungsinteresse an den Aufzeichnungen der Routen, Trajektorien, Bahnen, ‚Lebenskurven‘, *life cycles* und Zirkulation der Objekte/Dinge. Zyklographie der Dinge ist ein Forschungsansatz, der nach Verfahren/Techniken der Darstellung, Erzählung und Visualisierung von Trajektorien bzw. ‚Lebenszyklen‘ der Artefakte fragt. Von fiktiven Ding-Autobiographien und Genres wie den *It-Narratives*, über Reportagen bis hin zu wissenschaftlichen Objektbiographien und auch harten Technologien wie Ding-Tracking und dem *internet of things* reichen die für die dingzyklographische Forschung relevanten Strategien, mit denen versucht wird, die stummen Dinge zum ‚Sprechen‘ zu bringen und ihre ‚Lebenszyklen‘ sichtbar zu machen.

Durch Konnotationen einer kreisförmigen Bewegung suggeriert der Begriff Zyklographie eine umfassendere, wie Jürgen Link sie nennt, „zyklologische“ Perspektive dieses Forschungsansatzes.⁴ Link hat in Auseinandersetzung mit Marx die Überlegung formuliert, dass Gesellschaft und Kultur aus einer Reihe von voneinander abhängigen Reproduktionszyklen bestehen und in Kategorien der Kreisläufe, also ‚zyklologisch‘ gedacht werden können. Zyklologie meint demnach Forschungsinteresse an den Anteilen von Zyklen und Zirkularitäten, also kreisförmig ablaufenden Prozessen, an dinglichen Trajektorien, aber auch an (materieller) Kultur (inklusive Literatur und Medien) insgesamt.

Zyklographie der Dinge

Ein jedes Ding, das Ihr seht oder in Euren Händen haltet, hat ein langes und interessantes Leben. Während dieses seines Lebens ist das Ding von Hand zu Hand gegangen, ist mit vielen Menschen in Berührung gekommen, hat verschiedene Umgestaltungen gemacht. Man muß es nur dazu bringen, daß es von sich erzählt.

Sergej Tretjakov, „Biographie des Dings“, 1929

Der Ansatz „Kulturelle Zyklographie der Dinge“⁵ nimmt seinen Ausgangspunkt in der Denkfigur, das ‚Leben‘ des Dings sei ein Kondensat seiner sozio-ökonomischen und kulturellen Zirkulationen und Umgestaltungen. Aus dieser Denkfigur entspringen mehrere Rätsel, weil einerseits die Rohstoffe und die Herstellung der Dinge nicht durch sie selbst preisgegeben werden und ande-

⁴ Jürgen Link, „Marx denkt zyklologisch. Mit Überlegungen über den Status von Ökologie und Fortschritt im Marxismus“, in: *kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, 4 (1983), S. 23-27. Vgl. auch ders., „Ereignis, Zyklologie, Kairologie. Überlegungen nach Foucault“, in: *Spuren*, 34/35 (1990), S. 78-85. Vgl. den Beitrag von Jürgen Link im vorliegenden Band.

⁵ Vgl. dazu Mirna Zeman, „Literatur und Zyklographie der Dinge. Bookcrossings in simplicianischer Manier“, in: David Christopher Assmann/Eva Geulen/Norbert O. Eke (Hg.), *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur* (= Beiheft der *Zeitschrift für deutsche Philologie*), Berlin, 2015, S. 151-173; dies.: „Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante“, in: dies./Jürgen Link/Rolf Parr (Hg.), *Zyklen/Moden* (= *kultuRRevolution* 68, 2 [2015]), S. 32-39.

rerseits erscheint die Zeitlichkeit, der ‚Lebenslauf‘ der fertigen Dinge *in toto* opak. „Kein Mensch weiß“, schreibt dazu Ernst Bloch in einer Prosaminiatur aus *Spuren*, „woraus der Rücken der Dinge besteht, den wir allein sehen, gar ihre Unterseite, und worin das Ganze schwimmt.“⁶

Im Zusammenhang mit Diskussionen über Handel und Globalisierung wird gegenwärtig immer häufiger nach der Herkunft der Ware oder dem ‚Schicksal‘ des Konsumabfalls gefragt, der sich unserer Wahrnehmung entzieht („Woher kommt mein T-Shirt?“; „Was wird aus meinem Müll?“). Schließlich wird der aktuelle Trend hin zu einer zirkulären Ökonomie vom Versprechen genährt, die *life cycles* der materiellen Objekte sichtbarer und erfahrbarer zu machen.

Wie und wo wird ein Artefakt hergestellt? Welche Akteure und Praxen fließen in seine Verbreitung und seinen Gebrauch ein? Welche vorübergehenden Praxisgemeinschaften und seriellen Kollektive⁷ bilden sich rechts und links um seine Bahnen, welche sozialen Gruppierungen kittet es zusammen? Was wird aus einem Artefakt, wenn es außer Gebrauch kommt, und wer alles begleitet die Trajektorie seines Verschleißes? Wie und wo wird schließlich das Ding zum Stillstand gebracht, und wie sieht sein Verfall genau aus?⁸

Die Grundannahme ist, dass es bereits seit der Antike ein Bestreben gibt, hinter das Schweigen der materiellen Objekte zu kommen und den Dingen Auskunft und Wissen zu entlocken über Operationen ihrer Hervorbringung, über ihre ‚Wanderwege‘ von Hand zu Hand und ihre ‚Schicksale‘ als Produkte, Waren, Utensilien und Müll.

In der Ethnologie und den *Material Culture Studies* existieren bereits Forschungsanstrengungen zu Alltagsgegenständen in Kreisläufen.⁹ Bei historischer Betrachtung meldet sich das Interesse für Dingschicksale in ökonomischen Reproduktionszyklen sporadisch auch in der Literatur, die wandernden Dinge im Allgemeinen sind, wie die wichtige Studie zum Thema von Michael Niehaus zeigt, kontinuierlich ein beliebtes literarisches Thema.¹⁰ Zu Dingen

⁶ Ernst Bloch, „Der Rücken der Dinge“, in: ders., *Spuren*, Frankfurt/M., 1968, S. 172-175: 174.

⁷ Jean Paul Sartre, *Kritik der dialektischen Vernunft*. Bd 1: *Theorie der gesellschaftlichen Praxis*, Reinbek bei Hamburg, 1967. Zum Konzept der seriellen Kollektivität bei Sartre vgl. Mirna Zeman, „Nation und Serialität“, in: Hannelore Bublitz/Irina Kaldrack/Theo Röhle/Mirna Zeman (Hg.), *Automatismen – Selbsttechnologien*, München, 2013, S. 275-289.

⁸ Zu diesem letzten Abschnitt des dinglichen *life cycle* vgl. den Beitrag von Torsten Hahn im vorliegenden Band.

⁹ Vgl. u. a. Christopher Tilley, *Handbook of Material Culture*, London, 2006; Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin, 2005; Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen*, Stuttgart (u. a.), 2014; Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986, S. 64-94; Nina Hennig, *Lebensgeschichte in Objekten. Biographien als museales Sammlungskonzept* (= Kieler Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte), Münster (u. a.), 2004.

¹⁰ Vgl. Michael Niehaus, *Das Buch der wandernden Dinge*, München, 2009; siehe auch Uwe C. Steiner, „The Problem of Garbage and Resurrection of Things“, in Gillian Pye (Hg.), *Trash Culture. Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*, Oxford (u. a.), 2010, S. 129-146.

und Dingdarstellungen in der Literatur liegen mittlerweile viele Arbeiten vor¹¹, literaturwissenschaftliche Dingforschung hatte in den letzten Jahren und hat auch aktuell Konjunktur.¹² Neben dieser aktuellen literaturwissenschaftlichen Interessenlage ist eine fächerübergreifende Aufwertung der Dinge als Forschungsgegenstand zu verzeichnen.¹³ Erwähnung verdient die einflussreiche *actor network theory*, die von einer zwischen Menschen und Dingen verteilten Handlungsmacht ausgeht.¹⁴ Besonderen *impact* hatte hier die von Bruno Latour und Peter Weibel in Karlsruhe 2005 ausgerichtete Ausstellung „Making Things Public“ und die in diesem Umfeld angeregten theoretischen Diskussionen um eine Dingpolitik in Fortführung von Latours Idee einer politischen Ökologie auf der Basis eines „Parlaments der Dinge“.¹⁵ Neben diesen Diskussionen an der Schnittstelle von Soziologie und Ethnologie gibt es derzeit wichtige Debatten im Kontext des sogenannten *New Materialism*, der die Ontologien und Epistemologien von Dingkonzepten, die Aufteilung in Subjekt und Objekt, die Agentur und Politiken der Dinge neu zu verhandeln sucht.¹⁶ Eine entsprechende Intensivierung der Ding- und Materialitätsforschung findet sich

¹¹ Gisela Ecker/Susanne Scholz (Hg.), *Umordnungen der Dinge*, Königstein/Taunus, 2000; Gisela Ecker/Martina Stange/Ulrike Vedder (Hg.), *Sammeln, Ausstellen, Wegwerfen*, Königstein/Taunus, 2001; Susanne Scholz, *Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*, Königstein/Taunus, 2004; Ulrike Vedder, „Das Rätsel der Objekte: Zur literarischen Epistemologie der Dinge. Eine Einführung“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 1 (2012), S. 7-16.

¹² Vgl. den Themenschwerpunkt „Literarische Dinge“ der *Zeitschrift für Germanistik*, 2012; Raphaela Knipp, „Narrative der Dinge. Literarische Modellierungen von Mensch-Ding-Beziehungen“, in: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 168 (2014), S. 46-61; siehe auch Bärbel Tischleder, *The Literary Life of Things. Case Studies in American Fiction*, Frankfurt/M., 2014. An der Fernuni Hagen wurde im Rahmen eines von Uwe C. Steiner geleiteten DFG-Projektes zum Thema „Handelnde Dinge in Literatur und Kultur von 1750 bis heute“ geforscht. Vgl. u. a. Uwe C. Steiner: „Vom Materialismus zur Materialität. Wie die Literatur des 19. Jahrhunderts handlungsmächtige Dinge entdeckt“, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hg.), *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, München, 2016, S. 143-152. Zu handelnden Dingen in der Literatur vgl. auch Martina Wernli/Alexander Kling (Hg.), *Das Verhältnis von res und verba: Zu den Narrativen der Dinge*, Freiburg/Breisgau, 2018.

¹³ Vgl. u. a. die Abschlusspublikation des BMMBF-Verbundprojektes „OMedeR: Objekte als Medien der Reflexivität – Neue ‚materialistische‘ Perspektiven auf das Feld der Innovation und ihre sozialen Kontexte“: Manfred Moldaschl/Anil K. Jain/Daniela Manger (Hg.), *Die Macht des Ästhetischen*, München, 2018. Erwähnenswert ist auch der kulturwissenschaftliche Sammelband Bärbel Tischleder/Sarah Wasserman (Hg.), *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*, New York, NY, 2015.

¹⁴ Vgl. Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M., 2001; ders., *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin, 2005; ders., *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M., 2007.

¹⁵ Vgl. Latour (2001), *Das Parlament der Dinge*.

¹⁶ Diana Coole/Samantha Frost (Hg.), *New Materialism. Ontology, Agency, and Politics*, Durham, 2010; Thomas Lemke, „Einführung zu ‚Neue Materialismen‘“, in: Susanne Bauer/Torsten Heinemann/Thomas Lemke (Hg.), *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*, Berlin, 2017, S. 551-573.

derzeit auch innerhalb kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaften¹⁷; einschlägig sind hier die Forschungen zum Konzept der Kulturtechniken, die davon ausgehen, dass sich der symbolische und semantische Haushalt einer Kultur in konstitutiver Weise an materiellen Artefakten aufrichtet und an mit diesen Artefakten verbundenen Praktiken entfaltet.¹⁸ Mit Blick auf wissenschaftliche Publikationen zur Objektbiographie¹⁹ und Häufungen der populärwissenschaftlichen Sachbücher, die mit objektbiographischer Methode arbeiten²⁰, kann man feststellen, dass Zuschreibungen der ‚Lebensgeschichten‘ bzw. einer ‚Biographietauglichkeit‘ an Dinge stark in Mode waren bzw. sind. Mittlerweile gibt es auch Kritik an den populären metaphorischen Verlebendigungen und auch „Fetischisierungen“ der Dinge²¹ im Rahmen der epistemischen Praxis.²²

¹⁷ Lorenz Engel/Joseph Vogl/Bernhard Siegert (Hg.), *Agenten und Agenturen*, Weimar, 2008.

¹⁸ Sybille Krämer/Horst Bredekamp, „Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur“, in: dies. (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München, 2013, S. 11-22; Erhard Schüttelz, „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“, in: Lorenz Engel/Bernhard Siegert/Joseph Vohl (Hg.), *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, Weimar, 2006, S. 87-110; Bernhard Siegert, „Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory“, in: *Theory, Culture & Society* 30, 6 (2013), S. 48-65.

¹⁹ Vgl. u. a. Igor Kopytoff, „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process“, in: Appadurai (1986), *The Social Life of Things*, S. 64-91; Chris Gosden/Yvonne Marshall, „The Cultural Biography of Objects“, in: *World Archaeology* 31, 2, (1999), S. 169-178; Peter Braun, *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar, 2015; Dietrich Boschung/Patric Alexander Kreuz/Tobias Kienlin (Hg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn, 2015; siehe auch Constanze Braun/Ulrike Gleixner/Jörn Münkner/Hole Rößler (Hg.), *Biographien des Buches*, Göttingen, 2017. Siehe den Beitrag von Peter Braun im vorliegenden Band.

²⁰ Vgl. Heinrich E. Jacob, *Kaffee: Die Biographie eines weltwirtschaftlichen Stoffes*, München, 2006; Philip Ball, *H2O. Biographie des Wassers*, München, 2002; Peter Ackroyd, *Die Themse. Biographie eines Flusses*, München, 2008; Pietra Rivoli, *Reisebericht eines T-Shirts. Ein Alltagsprodukt erklärt die Weltwirtschaft*, aus dem Amerikanischen von Christoph Bausum, Berlin, 2006. Zu Stoffgeschichten vgl. Jens Soentgen, „Biographien von Stoffen“, in: Klaus Frieser (Hg.), *Wenn der Geist die Materie küsst. Annäherungen an die Chemie*, Frankfurt/M., 2004, S. 151-162.

²¹ Vgl. den Beitrag von Anil K. Jain in diesem Band.

²² Unter anderem haben Hans Peter Hahn, Matthias Jung und Michael Niehaus Kritik an den zu wissenschaftlichen Termini erstarrten Metaphern des Ding-Lebens und der Objektbiographie geäußert. Vgl. Hans Peter Hahn, „Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiographie‘“, in: Boschung/Kreuz/Kienlin (2015), *Biography of Objects*, S. 11-33; Michael Niehaus, „Geschichtsdinge/Parcours“, in: Boschung/Kreuz/Kienlin (2015), *Biography of Objects*, S. 173-188; Matthias Jung, „‚Objektbiographie‘ oder ‚Verwirklichung objektiver Möglichkeiten‘? Zur Nutzung und Umnutzung eines Steinbeiles aus der Côte d’Ivoire“, in: Heike Lasch/Britta Ramminger (Hg.), *Hunde – Menschen – Artefakte*, Rahden/Westf., 2012, S. 375-383. Wenn ich es richtig sehe, geht es bei diesen terminologischen Diskussionen um die Fragen, welche Metapher taugen, um Zeitlichkeit und die Bahnen der Dinge im Raum zu beschreiben, welche Denkfiguren den Dingen in ihren ständigen Oszillationen zwischen den Polen Statik und Bewegung, Formstabilität und Formveränderung, Ganzes und Bruchstückhaftes gerecht werden können. Der Begriff „Trajektorie“, der von der Flugbahn eines Geschosses abgeleitet ist und als Bezeichnung für Bewegungsbahnen sowie Wandlungsprozesse eines immateriellen Objektes wie materiellen Dings

Trotz dieser boomenden Dingforschung²³ und dem steigenden Interesse für Objektbiographien existieren Forschungslücken bei der interdisziplinären, historisch und wissenschaftstheoretisch informierten Erschließung der Konjunkturen des Dingthemas in den Wissenschaften und Künsten²⁴ sowie der Methoden, Verfahren, Techniken und Technologien der Aufzeichnung, Erzählung, Beschreibung, Visualisierung, Arrangements der *life cycles* der Dinge, die der dingzyklographische Ansatz zu füllen versucht.

Die zentrale Frage lautet: Wie wird das Ding dazu gebracht, dass es von dem, was ihm beim *doing things* – etwa bei seiner Herstellung – zustößt, und von ‚sich‘ in den Wertketten und soziokulturellen Tausch- und Transformationsvorgängen ‚erzählt‘? Wie wird die Auskunftsverweigerung des Artefakts über seine eigene Zirkulation und Zeitlichkeit aufgebrochen? Welche technischen und ästhetischen Verfahren liegen vor? Mit dem aus dem Russischen Formalismus stammenden Begriff „Verfahren“ wird dezidiert ein Durchgriff auf die Mittel und Formen – das konkrete ‚Wie‘ – der Darstellung, Erzählung, Visualisierung der *object life cycles* in verschiedenen Medien gefordert.

Literatur-, Medien-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte registrieren zahlreiche Versuche, Artefakte in ihrer Zirkulation zur ‚Selbst‘-Beobachtung und ‚Selbst‘-Erzählung zu bringen sowie verschiedenste Bemühungen, die Flüsse und „Reproduktionszyklen aus Transformationen“²⁵, in die die Dinge verstrickt sind und die sie verschweigen, zu ermitteln und zu vermitteln. Die erkenntnisleitende Grundthese ist, dass sich durch die Kultur- und Wissenschaftsgeschichte hindurch eine oder mehrere Formation(en) aus Verfahren, Methoden, Praxen, Techniken, Genres und Formaten jeweils historisch situiert/situieren, die den ‚Lebenszyklen‘ des Dinglichen auf die Spur kommen will/wollen. Diese Formation(en) soll(en) erforscht werden und wird/werden hier dingzyklographische Formation(en) bzw. Zyklographie der Dinge genannt. Heuristisch lassen sich u. a. folgende Typen unterscheiden:

a) Verfahren, Methoden und Formate, durch die Trajektorien, Bahnen, *life cycles* der Dinge zu Gegenständen und Protagonisten von Erzählungen, visuellen Darstellungen und medialen Aufzeichnungen werden; hinzu zählen etwa Techniken der Beschreibungen, Visualisierungen, Aufzeichnungen der dinglichen *life cycles* im dokumentarischen Stil; diese Gruppe von Verfahren könnte man *dokumentarische Zyklographie* der Dinge nennen.

zwischen einem Ausgangs- und Endpunkt im Rahmen der ANT und der Medientheorie Prominenz hat, löst das Problem der Bestimmung des Anfangs und des Endes des Dings, auf das Hans Peter Hahn in seinem Objektbiographie-Aufsatz hinweist, nicht. Hahn schlägt vor, auf den Begriff „Objektbiographie“ zu verzichten und möchte ihn mit dem Begriff des „Itinerars“ ersetzt wissen. Michael Niehaus hat ähnliche Bedenken und schlägt den Begriff „Ding-Parcours“ vor.

²³ Dorothee Kimmich, „Wie Dinge sich zeigen“, in: Heike Gfrereis/Marcel Lepper (Hg.), *deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen, 2007, S. 156-169.

²⁴ Siehe den Beitrag von Hans Günther im vorliegenden Band.

²⁵ Jürgen Link, „Wissen und Macht statt Ideologie und Interesse. Plausibilitäten und Defizite in Foucaults Marx-Kritik“, in: *prokla* 38, 3 (2008), S. 443-459: 454.

b) Kulturtechniken, Methoden und Praxen der (wissenschaftlichen) Erkenntnisgewinnung und (musealer, populärwissenschaftlicher) Vermittlung des Wissens über ‚Lebenszyklen‘ der Dinge; dieser Typ der Formation könnte *epistemische Zycklographie* der Dinge genannt werden.

c) Technologien der Kopplung von Material und Information und daran anschließende Praxen und Utopien (*technologische Zycklographie der Dinge*).

d) Formen, Techniken und Verfahren der Simulation der Ich-Perspektive, Auto-Narrative und Autobiographien der Dinge, etwa auf der Darstellungsebene der Literatur und anderer Künste und Medien. Es handelt sich u. a. um Techniken des Erzählens und der Visualisierung, welche eine Ding-Perspektive auf *flow of things* simulieren; diese Gruppe von Verfahren könnte man *Autozycklographie der Dinge* nennen.

Ein Beispiel für *dokumentarische Zycklographie* wäre Tretjakovs „faktographische“ Methode einer Biographie des Dings.²⁶ Den Typus der Narration, den Tretjakov empfiehlt, findet sich heute in verschiedenen audiovisuellen Formaten, etwa im Film und Fernsehen.²⁷ Beispiele sind Sendungen wie *Galileo* oder die *Sendung mit der Maus*, die mit didaktischem Anspruch auftreten. Exemplarisch für dokumentarische Zycklographie sind auch neuere Genres wie Scroll-Dokus im Netz.²⁸ Medienübergreifend sind auf dokumentarisch-informative Vermittlung von *life cycles* der Dinge bekanntlich auch klassische journalistische Reportagen und Sachgeschichten spezialisiert. Dokumentarische Zycklographie der Dinge findet sich auch in der Literatur. Ein Beispiel sind etwa Charles Dickens’ *process articles*.²⁹

Exemplarisch für *epistemische Zycklographie* ist etwa die bereits erwähnte, in der Sachkultur- und kulturwissenschaftlichen Konsumforschung verbreitete Methode der Objektbiographie. Hinzukommen Präparationstechniken, die Wissenschaftler, beispielsweise Historiker anwenden, um ihre ‚Quellen‘ zum ‚Sprechen‘ zu bringen³⁰ sowie wissenschaftliche Methoden, die zum Einsatz

²⁶ Vgl. Sergej Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze – Reportagen – Porträts*, hg. v. Heiner Boehncke, Hamburg, 1972, darin: „Die Biographie des Dings“, S. 81-84; vgl. Devin Fore, „Gegen den lebendigen Menschen: Experimentelle sowjetische Biographik der 1920er Jahre“, in: Bernhard Fetz (Hg.), *Geschichte und Theorie der Biographie*, Göttingen, 2009, S. 353-381. Siehe den Beitrag von Hans Günther im vorliegenden Band.

²⁷ Zu Zirkulationen von Dingen im Film siehe den Beitrag von Oliver Fahle im vorliegenden Band.

²⁸ Siehe die Scroll-Doku „Die GPS-Jagd! Was passiert mit unserem Schrott“ von der Journalistinnen-Vereinigung „Follow the Money“ (Carolyn Braun, Marcus Pfeil, Felix Rohrbeck, Christian Salewski), online unter: <http://infographic.arte.tv/future/follow-the-money/de/>, zuletzt aufgerufen am 22.03.2019.

²⁹ Vgl. Viktor Link, *Die Tradition der außermenschlichen Erzählperspektive in der englischen und amerikanischen Literatur*, Heidelberg, 1980, S. 173: „Dickens schrieb meist in Zusammenarbeit mit einem Kollegen eine größere Anzahl von Artikeln, die bestimmte technische, gesellschaftliche oder verwaltungstechnische Prozesse verdeutlichen sollen: wie Glas produziert wird, wie ein Brief vom Absender zum Empfänger gelangt, wie eine Bank funktioniert usw.“

³⁰ Vgl. den Beitrag von Christian Köhler im vorliegenden Band.

kommen, wenn es darum geht, die in einem Ding eingelagerten Spuren zu lesen, die im Materiellen eingespeicherten Indizien zu entziffern, zu deuten, zu interpretieren und in die narrative Form zu gießen.³¹ Schließlich ist eine wissenschaftliche Objektbiographie genauso wie eine fiktionale auch eine Technik der Narration bzw. der Erzählung.³² Weitere Beispiele für *epistemische Dingzyklographie* wären etwa die Wissenschaftsmodelle der ‚Lebenszyklen‘ von Dingen³³, die wissenschaftliche Nutzung des Ding-Tracking (etwa die Rückverfolgung der Wege eines Ein-Dollar-Scheins auf der Website *Wheresgeorge.com*)³⁴, Wissenschaftsreisen auf der Spur wandernden Objekte u. Ä. Beispielhaft für Techniken der Wissensvermittlung über zirkulierende Objekte sind etwa gestalterische Verfahren und Arrangements, die zur Darstellung von Dingen in Bewegung in Ausstellungen und Museen zum Einsatz kommen.³⁵

Als Beispiele für die *Ding-Zyklographie vom Typ c)* lassen sich etwa die RFID-Technik und das daran anknüpfende Wunschbild „Internet der Dinge“ nennen, weiterhin das Ding-Tracking, wie es etwa in der Logistik³⁶ oder auch im Rahmen der Tausch-und-Tracking-Börse *Bookcrossing* zum Einsatz kommt, die es mit Hilfe von Aufklebern und Verfolgungsnummern erlaubt, den Besitzerwechsel und die wechselnden Lektüren von Büchern zu verfolgen.³⁷ Dazu kommen zahlreiche technologische Ding-Tracking-Optionen im Netz, die verschiedene NPOs und Profit-Unternehmen an den Start bringen,

³¹ Vgl. den Beitrag von Kerstin Kraft im vorliegenden Band.

³² Vgl. den Beitrag von Peter Braun im vorliegenden Band.

³³ Buchwissenschaftler_innen modellieren die Prozesse der Produktion, Distribution und Rezeption von bibliographischen Objekten als Zyklen. Robert Darntons Modell etwa sieht einen Kommunikationszirkel vor, der von Autor zu Verleger, Drucker, Versand, Buchhandel und Leser verläuft. Der Zyklus fängt in diesem Modell beim Leser an und kehrt bei diesem zu sich zurück. Ein alternatives Modell von Adams und Barker kehrt die Perspektive um und schlägt einen Lebenszyklus aus der Sicht des Gegenstandes vor, der die Abfolge der Phasen *publishing, manufacturing, distribution, reception* und *survival* durchläuft. Siehe Robert Darnton: „Was ist die Geschichte des Buches“, in: ders. (Hg.), *Der Kuß des Lamourette*, München, 1998, S. 66-97; Thomas R. Adams/Nicolas Barker, „A New Model for the Study of the Book“, in: Nicolas Barker (Hg.), *The Potencie of Life. Books in Society: The Clarke Lectures, 1967-1987*, London, 1993, S. 5-43.

³⁴ Wheresgeorge.com ist ein populäres Tracking-Spiel im Internet, das im Jahr 1998 von Hank Eskin erfunden wurde. Die Teilnehmer_innen registrieren einzelne Dollarscheine im Internet und überwachen ihre geographische Zirkulation. Die Wissenschaftler David Brockmann und seine Kollegen vom Robert Koch Institut nutzen die durch das Tracking-Spiel gesammelten Daten für ihre Untersuchungen der „Gesetze“ des menschlichen Reiseverhaltens. Vgl. David Brockmann/Lars Hufnagel/Theo Geisel, „The Scaling Laws of Human Travel“, in: *Nature* 439, 462 (2006), S. 462-465; Dirk Brockmann, „The Scaling Laws of Human Travel“, online unter: <http://rocs.hu-berlin.de/project/wgproject/index.html>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019; vgl. <https://www.wheresgeorge.com/>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.

³⁵ Anke te Heesen, „Verkehrsformen der Objekte“, in: dies./Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln, 2005, S. 53-64.

³⁶ Vgl. Christoph Neubert, „Onto-Logistik. Kommunikation und Steuerung im Internet der Dinge“, in: Lorenz Engel/Joseph Vogl/Bernhard Siegert (Hg.), *Agenten und Agenturen*, Weimar, 2008, S. 111-133; Christoph Rosol, *RFID. Vom Ursprung einer (all)gegenwärtigen Kulturtechnologie*, Berlin, 2008.

³⁷ Siehe dazu Zeman (2015), *Literatur und Zyklographie der Dinge*.

um die Lebenszyklen der Produkte für die Konsument_innen ein Stück transparenter zu machen.³⁸

Ihren Niederschlag findet die *Autozyklographie der Dinge* zum Beispiel im Verfahren des ‚sprechend-zirkulierenden‘ Gegenstands: ein erzähltes oder animiertes Ding, dem mit Hilfe des rhetorischen Verfahrens der Prosopopöie eine Stimme verliehen wird, um es aus den Vorgängen seiner Produktion, Distribution und des Konsumption heraus über diese Prozesse berichten oder seine sozialen Interaktionen mit Menschen reflektieren zu lassen. Auf diesen Typus möchte ich im Folgenden etwas näher eingehen.

Autozyklographie der Dinge

Unter Autozyklographie der Dinge fasse ich vielfältigen Formen, Techniken und Verfahren der Simulation der Ich-Perspektive, Auto-Narrative und Autobiographien der Dinge in der Literatur, der Kunst und den Medien. Die literarische Tradition der Autozyklographie der Dinge reicht bis in die Antike zurück. Im Modus der literarischen Fiktion werden die Bahnen der Dinge häufig von einem allwissenden Erzähler erzählt³⁹ oder aber die Dinge selbst ergreifen das Wort und berichten über ihre *life cycles*. Das letztgenannte Verfahren ist – wie Doris Mayer darlegt – ein fester Bestandteil der Gattung der altgriechischen Epigrammatik:

Schon im 7./6. Jahrhundert entwickelt sich aus der Ich-Rede eine eigene Form der Selbstvorstellung des Monuments. Als das älteste Beispiel einer Grabinschrift mit einer Ich-Rede des Gegenstandes in dem die 1. Person konsequent beachtet wird, gilt: ‚Ich bin das Grabmal des Glaukos, Sohn des Leptines. Er richtet haben mich die Söhne des Brentes.‘⁴⁰

Das Verfahren ist zunächst untrennbar mit der Materialität eines Grabmals oder auch Weihgegenstandes verbunden. Seit dem 4. Jahrhundert werden Epigramme für Bücher geschrieben, auch solche, die nichts mehr mit Todesvorstellung und Denkmalkunst zu tun haben und mit dem Epigramm siedelt das Verfahren auf den Papyrus über.⁴¹ In der Frühen Neuzeit ist die Autozyklographie der Dinge auf der Darstellungsebene der Literatur fest etabliert und stellt ein humoristisches Verfahren dar.⁴² Anfang des 17. Jahrhunderts findet man

³⁸ Laut der Homepage des Projektes *Track Your Recycled Clothing's Journey from Factory to Retail* der Hongkonger NPO *Redress* etwa, das u. a. offensichtlich das Greenwashing betreibt, soll es nun möglich sein, das Recycling der Esprit-Textilien im fernen China im Internet mit-zuverfolgen. Vgl. <https://www.redress.com.hk/>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.

³⁹ Vgl. den Beitrag von Michael Niehaus im vorliegenden Band.

⁴⁰ Doris Meyer, *Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart, 2005, S. 70.

⁴¹ Dazu ebd.

⁴² Die Traditionslinien dieses Verfahrens, das in der Forschung u. a. unter den (Dach-)Begriffen ‚außermenschliche Erzählperspektive‘, ‚it-narratives/novels of circulation‘, ‚speaking/telling object‘, ‚Geschichten mit wandernden Dingen‘, ‚extraordinary narrators‘ und sogar ‚unnatural narratives‘ verhandelt wird, reichen in die Antike zurück und scheinen auf zwei paralle-

Scherzreden der Pflanzen, die verschiedenartige Tätigkeiten, die zur Herstellung der Leinwand, des Papiers und des Biers erforderlich sind, in versifizierten Moralpredigten in Ich-Form und als am eigenen Leib empfundene schildern. Mit dem Verfahren ‚wirtschaften‘ auch frühneuzeitliche Schwänke von Hans Sachs, dem bei der Arbeit die Rosshaut ihre mühselige Vita erzählt, und Grimmelshausens Roman *Simplicissimus*, in dem das Toilettenpapier – das sogenannte Schermesser – seinen Lebenszyklus vorstellt.⁴³ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die literarische Autozyklographie der Dinge eine Mode. Vor allem in England, aber auch in anderen europäischen Ländern, häufen sich in Zeitschriften und Romanen die Lebensgeschichten stimmgebender Dinge und Tiere, sogenannte *it-narratives* oder *novels of circulation*.⁴⁴ Geldmünzen und Scheine, Schreibgeräte, Papierstücke, Kleider und Gebrauchsgegenstände verschiedenster Art, Kutschen und andere Verkehrsmittel berichten in der Ich-Form über ihre *life cycles*. Die Kurzformen dieser Art – sogenannte *satirical adventures stories* – erschienen zunächst in der periodischen Presse, in den Journalen *Tatler*, *Spectator* und *Adventurer*. Als frühes Beispiel wird Joseph Addisons *The Adventures of a Schilling* aus dem Jahr 1710 in der Forschungsliteratur genannt.⁴⁵ Francis Doherty konnte nachweisen, dass die Werber für Quacksalber-Arzneimittel auf den fahrenden Zug aufsprangen und die Mode der Ich-Rede der Dinge in den Werbepamphleten und Inseraten für die sogenannten *anodyne neclace* – Amulette, die angeblich jede Art von Schmerz mildern können sollten und die besonders als Wunderheilmittel für die Leiden zahnender Kinder angepriesen wurden – verwendeten. In dieser offensiven Werbekampagne sprachen und warben die heilenden Amulette mit wörtlichen Anleihen aus der Lebensgeschichte von Addissons „Schilling“.⁴⁶ Diese *anodyne neclace* ist ein Vorfahre der tanzenden Kaffeebohnen, der bösen Bakterien in den Toilettenschüsseln und der sich selbst mit

len Bahnen zu laufen. Die fiktiven Sprechakte der Gegenstände sind konstitutives Element der griechischen Versinschriften. Andererseits setzt sich im Verfahren die Tradition der antiken Metamorphosen, die u. a. in Apuleius' Roman *Der goldene Esel* seine prominente Anwendung findet, fort.

⁴³ Hans Sachs, „Schwanck. Der ellend klagent roßhaut“, in: *Hans Sachs*, hg. v. Albert von Keller und Edmund Götzke, 26 Bde., Bd. 5, Stuttgart, 1870, S. 146-153; Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, Stuttgart, 1996. Siehe dazu Zeman (2015), *Literatur und Zycklographie der Dinge* sowie dies. (2016), *Zycklographie der Literatur*.

⁴⁴ Vgl. den Beitrag von Kerstin Kraft im vorliegenden Band.

⁴⁵ Vgl. u. a. Mark Blackwell (Hg.), *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Lewisburg, 2007; ders. (Hg.), *British It-Narratives, 1750-1830*, London, 2012; Christina Lupton, *Knowing Books: The Consciousness of Mediation in Eighteenth-Century Britain*, Philadelphia, PA, 2012; dies., „The Knowing Book: Authors, It-Narratives, and Objectification in the Eighteenth Century“, in: *Novel. A Forum on Fiction* 39, 3 (2006), S. 402-420; Christopher Flint, „Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction“, in: *PMLA* 113, 2 (1998), S. 212-226.

⁴⁶ Francis Cecil Doherty, *A Study in Eighteenth-Century Advertising Methods: The Anodyne Necklace*, Lewiston, ID, New York, NY, 1992.

„I am Mercedes Benz“ vorstellenden Maschine, die unsere Fernsehbildschirme bevölkern. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufen sich in der englischen und europäischen Literatur allerdings auch Abenteuer- und Lebensgeschichten mit menschlichen Protagonist_innen. Zeitgenossen und die Literaturgeschichtsschreibung sprechen von der literarischen Mode der Autobiographie in der Nachfolge Rousseaus, von der Mode der sentimental und epistolaren Romane in der Nachfolge Richardsons, um nur einige Beispiele zu nennen. Vis-à-vis der populären Autonarrative, in denen das bürgerliche Subjekt sein Selbst und sein Leben reflektiert und als individuell-einzigartiges kultiviert, gibt es also eine Fülle von Biographien und Autobiographien der Dinge, die das Erzählen der Lebensgeschichten in eine alternative Richtung hin standardisieren. Von der Bauweise her ähneln diese Simulationen nicht-menschlicher Biographien dem Schelmenroman oder auch Cervantes *Don Quijote*, wo die Zentralfigur noch nicht eigentlich Person ist. Anstelle der Person dient bei Cervantes ähnlich wie bei den *it-narratives* die Wanderschaft als Garn, an dem die Einzelepisoden aufgereiht werden. Im historischen Materialkorpus sind es zumeist Dinge, aber auch nicht dingfeste, sondern anderweitig materielle Artefakte, z. B. Worte, literarische Formen wie Witze, Sprichwörter, Märchen, Kalender etc., aber auch Tiere und Körperteile, wie die Gans oder der Magen, die über ihre eigenen *Prozessvitae* und/oder Trajektorien reden, was mit gravierenden terminologischen Problemen verbunden ist.⁴⁷ Am präzisesten könnte man diese Erzählungen unter dem Begriff *life cycle stories of the agency-lacking entities* subsumieren, da alle diese Tiere/Körperteile/Dinge/Formen/Artefakte, die ihre Lebensgeschichten rekapitulieren, eben keine Handlungsfähigkeit besitzen; ihnen stößt immer etwas zu, sie erleiden ihre Schicksale und können nicht intentional handelnd in ihre Lebenskurven eingreifen. Und das gilt auch für viele menschlichen Lebensgeschichten der Zeit.⁴⁸

⁴⁷ Siehe u. a. [Charles Dickens], „Die Selbstbiographie eines guten Witzwortes“, in: [Anonym], *Humoristische Erzählungen und Skizzen von den Verfassern der Pickwickier, der Waterloo-Erzählungen, des Hadschi-Baba, Ralph Rattlins und Andern*, Leipzig, 1838; Eduard Röer, *Memoiren eines Magens von ihm selbst geschrieben. Herausgegeben von einem Minister des Innern. Ein wichtiges Buch für jeden, der da isst und trinkt*, Leipzig, 1855; [Anonym], „Aus dem Leben einer Gans“, in: *Leuchtkugeln. Randbemerkungen zur Geschichte und Gegenwart*, Bd. 4, Nr. 73-96 (1849), S. 33-36.

⁴⁸ Goethes Werther ist in vielerlei Hinsicht mit einer Puppe vergleichbar, er wird durch gesellschaftliche und literarische Konventionen hin und her geworfen; er kann sich nicht einmal eigenständig eine Kugel durch den Kopf jagen und braucht Lessings *Emilia Galotti* als Vorlage/Muster für den Akt. In Sternes Roman *Tristram Shandy* sind alle Helden geradezu kraftlos, sie handeln kaum, sie werden getrieben von *hobby horses*, Macken und fixen Ideen ... Wie dem auch sei: Aus der Konkurrenz der Moden bzw. paralleler Pilot-Normen des literarischen lebensgeschichtlichen Erzählens im 18. Jahrhundert gehen dingliche/nicht-menschliche Materialträger am Ende bekanntlich als Verlierer aus und das, wie Tretjakov sagt, „ptoläische“ System der Literatur mit dem individuellen Menschenhelden im Zentrum der Narration setzt sich mit dem Siegeszug des Romans durch.

Im Modus der Fiktion ergreifen die Dinge heutzutage relativ häufig in der Sphäre der Werbung das Wort und das bevorzugte Medium der Autozyklographie der Dinge scheinen gegenwärtig die audiovisuellen Formate zu sein. Eine Vielzahl von audiovisuellen Formen zeigt und erzählt *life cycles* der Artefakte, darunter Werbeclips (*Der Weg des Geldes* von Tilman Braun⁴⁹), Musikvideos (*I gave you power* von Nas⁵⁰), iPhone-gedrehte Kurzfilme (*The Life & Death of an iPhone* von Paul Trillo⁵¹) und Spielfilme (*De Jurk* von Alex van Warmerdam⁵²). Varianten finden sich im Lehrfilm oder auch in neuen Genres der *explanity videos* und *sustainability animation* im Internet.⁵³

Zyklogologie der Kultur

Es gibt wohl kaum ein künstlerisches Erzeugnis, das die Figur des Zyklischen so pointiert-prominent thematisieren würde wie der Popsong „The Windmills of Your Mind“ aus dem Jahr 1968, in dem es heißt:

Round like a circle in a spiral, like a wheel within a wheel
 Never ending or beginning on an ever spinning reel
 Like a snowball down a mountain, or a carnival balloon
 Like a carousel that's turning running rings around the moon
 Like a clock whose hands are sweeping past the minutes of its face
 And the world is like an apple whirling silently in space
 Like the circles that you find in the windmills of your mind!⁵⁴

⁴⁹ Siehe Tilman Baun, *Der Weg des Geldes*, Werbespot (Social Spot) für Herzenswünsche e. V., Deutschland 2009, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9OsVYyJNi1g&nolooop=1>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019. Der Kurzfilm bedient sich der subjektiven Kamera, um einen Geldschein in die Rolle des Fokalisators seiner eigenen Zirkulation zu rücken.

⁵⁰ Im Hiphop-Song und Musikvideo „I Gave You Power“ aus dem Jahr 1996 wird die Lebensgeschichte einer Pistole aus ihrer eigenen Perspektive gesungen. Hatte Montesquieu in *Persische Briefe* aus dem 18. Jahrhundert die fingierte fremdkulturelle Gestalt des persischen Edelmanns eingesetzt, um der französischen Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten, so nutzt Nas die perspektivische Brechung durch ein Schießgewehr als Mittel der Gesellschaftskritik. Siehe Nas, „I Gave You Power“, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UULaggrXSCc>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.

⁵¹ Siehe Paul Trillo, *The Life & Death of an iPhone*, 2015, online unter: <https://vimeo.com/131046102>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.

⁵² Alex van Warmerdam, *De Jurk [Das Kleid]*, NL 1996. Zum Film vgl. den Beitrag von Kerstin Kraft in diesem Band. Siehe auch Niehaus (2009), *Das Buch der wandernden Dinge*. Ein weiteres Beispiel für die filmische Autozyklographie ist der Trümmerfilm *In jenen Tagen* von Helmut Käutner aus dem Jahr 1947, in dem ein Auto seine ‚Lebensgeschichte‘ in den Kriegsjahren erzählt. Zur filmischen Zyklographie vgl. den Beitrag von Oliver Fahle im vorliegenden Band.

⁵³ Vgl. Leyla Acaroglu/Eco Innovators, *It's the Little Things – Short Sustainability Animation*, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wWO0nlyVwpM>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.

⁵⁴ Die Musik zum ursprünglich von Eddy Marnay geschriebenen Text mit dem Titel „Les moulins de mon cœur“ wurde von dem Komponisten Michel Legrand geschrieben. Die englische Variante, die von den Amerikanern Alan Bergman und Marilyn Bergman geschrieben und

An der Kreisbewegung des Geistes, so möchte man meinen, gibt es kaum etwas, was eine lyrische Zelebrierung verdient und auch Liebe und Leidenschaft denkt man gewöhnlich nicht wie Legrand in Metaphern der Rotation. Windmühlen im Kopf haben laut verbreiteter Meinung die ‚Anormalen‘, etwa die Zwangsneurotiker, und (nimmt man den Kopf metaphorisch) auch Dinge/Maschinen wie Computer, die auch nicht müde werden, regressive Zyklen zu vollziehen. Wir sind weder gewohnt, schöngeistig über Zyklen zu sinnieren noch darin geübt, Kultur, geschweige denn jene kulturellen Artefakte, die man als Produkte schöner Geister, also für ästhetisch hält, in Kategorien des Zyklischen zu denken. „Nicht nur“, schreibt etwa Franco Moretti mit Blick auf Literaturwissenschaften, „daß wir nicht mit dem Zeitmaß des Zyklus arbeiten, auch haben wir seine Eigentümlichkeit bis jetzt noch überhaupt nicht verstanden“.⁵⁵

Ein blinder Fleck am Horizont der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften sind zyklische Phänomene indessen nicht. Die ersten Forschungsanstrengungen einer Betrachtung von kulturellen Artefakten in Kreisläufen finden sich im Werk von Jürgen Link, der in seinem Buch *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse* mit Rekurs auf Marx nach den Produktions- und Reproduktionszyklen von Literatur fragt.⁵⁶ In Arbeiten zu Marx und Foucault stellt er anschließend die These auf, dass in Anschluss an die beiden Denker die gesamte Kultur in Grundfiguren des Zyklischen und des Recyclings analysiert werden soll⁵⁷ und entwickelt auch ein eigenes Modell von Zyklis des ersten, des zweiten und des dritten Grades, das unterschiedliche kulturelle, literarische und mediale Phänomene, darunter Moden, beschreibbar macht.⁵⁸ In der Medienwissenschaft hat Hartmut Winkler diesbezüglich eine Pionierleistung erbracht. Winkler modelliert kulturelle Kontinuierung und denkt seinen Forschungsgegenstand Medien in vielfältiger Weise zyklolo-

von Noel Harrison gesungen wurde, wurde im Film *The Thomas Crown Affair* (1968) verwendet.

⁵⁵ Franco Moretti, *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, Frankfurt/M., 2009, S. 22.

⁵⁶ Link hat seine zyklologischen Analysen zunächst auf das ‚Durchschleusen‘ der Kollektivsymbole, Stereotype, Charakterbilder etc. durch einen Zyklus fokussiert. Die ständige gesellschaftliche Arbeit der Diskursintegration produziert das vielfältige Material der elementarliterarischen Formen (Stereotype, Symbole, Gemeinplätze etc.), die die institutionelle Literatur aufgreift und die dann (durch ‚Konsum‘ von Literatur) pragmatisch appliziert werden, wobei es zur Re-Integration elementarliterarischer Diskurparzellen (Stereotype, Kollektivsymbole etc.) in praktische, d. h. spezialisierte Diskurse kommt und der Zyklus von vorne wieder anfängt. Vgl. Jürgen Link, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München, 1983.

⁵⁷ Siehe Link (1983), Marx denkt zyklologisch; ders. (1990), Ereignis.

⁵⁸ Jürgen Link, „Thesen zu Zyklologie und Evolution“, in: Zeman/Link/Parr (2015), *Zyklen/Moden*, S. 9-12; ders., *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne: Krise, New Normal, Populismus*, Göttingen, 2018. Siehe auch die Beiträge von Jürgen Link und Ralf Adelman in vorliegendem Band.

gisch.⁵⁹ Und nicht zuletzt ist Rolf Parr als Vermittler und Promotor des zyklologischen Denkens zu nennen.

Im Kontext dieser Vorarbeiten interessiert sich die im Sammelband vertretene „Zyklogie der Kultur“ für die Frage, inwiefern zyklische und zirkuläre Prozesse für Kultur, Materialität und Medialität konstitutiv sind.⁶⁰ Wie viel Zyklik steckt in den *life cycles* der Dinge, wie viel in der historischen Evolution der dingzyklographischen Formation? In welche Art von zyklischen und zirkulären Vorgängen sind Dinge verstrickt? Lassen sich aus den Darstellungen der Dingtrajektorien und den Selbstbiographien der Dinge in der Wissenschaft, Kunst und Populärkultur Zyklen extrapolieren und wenn ja, welcher Art?

Der Sammelband vereint kultur-, medien- und literaturwissenschaftliche Ansätze einer Betrachtung von Dingen in Kreisläufen. Dabei geraten Prozesse und Operationen in den Blick, in denen das Dingfeste und Formstabile der Kultur ‚schwimmen‘.

Literatur

- [Anonym], „Aus dem Leben einer Gans“, in: *Leuchtkugeln. Randbemerkungen zur Geschichte und Gegenwart*, Bd. 4, Nr. 73-96 (1849), S. 33-36.
- Acaroglu, Leyla/Innovators, Eco, *It's the Little Things – Short Sustainability Animation*, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=wWO0nlyVwpM>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.
- Ackroyd, Peter, *Die Themse. Biographie eines Flusses*, München, 2008.
- Adams, Thomas R./Barker, Nicolas, „A New Model for the Study of the Book“, in: Nicolas Barker, *A Potencie of Life: Books in Society*, London, 1993, S. 5-43.
- Appadurai, Arjun (Hg.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986, S. 64-94.
- Ball, Philip, *H2O. Biographie des Wassers*, München, 2002.
- Bauer Susanne/Heinemann, Torsten/Lemke, Thomas (Hg.), *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*, Berlin, 2017.

⁵⁹ Winkler hat ein Modell vorgelegt, das kulturelle Kontinuierung/Traditionsbildung als zyklische Übergänge von Praxen in Niederlegungen und Niederlegungen in Praxen beschreibt. Über Medien theoretisiert er u. a. im Buch *Prozessieren zyklologisch*, u. a. indem er die Produktion (gefasst als Interaktion, die sich zwischen Autor, Text, Medium und materialem Archiv spannt) als ein Ineinandergreifen von kleinen und großen Zyklen des Prozessierens modelliert. Vgl. Hartmut Winkler, „Das Modell. Diskurse. Aufschreibesysteme. Technik. Monumente. Entwurf für eine Theorie kultureller Kontinuierung“, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln, 2002, S. 297-315; ders., *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*, München, 2015.

⁶⁰ Vgl. die Beiträge von Jürgen Link, Ralf Adelman, Torsten Hahn, Oliver Fahle und Anil K. Jain im vorliegenden Band.

- Beloff, Zoe, „Bodies against Time. Motion Studies, Industrial Capitalism, Mental Illness, and the Power of Buster Keaton“, online unter: https://www.canopycanopycanopy.com/contents/bodies_against_time, zuletzt aufgerufen am 26.03.2019.
- Blackwell, Mark (Hg.), *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Lewisburg, 2007.
- Blackwell, Mark (Hg.), *British It-Narratives, 1750-1830*, London, 2012.
- Bloch, Ernst, „Der Rücken der Dinge“, in: ders., *Spuren*, Frankfurt/M., 1968, S. 172-175.
- Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric Alexander/Kienlin, Tobias (Hg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn, 2015.
- Bracher, Philip/Hertweck, Florain/Schröder, Stefan (Hg.), *Materialität auf Reisen. Zur kulturellen Transformation der Dinge*, Berlin, 2006.
- Braun, Constanze/Gleixner, Ulrike/Münkner, Jörn/Rößler, Hole (Hg.), *Biographien des Buches*, Göttingen, 2017.
- Braun, Peter, *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar, 2015.
- Braun, Tilman, *Der Weg des Geldes*, Werbespot (Social Spot) für Herzenswünsche e. V., Deutschland 2009, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9OsVYyJNi1g&noloop=1>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.
- Brockmann, Dirk, „The Origin of Wheresgeorge Research“, online unter: <http://rocs.northwestern.edu/research/wgstory.html>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.
- Ders./Hufnagel, Lars/Geisel, Theo „The Scaling Laws of Human Travel“, in: *Nature* 439, 462 (2006), S. 462-465, online unter <http://rocs.hu-berlin.de/project/wgproject/index.html>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.
- Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.), *New Materialism. Ontology, Agency, and Politics*, Durham, 2010.
- Darnton, Robert: „Was ist die Geschichte des Buches“, in: ders. (Hg.), *Der Kuß des Lamourette*, München, 1998, S. 66-97.
- [Dickens, Charles], „Die Selbstbiographie eines guten Witzwortes“, in: [Anonym], *Humoristische Erzählungen und Skizzen von den Verfassern der Pickwickier, der Waterloo-Erzählungen, des Hadschi-Baba, Ralph Rattlins und Andern*, Leipzig, 1838.
- Doherty, Francis Cecil, *A Study in Eighteenth-Century Advertising Methods: The Anodyne Necklace*, Lewiston, ID, New York, NY, 1992.
- DrawingMaschines.org, <https://drawingmachines.org/post.php?id=140>, zuletzt aufgerufen am 25.03.2019.
- Ecker, Gisela/Susanne Scholz (Hg.), *Umordnungen der Dinge*, Königstein/Taunus, 2000.
- Ecker, Gisela/Stange, Martina/Vedder, Ulrike (Hg.), *Sammeln, Ausstellen, Wegwerfen*, Königstein/Taunus, 2001.
- Engel, Lorenz/Vogl, Joseph/Siegert, Bernhard (Hg.), *Agenten und Agenturen*, Weimar, 2008.
- Flint, Christopher, „Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction“, in: *PMLA* 113, 2 (1998), S. 212-226.
- Follow the Money (Carolyn Braun, Marcus Pfeil, Felix Rohrbeck, Christian Salewski), „Die GPS-Jagd! Was passiert mit unserem Schrott“, online unter: <http://infographic.arte.tv/future/follow-the-money/de/>, zuletzt aufgerufen am 22.3.2019.
- Fore, Devin, „Gegen den lebendigen Menschen‘: Experimentelle sowjetische Biographie der 1920er Jahre“, in: Bernhard Fetz (Hg.), *Geschichte und Theorie der Biographie*, Göttingen, 2009, S. 353-381.

- Gosden, Chris/Marshall, Yvonne, „The Cultural Biography of Objects“, in: *World Archaeology* 31, 2 (1999), S. 169-178.
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, Stuttgart, 1996.
- Hahn, Hans Peter, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin, 2005.
- Ders., „Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiographie‘“, in: Boschung/Kreuz/Kienlin (2015), *Biography of Objects*, S. 11-33.
- Heesen, Anke te, „Verkehrsformen der Objekte“, in: dies./Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln, 2005, S. 53-64.
- Hennig, Nina, *Lebensgeschichte in Objekten. Biographien als museales Sammlungskonzept* (= Kieler Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte), Münster u.a., 2004.
- Jacob, Heinrich E., *Kaffee: Die Biographie eines weltwirtschaftlichen Stoffes*, München, 2006.
- Jung, Matthias, „‚Objektbiographie‘ oder ‚Verwirklichung objektiver Möglichkeiten‘? Zur Nutzung und Umnutzung eines Steinbeiles aus der Côte d’Ivoire“, in: Heike Lasch/Britta Ramminger (Hg.), *Hunde – Menschen – Artefakte*, Rahden/Westf., 2012, S. 375-383.
- Kimmich, Dorothee, „Wie Dinge sich zeigen“, in: Heike Gfrereis/Marcel Lepper (Hg.), *deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger*, Göttingen, 2007, S. 156-169.
- Knipp, Raphaela, „Narrative der Dinge. Literarische Modellierungen von Mensch-Ding-Beziehungen“, in: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 168 (2014), S. 46-61.
- Kopytoff, Igor: „The Cultural Biography of Things“, in: Appadurai (1986), *The Social Life of Things*, S. 64-94.
- Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst, „Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur“, in: dies. (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München, 2013, S. 11-22.
- Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M., 2001.
- Ders., *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin, 2005.
- Ders., *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M., 2007.
- Ders., *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008.
- Lemke, Thomas, „Einführung zu ‚Neue Materialismen‘“, in: Bauer/Heinemann/Lemke (2017), *Science and Technology Studies*, S. 551-573.
- Link, Jürgen, *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München, 1983.
- Ders., *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne: Krise, New Normal, Populismus*, Göttingen, 2018.
- Ders., „Marx denkt zyklologisch. Mit Überlegungen über den Status von Ökologie und ‚Fortschritt im Materialismus‘“, in: *kultuRRvolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, 4 (1983), S. 23-27.
- Ders., „Ereignis, Zyklologie, Kairologie. Überlegungen nach Foucault“, in: *Spuren*, 34/35 (1990), S. 78-85.
- Ders., „Wissen und Macht statt Ideologie und Interesse. Plausibilitäten und Defizite in Foucaults Marx-Kritik“, in: *prokla* 38, 3 (2008), S. 443-459.

- Ders., „Thesen zu Zyckologie und Evolution“, in: Zeman/Link/Parr (2015), *Zyklen/Moden*, S. 9-12.
- Link, Viktor, *Die Tradition der außermenschlichen Erzählperspektive in der englischen und amerikanischen Literatur*, Heidelberg, 1980.
- Lupton, Christina, *Knowing Books: The Consciousness of Mediation in Eighteenth-Century Britain*, Philadelphia, PA, 2012.
- Dies., „The Knowing Book: Authors, It-Narratives, and Objectification in the Eighteenth Century“, in: *Novel. A Forum on Fiction* 39, 3 (2006), S. 402-420.
- Mierau, Fritz: „Literatur des Dings und Biographie des Fakts“, in: Forschungsprojekt „Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“ (Hg.), *Sergej Tretjakow. Biographie des Dings*, Berlin und Hildesheim, März 2007, S. 9-19, online unter: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6147/12.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.
- Meyer, Doris, *Inskizmiertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart, 2005.
- Moldaschl, Manfred/Jain, Anil K./Manger, Daniela (Hg.), *Die Macht des Ästhetischen*, München, 2018.
- Moretti, Franco, *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, Frankfurt/M., 2009.
- Nas, „I Gave You Power“, 1996, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UU LaggrXSCc>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.
- Neubert, Christoph, „Onto-Logistik. Kommunikation und Steuerung im Internet der Dinge“, in: Engel/Vogl/Siegert (2008), *Agenten und Agenturen*, Weimar, 2008, S. 111-133.
- Neumayer, Georg von, *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen, Bd. 1: Allgemeines, Instrumente und deren Gebrauch, Astronomie, Geografie und Geologie*, Bremen, 2010 [Nachdruck der 3. Aufl. 1906].
- Niehaus, Michael, *Das Buch der wandernden Dinge*, München, 2009.
- Ders., „Dinge in Bewegung“, in: Samida/Eggert/Hahn (2014), *Handbuch Materielle Kultur*, S. 132-140.
- Ders., „Geschichtsdinge/Parcours“, in: Boschung/Kreuz/Kienlin (2015), *Biography of Objects*, S. 173-188.
- „Redress“, online unter: <https://www.redress.com.hk/>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.
- Rivoli, Pietra, *Reisebericht eines T-Shirts. Ein Alltagsprodukt erklärt die Weltwirtschaft*, Berlin, 2006.
- Röer, Eduard, *Memoiren eines Magens von ihm selbst geschrieben. Herausgegeben von einem Minister des Innern. Ein wichtiges Buch für jeden, der da isst und trinkt*, Leipzig, 1855.
- Rosol, Christoph, *RFID. Vom Ursprung einer (all)gegenwärtigen Kulturtechnologie*, Berlin, 2008.
- Sachs, Hans, „Schwanck. Der ellend klagent roßhaut“, in: *Hans Sachs*, hg. v. Albert von Keller und Edmund Götze, 26 Bde., Bd. 5, Stuttgart, 1870, S. 146-153.
- Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K. H./Hahn, Hans Peter (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen*, Stuttgart (u. a.), 2014.
- Sartre, Jean Paul, *Kritik der dialektischen Vernunft*. Bd. 1.: *Theorie der gesellschaftlichen Praxis*, Reinbek bei Hamburg, 1967.
- Scholz, Susanne, *Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*, Königstein/Taunus, 2004.
- Siegert, Bernhard, „Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory“, in: *Theory, Culture & Society* 30, 6 (2013), S. 48-65.

- Soentgen, Jens, „Biographien von Stoffen“, in: Klaus Friesar (Hg.), *Wenn der Geist die Materie küsst. Annäherungen an die Chemie*, Frankfurt/M., 2004, S. 151-162.
- Tietmeyer, Elisabeth (Hg.), *Die Sprache der Dinge*, Münster, 2010.
- Tischleder, Bärbel, *The Literary Life of Things. Case Studies in American Fiction*, Frankfurt/M., 2014.
- Dies./Wasserman, Sarah (Hg.), *Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*, New York, NY, 2015.
- Trillo, Paul, *The Life & Death of an iPhone*, 2015, online unter <https://vimeo.com/131046102>, zuletzt aufgerufen am 23.03.2019.
- Schüttpelz, Erhard, „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“, in: Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vohl (Hg.), *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, Weimar, 2006, S. 87-110.
- Steiner, Uwe C., „The Problem of Garbage and Resurrection of Things“, in: Gillian Pye (Hg.), *Trash Culture. Objects and Obsolescence in Cultural Perspective*, Oxford (u. a.), 2010, S. 129-146.
- Ders., „Vom Materialismus zur Materialität. Wie die Literatur des 19. Jahrhunderts handlungsmächtige Dinge entdeckt“, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hg.), *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, München, 2016, S. 143-152.
- Tietmeyer, Elisabeth (Hg.), *Die Sprache der Dinge*, Münster, 2010.
- Tilley, Christopher (Hg.), *Handbook of Material Culture*, London, 2006.
- Tretjakov, Sergej, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze – Reportagen – Porträts*, hg. v. Heiner Boehncke, Hamburg, 1972.
- Vedder, Ulrike: „Das Rätsel der Objekte: Zur literarischen Epistemologie der Dinge. Eine Einführung“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 1 (2012), S. 7-16.
- Wagner, Wolf Rüdiger, „Medienkompetenz und Allgemeinbildung. Überlegungen zur Neuorientierung der Medienpädagogik ausgehend vom Bond-Film *Tomorrow Never Dies*“, in: *medien praktisch*, Sonderheft Texte, 5 (2002), S. 16-25.
- Warmerdam, Alex van, *De Jurk [Das Kleid]*, NL 1996.
- Wernli, Martina/Kling, Alexander (Hg.), *Das Verhältnis von res und verba: Zu den Narrativen der Dinge*, Freiburg/Breisgau, 2018.
- Winkler, Hartmut, „Das Modell. Diskurse. Aufschreibesysteme. Technik. Monumente. Entwurf für eine Theorie kultureller Kontinuierung“, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln, 2002, S. 297-315.
- Zeitschrift für Germanistik*, 2012: Themenschwerpunkt „Literarische Dinge“.
- Zeman, Mirna, „Nation und Serialität“, in: Hannelore Bublitz/Irina Kaldrack/Theo Röhle/Mirna Zeman (Hg.), *Automatismen – Selbsttechnologien*, München, 2013, S. 275-289.
- Dies., „Literatur und Zyklographie der Dinge. Bookcrossings in simplicianischer Manier“, in: David Christopher Assmann/Eva Geulen/Norbert O. Eke (Hg.), *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur* (= Beiheft der *Zeitschrift für deutsche Philologie*), Berlin, 2015, S. 151-173.
- Dies., „Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante“, in: Zeman/Link/Parr (2015), *Zyklen/Moden*, S. 32-39.
- Dies./Link, Jürgen/Parr, Rolf (Hg.), *Zyklen/Moden* (= *kultuRRévolution* 68, 2 [2015]). „Zyklographie“, in: *Lexikon der Neurowissenschaften*, online unter: <https://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/zyklographie/14658>, zuletzt aufgerufen am 26.03.2019.

JÜRGEN LINK

DISKURSIVE ZYKLEN:
DAS BEISPIEL ZYKLISCHER DENORMALISIERUNGEN UND
DER DISKURSKOMPLEX DER ‚ANTEN‘ IM
DEUTSCHEN SPRACHRAUM

In der *Archäologie des Wissens* hat Foucault die Materialität der Diskurse betont. Er betrachtete die „Aussagen“ als eine Art Atome des Diskurses und intendierte programmatisch, ihre „Streuung“ und ggf. ihre „Serien“ zu analysieren und zu beschreiben.¹ Die Materialität der Diskurse umfasst dabei mehrere Aspekte: Nicht nur die Materialität der Zeichen einschließlich der sprachlichen und schriftlichen Zeichen in ihrer Signifikantenseite, sondern gerade auch ihre Speicherung in Archiven – vor allem aber ihre enge Einfügung in Dispositive, wie er es später nannte, also in Handlungskontexte und Institutionen. Diskurse konstituieren soziale Gegenstände – und die Anten, um die es im Folgenden gehen wird (ein Beispiel sind die Asylanten und die Migranten), können als soziale Gegenstände, in gewisser Hinsicht sogar als „Dinge“, betrachtet werden², die so etwas wie das materielle Produkt eines Diskurskomplexes darstellen. Dabei liefert das Beispiel der Anten auch einen Musterfall von ‚Streuung‘ eines Diskurskomplexes im Rahmen umfassenderer Diskurse. Historisch betrachtet, haben wir es mit einer ‚Serie‘ zu tun, wenn wir die Anten etwa seit den Protestanten zeitlich ordnen.

Ich möchte nun vorschlagen, Foucaults Modelle zyklologisch zu erweitern. Streuung und Serien von Aussagen bzw. allgemeiner von diskursiven Komplexen lassen sich ‚positiv‘, wie Foucault betont, beobachten und registrieren – nach räumlichen und zeitlichen Dimensionen. Bei dieser ‚positiven‘ Methode werden fertige ‚dinghafte‘ Produkte, z. B. fertige schriftliche Aussagen, untersucht. Dabei wird von ihrem Produktionsprozess abstrahiert. Foucault lehnte jedes hermeneutische und geistestypologische Modell ab, das das Produkt als ‚Ausdruck‘ einer Instanz der ‚Tiefe‘, eines ‚Geistes‘ – sei es einer Autorpersönlichkeit, sei es einer Zeit oder Kultur – betrachtet. Mit solchen

¹ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M., 1973.

² „Gegenstände“ als deutsche Version von „objets“: ebd., S. 61 ff., im Original: Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969, S. 55 ff. Der französische Titel von Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M., 1971, lautet bekanntlich: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966. Dabei kann „choses“ als Vorgänger von „objets“ aufgefasst werden. Foucault betont stets den generativen Vektor des Diskurses auf dinghafte Produkte wie auch die Dinghaftigkeit (Materialität) des Diskurses selbst.

letztlich dualistischen geistestypologischen ‚Tiefen‘-Modellen haben aber generative Instanzen nichts zu tun, die Produktions- und Reproduktionszyklen von Aussagen bzw. Diskurskomplexen zu beschreiben versuchen. Um nur ein einfaches Beispiel zu nennen, wäre an das Dispositiv der klassischen Rhetorik zu erinnern, das die zyklische Produktion und Reproduktion mindestens einer Teilstruktur von entsprechenden Aussagen zu beschreiben erlaubt. Foucault stößt bei seinen positiven Analysen auf „Regularitäten“ und Räume bzw. Grenzen von „Sagbarkeit“³, die generativ sämtlich als Effekte von Produktionsregeln rekonstruiert werden können (von bewussten Produktionsregeln wie in der Rhetorik oder unbewussten wie bei sogenannt genialer Produktion).

Daraus folgt, dass eine ‚Serie‘ als das Resultat eines Reproduktionskontinuums, also eines Kontinuums ununterbrochener Reproduktionszyklen begriffen werden muss. Nur wenn das jeweilige Zyklusmoment des abgeschlossenen Produkts (Outputobjekt) von den anderen Momenten seines generativen Zyklus getrennt und isoliert den früheren, gleichzeitigen und späteren fertigen Produkten gegenübergestellt wird, ergibt sich eine ‚Serie‘. Eine solche Serie besteht also nur scheinbar bloß aus positiv zu konstatierenden Fakten bzw. Daten. Diese Positivität ist das Resultat einer Abstraktion vom Produktionszyklus, dessen einzelne Phasen nichts mit einer latent dualistischen hermeneutischen ‚Tiefe‘ (etwa einer ontologischen Substanz ‚Geist‘) zu tun haben, sondern ebenso positiv sind wie die resultierenden Phänomene.

Daraus folgt, dass auf einer Zeitachse geordnete ‚Serien‘ vergleichbarer (homogener) Daten (z. B. Anzahl der Autos 1900, 1901, 1902 ff. oder der Mobiltelefone 1992 [Motorola], 1996 [Nokia-Symbian], 2008 ff. [iPhone]) ‚Kurven‘ (Evolutionenkurven) konstituieren. Damit erweisen sich solche Serien als integrale Bestandteile von Verdattung und Normalismus. Statt einer Kurve reiner Quantitäten (von Autos oder Mobiltelefonen) könnte auch der Wechsel der Typen zeitlich in Serien geordnet werden: Der paradigmatische Fall dafür sind die Kurven der biologischen Evolution nach Darwin (z. B. der Aufstieg der Säuger bis zum Menschen, etwa als Serie der Gehirnvolumina). Analog wäre eine Evolutionskurve der Pkw-Autotypen zwischen Kutschenmodell und SUV oder der Mobilteletypen. Typischerweise werden solche evolvierenden Typen auch mit dem Begriff ‚Generationen‘ bezeichnet.⁴ Auf längere Sicht können einzelne Evolutionskurven ein wellenförmiges, also latent zyklisches Pattern aufweisen. Der Musterfall ist das Auf und Ab einer Mode zwischen ‚klassisch‘ und ‚romantisch‘. Wir haben es demnach mit verschiedenen Begriffen von ‚Zyklus‘ zu tun, die im Rahmen einer zyklologischen Theorie zu unterscheiden sind:

Zyklen ersten, zweiten und dritten Grades (Primärzyklen, Sekundärzyklen, Tertiärzyklen). Warum soll die Serie der Auto- oder Mobilteletypen ‚drit-

³ Ebd., S. 201 ff. (frz. S. 184 ff.).

⁴ Vgl. auch den Begriff der „Reihen“ bei Jurij Tynjanov, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt/M., 1967.

ten Grades‘ heißen? Die Elemente dieser Zyklen sind Designtypen, allgemeiner Stiltypen, die sich etwa analog zu Moden zyklisch zwischen viel und wenig Ornament oder (bei Autos) zwischen rundlichem und länglichem Design bewegen. Solche historischen Stiltypen, vergleichbar einer neuen Species in der biologischen Evolution, sind seltener als Ausprägungen eines Stils (vergleichbar einem neuen Genotyp) und viel seltener als einzelne Produkte (Individuen). Als Zyklen zweiten Grades seien demnach wellenförmige Kurven von Stilausprägungen bezeichnet. Man kann die Elemente solcher Kurven als analog zu Mutationen in der biologischen Evolution auffassen.

Zyklen ersten Grades schließlich sind die generativen (Re)Produktionszyklen des einzelnen konkreten Produkts (biologisches Individuum, einzelnes Auto, einzelnes Mobilelefon) selbst. Der Zyklus ersten Grades läuft also von der Tabula rasa zum fertigen Objekt, anschließend von erneuter Tabula rasa zum nächsten Objekt usw. Die einzelnen Elemente (zeitlich Phasen) des Zyklus ersten Grades sind die ‚Stufen‘ der Produktion, anders gesagt ihr generatives Schema oder Modell. Dieses Modell kann man sich als eine Art Flussdiagramm (Datenflussdiagramm, *data flow diagram*) vorstellen: Es läuft von einem Input von Material über verarbeitende Zwischenstufen zu einem Output und beginnt dann von neuem mit neuem Material. Der Musterfall solch zyklischer (Re)Produktion ist die industrielle Massenfertigung und deren Musterfall wiederum die Fließbandproduktion eines Autos. Das Fließband ist das materialisierte Flussdiagramm: Am Anfang die Inputs aus Halbfabrikaten (die ihren eigenen generativen Produktionsprozess schon hinter sich haben), dann stufenweise die Montage, bis am Schluss als Output das fertige Auto vom Band rollt – und dann quantitativ seriell das jeweils folgende.

Jede operative Modellierung bzw. Simulation der Phänomene, die hermeneutisch und geistestypologisch mithilfe der Dichotomie von ‚Oberfläche‘ und ‚Tiefe‘ beschrieben werden, was stets einen ontologischen Dualismus impliziert, mag er auch wie bei Heidegger explizit geleugnet werden, muss zyklologisch verfahren. Nur so lassen sich die generativen Prozesse (die ‚Tiefenstruktur‘) operativ rekonstruieren. Nur so lässt sich aber auch die konstitutive Spezialisierung moderner Gesellschaften (in Spezialpraktiken-Spezialdiskurse bzw. gröber gefasst in Teilsysteme) operativ modellieren. Die für jede statistische Verdattung konstitutive Bedingung der Homogenität der Daten einer ‚speziellen Dimension‘ – damit nicht ‚Äpfel mit Birnen verglichen werden‘ – ist das Resultat eines je besonderen Produktionszyklus:

Wenn sich also Diskurse mit Foucault als materiell und ihre Elemente, die Diskurskomplexe heißen sollen, nicht bloß metaphorisch als Dinge begreifen lassen, dann wäre ihre Zyklik generativ ebenfalls auf den drei zyklologischen Ebenen zu analysieren. Dabei sind diskursive Tertiär- und Sekundärzyklen einfacher zu beschreiben als diskursive Primärzyklen. Das wichtigste konstitutive Element des Diskurses ist natürlich die Sprache. Der generative Primärzyklus der Sprache verläuft zwischen Spracherwerb, Implementierung des generativen Apparats im Gehirn, pragmatisch genannten selektiven Inputs

sowie Outputs in Form empirischer Äußerungen. Analog dazu wäre der diskursive generative Primärzyklus zu beschreiben, dessen Selektivität jeweils sehr viel enger eingeschränkt ist als die weit generellere der Sprache. Ich versuche, diese Selektivität an einem konkreten Fall, dem der Anten, zu illustrieren. Wesentlich für die diskursiven generativen Apparate ist das Spiel von Spezialisierung und Reintegration, von Spezialdiskursen und Interdiskursen.⁵ Es wird sich zeigen, dass für die Generierung und Proliferation von Anten ein selektives Spiel zwischen einem wissenschaftlichen Spezialdiskurs, konkret dem der Psychiatrie, einem weiteren Spezialdiskurs, dem juristischen, und dem elementar- und interdiskursivem Alltagsdiskurs entscheidend ist. Die entscheidende generative Regel liegt in der Markierung einer Normalitätsgrenze zwischen normal und anormal. Dabei erweist sich also eine diskursive Kopplung mit dem Normalismus als konstitutiv.⁶ Diese Kopplung generiert eine wichtige Einstellung in der Subjektivität: Sie regelt die Verteilung von Identifikation (mit der Normalität) und Gegenidentifikation (mit der Anormalität) zusammen mit der Subjektivierung als ‚Wir‘ (gegenüber ‚denen‘). Demnach werden Anten pejorativ und alternative Selektoren neutral oder positiv konnotiert. Heiße Flüchtlinge willkommen, sei aber misstrauisch gegen Asylanten und Migranten – und hüte dich, Sympathisant zu werden. Als Output aus diesem generativen Primärzyklus entstehen also nicht bloß Aussagen, sondern soziale Gegenstände, wenn man will: Dinge.

Anten⁷

alltäglich:

Bummelanten

Denunzianten

Dilettanten

Ignoranten

Intriganten

Mogelanten

Mutanten

Pedanten

Schmieranten

Simultanten (*multi tasking*)

⁵ Systematisch dargestellt in Jürgen Link, „Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas *Schloß*)“, in: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger (Hg.), *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung (Jahrbuch 2007 des Instituts für Deutsche Sprache)*, Berlin, New York, NY, 2008, S. 115-134.

⁶ Dazu systematisch und historisch Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen, 2013. Vgl. jetzt auch die systematisch (u. a. um Zyklologie) erweiterte und (u. a. bezüglich der Flüchtlingskrise von 2015ff.) aktualisierte Studie Jürgen Link, *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne. Krise, New Normal, Populismus*, Göttingen, 2018.

⁷ Leider fehlen die Anten als Lemma in: Gustav Muthmann, *Rückläufiges deutsches Wörterbuch. Handbuch der Wortausgänge im Deutschen, mit Beachtung der Wort- und Lautstruktur*, Tübingen, 1991. Meine Liste ist also sicher unvollständig, insbesondere bei wissenschaftlichen Termini (die meistens neutral sind), beruht aber auf langjähriger Sammlung.

Spekulanten
Trabanten

psychiatrisch:

Analysanten
Deliranten
Denunzianten
Flagellanten
Halluzinanten
Intriganten
Komödianten
Konfabulanten
Masturbanten
Querulanten
Simulanten
Skrupulanten
Suizidanten

juristisch/bürokratisch:

Appellanten
Arrestanten
Briganten
Defraudanten
Duellanten
Informanten
Inkulpanten
Observanten
Supplikanten

(juristisch/bürokratisch neutral)

Garanten
Mandanten
Protokollanten

Minderheiten:

Assimilanten
Asylanten
Emigranten
Exilanten/Exulanten
Immigranten
Migranten

politische Oppositionen/Rassismus

Degeneranten (AH)
Devianten (Dissidenten)
Diversanten
Infiltranten
Kapitulanten
Kollaboranten
Militanten
Minusvarianten
Optanten
Proliferanten

Protestanten
 Sympathisanten
 (*politisch neutral*)
 Repräsentanten

Unmündige:

Aspiranten
 Debütanten
 Edukanten
 Praktikanten

wissenschaftlich:

Repräsentanten
 Sekanten
 Signifikanten

Wie demnächst darzustellen ist, hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts eine enge Kopplung zwischen dem Normalismus und dem Diskurskomplex der Anten entwickelt. Auch zuvor war dieser Komplex bereits sporadisch mit starken affektiven Akzenten versehen, wie der Musterfall der Protestanten zeigt. Damals waren die Anten aber noch kaum negativ privilegiert gegenüber den Enten und Ienten, also den analogen Ableitungen aus den parallelen lateinischen Konjugationen. Noch im 18. Jahrhundert gab es die ‚elenden Skribenten‘ mit ebenfalls stark affektivem und zwar ebenfalls pejorativem Akzent (während die Studenten doch wohl völlig neutral waren!). Als eine Art Vorläufer der normalistischen Anten ist allerdings der Komplex Protestanten-Exulanten-Emigranten zu betrachten, der sich auf vertriebene Minderheiten bezog. Exulanten war korrekt von lateinisch *exul* abgeleitet – die moderne Form Exilanten ist eine normalistische Analogiebildung. Schon dieser Diskurskomplex zog wie ein Magnet dramatische Kollektivsymbole an. Am 4. September 1795 schrieb Hölderlin an Schiller (BDK, 203 f.):

Es ist mir oft, wie einem Exulanten, wenn ich mich der Stunden erinnere, da Sie sich mir mitteilten, ohne über den trüben oder ungeschliffnen Spiegel zu zürnen, worin Sie Ihre Äußerung oft nimmer erkennen konnten. / Ich glaube, daß dies das Eigentum der seltenen Menschen ist, daß sie geben können, ohne zu empfangen, daß sie sich auch ‚am Eise wärmen‘ können. / Ich fühle nur zu oft, daß ich eben kein seltner Mensch bin. Ich friere und starre in dem Winter, der mich umgibt. So eisern mein Himmel ist, so steinern bin ich.⁸

Dieser Brief wurde keineswegs im Winter, sondern Anfang September 1795 geschrieben, als Hölderlin, 25 Jahre alt, unter einer ersten schweren Depression litt, deren charakteristische Züge er im *Hyperion* festgehalten hat (in den vier letzten Briefen des ersten Buchs des ersten Bandes; wo *Hyperion* die Depression als „meine lange kranke Trauer“ bezeichnet) – eine der genauesten Schilderungen einer Depression in der Literatur. Die Formel vom eisernen

⁸ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe* (Bibliothek deutscher Klassiker), hg. v. Jochen Schmidt, Bd. 1-3, Frankfurt/M., 1991 ff.

Himmel in dem Brief an Schiller nimmt die vom Himmel als Deckel bei Baudelaire vorweg – so wie das Bild vom getrübbten Spiegel die lacansche Theorie vom Spiegelstadium und seinen Störungen. Ich erwähne Hölderlins Formulierung als eine frühe Kombination zwischen individueller und kollektiver Denormalisierung, zwischen psychischer Krankheit und Minderheitenproblemen. Andernorts bin ich ausführlich auf Hyperions Melancholie (seinen ‚elegischen Charakter‘) als doppeltes Leiden an seiner individuellen Liebe und seinem kollektiven Scheitern eingegangen. Hyperion ist ein exemplarischer Exulant-Emigrant.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts konsolidiert sich der Normalismus als Versicherungsdispositiv gegen die Risiken des modernen, potentiell exponentiellen und also katastrophischen Wachstums. Normalverteilung und schlangenförmiges Normalwachstum sollen wie eine Bremse für den Motor der hemmungslosen Akkumulation von Wissen und Kapital wirken. Der Nutzen des Normalismus besteht darin, dass seine Dispositive – die datengestützte Bestimmung von mittleren Normalspektren und Normalitätsgrenzen zu anormalen Extremzonen – sich auf ganz verschiedene Teilsysteme, und vor allem sowohl auf psychische wie soziale, anwenden lassen. Der Normalismus ist also ein interdiskursives Kopplungsdispositiv, das „Überdeterminationen“ (Althusser)⁹ zwischen Teilsystemen herstellen kann. Wenn wir die Teilsysteme zyklologisch als je spezielle Reproduktionszyklen auffassen, heißt Überdetermination also nichts anderes als Kopplung zwischen Zyklen mittels beispielsweise normalistischer Dispositive.

Ein exemplarischer Fall solcher interdiskursiver Kopplung ist nun der Diskurskomplex der Anten. Geradezu lehrbuchmäßig proliferieren die Anten im psychiatrischen Diskurs, in dem sie verschiedene Spielarten von Anormalen bezeichnen: Analysanten, Deliranten, Denunzianten, Flagellanten, Halluzinanten, Intriganten, Komödianten, Konfabulanten, Masturbanten, Querulanten, Simulanten, Skrupulanten, Suizidanten. Wie man sieht, haben wir es mit einer zusätzlichen Kopplung mit den Anten der alltäglichen populären Sprache zu tun wie Intriganten, Komödianten und Querulanten. Umgekehrt bekommt der Alltagsdiskurs durch diese Kopplung eine typisch normalistisch-psychiatrische Färbung wie bei Bummelanten, Intriganten, Mogelanten und Schmieranten. Parallel dazu proliferiert die Endung ebenso auf kollektiver Ebene bei Minderheiten und vor allem bei angeblich ‚ethnisch Fremden‘. Der katastrophalste Fall sind die Assimilanten, mit denen die sogenannten ‚assimilierten Westjuden‘ bezeichnet wurden. Eine Art gemäßigter Antisemitismus setzte die angeblich akzeptablen ‚Westjuden‘ in scharfen Kontrast zu den angeblich nicht assimilierbaren ‚Ostjuden‘. Dieser opportunistische Versuch schlug ins Gegenteil um, als die radikalen Antisemiten die ‚Assimilanten‘ zu besonders

⁹ Vgl. dazu ausführlich Jürgen Link, „„Überdetermination“, zwischen Sprache und Gewalt. Noch einmal zu einem Grundbegriff Althusser“, in: Henning Böke et al. (Hg.), *Denk-Prozesse nach Althusser*, Hamburg, 1994, S. 163-181.

gefährlichen Juden erklärten, die sich durch Tarnung und Infiltration (Infiltranten) ins arische Erbgut einzuschleichen versuchten.

Die Zuspitzung des deutschen Antisemitismus während und nach dem Ersten Weltkrieg fiel in eine historische Phase extremer Denormalisierung, also extremer Verluste von Normalität. Typisch war die nostalgische Beschwörung der Normalität vor 1914. Als Hypothese ließe sich annehmen, dass solche Phasen starker Denormalisierung unter normalistischen Bedingungen tendentiell die Proliferation von Anten begünstigen. Eine solche Proliferation betrifft stets nicht nur den Kern-Signifikanten, also die Anten, sondern gleichzeitig immer auch eine semantische Schale aus lexikalischen und kollektivsymbolischen Erweiterungen dieses Kerns. Eine typische lexikalische Erweiterung ist das Antentum: Querulantentum usw.¹⁰ Typische kollektivsymbolische Erweiterungen sind alle Symbole der massenhaften Proliferation wie epidemiologische Körpersymbolik (Infektion, Ansteckung, Einschleppung usw.), Flutsymbolik (Einströmen, Einsickern, Überfluten der Deiche usw.), Belagerungssymbolik (belagerte Burg). Hitlers *Mein Kampf* ist über weite Strecken nichts als ein erweiterter Antenkomplex, wobei er auch heute ausgestorbene Anten wie ‚Degeneranten‘ verwendet.

Ich habe seit langem in mehreren Publikationen den – historisch gesehen – keineswegs harmlosen Zufall analysiert, dass – nachdem die Assimilanten zusammen mit ihren menschlichen ‚objects‘ durch Vertreibung und Vergasung ausgestorben waren – seit den 1970er Jahren zunächst in Westdeutschland ein sehr ähnlich klingender Antenkomplex dramatisch proliferierte: der Komplex der Asylanten. Dieser Neologismus entstand im juristischen Spezialdiskurs und wurde dann in kürzester Zeit um 1980 im mediopolitischen Diskurs zu einem der ganz beherrschenden ‚Themen‘. Er spaltete das semantische Feld der ‚Flüchtlinge‘ in die weiterhin positiven oder neutralen Ostflüchtlinge (weiß, eventuell ‚deutschstämmig‘, jedenfalls kulturell europäisch) und die tendenziell pejorativen Südflüchtlinge aus der Dritten Welt (farbig, kulturell durch Zeichen wie Bart, Turban, Kopftuch als fremd markiert). Vor allem aber wurden die Asylanten normalistisch als Masse, als numerisch ‚zu viele‘, also als die Normalitätsgrenze überschreitend, symbolisiert. Die Erweiterung ‚Scheinasylanten‘ wurde auch im Mainstream nahezu als synonym mit dem Grundwort benutzt. Wieder zogen diese neuen Anten die Kollektivsymbole der Epidemie (Einschleppen durch Schlepperbanden, während den Ostflüchtlingen durch ‚kommerzielle Fluchthelfer‘ geholfen wurde), der Flut (‚Dämme gegen die Asylantenspringflut‘) und der Belagerung an. Wieder waren diese neuen Anten mit einer Denormalisierung gekoppelt: Es begann mit der sogenannten Ölkrise und dem Gastarbeiterstopp Mitte der 1970er Jahre. Sehr ver-

¹⁰ Am Tage, als ich diesen Abschnitt redigierte, las ich im Interview eines deutsch-türkischen Politikers über die Spitzelvorwürfe gegen Ditib-Vertreter: „Das Denunziantentum gehört bei Erdogan dazu. In Ankara gibt es sogar eine Hotline, unter der man Erdogan-Kritiker melden kann.“ („Hier spitzeln 6000 für Erdogan“, In: *WAZ* vom 07.03.2017). Die Denunzianten beweisen, dass der pejorative Affekt gegen Anten natürlich auch wohlbegründet sein kann.

schärfte sich dann aber die Krise im Zuge der Implosion des Ostblocks und der Wiedervereinigung. Insbesondere die postjugoslawischen Kriege ließen die Südfüchtlingsstatistik fast ebenso stark anschwellen wie die aktuelle ‚Flüchtlingslawine‘ (Finanzminister Schäuble) von 2015. Dabei spielten u. a. auch statistische Manipulationen eine Rolle. Jedenfalls beendete die Revision des Artikels 16 des GG am 26. Mai 1993 zusammen mit dem Dispositiv der sicheren Herkunftsländer, des obligatorischen Asylantrags im erstbetretenen EU-Land (Dublin-Regel) und der sogenannten ‚Flughafenregelung‘ für weit über ein Jahrzehnt die ‚Flut‘. Auf glücklicherweise weniger grauenvolle Weise als bei den Assimilanten starben dann auch die Asylanten zusammen mit ihren menschlichen ‚objects‘, jedenfalls im hegemonialen mediopolitischen Diskurs, weitgehend aus. Daran hatte auch die Diskursanalyse einen kleinen Anteil, wie es später sogar offiziell bestätigt wurde. Jedenfalls war die größte aller Flüchtlingskrisen, diejenige seit 2015, offiziell eine Flüchtlings- und keine Asylantenkrise. (Die Asylanten waren aber nicht ganz ausgestorben – sie überlebten in den neonationalistischen und neorassistischen Subkulturen und proliferierten dann wieder zusammen mit Pegida: „Wir wollen kei-ne – Asylantenhei-me!“¹¹)

Bei der zeitlichen ‚Serie‘ bzw. Kurve der Anten von den psychiatrischen über die Assimilanten zu den Asylanten usw. entlang der Konjunkturen von Denormalisierung haben wir es demnach also mit einem Zyklus zweiten oder dritten Grades zu tun. Man könnte auf dieser Basis eine ‚Biographie der Anten‘ schreiben.

Abschließend nun also zur aktuellen Flüchtlingskrise von 2015 ff. Wenn sie auch keine Asylantenflut ist, so wird sie doch zunehmend zu einer Migrantenflut. Auch die Migranten sind ein Neologismus¹², und zwar erst der 1990er Jahre – auch der Versuch, die Einwanderung zu normalisieren, kommt demnach nicht ohne neue ‚Asylanten‘ aus: Es sind die ‚Migranten‘, die eine ähnliche mediale Explosion erlebten wie seinerzeit die ‚Asylanten‘. Fast makaber dabei allerdings ist die Feststellung, dass diese Explosion diesmal durch den wissenschaftlichen Diskurs bzw. durch seine Schnittstellen mit der Öffentlichkeit ‚gezündet‘ wurde: Die lateinisch-französische und diesmal insbesondere zusätzlich auch noch englische Endung konnotiert in zahlreichen Fällen ja auch Wissenschaftlichkeit, weshalb sie unwiderstehlich in die Wissenschaft einzog (statt Einwanderer, Zuwanderer, Wanderer bzw. statt neue Deutsche oder Bindestrich-Deutsche).¹³ Allerdings war englisch *migrant* hauptsächlich in der

¹¹ Eine besonders aggressives neorassistisches Beispiel lieferte der FPÖ-Politiker Armin Sippl mit einem Video „Sehr geehrte Herren Asylanten!“ in dem er an einer blonden Puppe demonstrierte, an welchen Körperstellen man „bei uns“ nicht grapschen dürfe (SPON 1.6.2016).

¹² Hier wäre eine interlinguistische Analyse notwendig. Mein kleiner Englisch-Pons von 1981 kennt noch lediglich *migrant birds* und *migrant workers* (adjektivisch). Seit wann gibt es frz. „migrants“?

¹³ Falls es Wissenschaftler gibt, die ihre Identität auf eine „Migrantenforschung“ stützen, wird die Rede ihnen hart klingen. Aber es geht nicht nur um die absehbaren Konsequenzen des

Kombination *migrant worker* üblich, was eher ein Äquivalent von ‚Gastarbeiter‘ als von Einwanderer war. ‚Migranten‘ sind also ein semantisch gemeinsamer Nenner von *immigrants* und *emigrants* mit wissenschaftlich-spezialdiskursiver Konnotation. Ganz anders ist ihr Effekt im mediopolitischen und insbesondere im massenmedialen Diskurs: Da gelten alle oben am Beispiel ‚Asylanten‘ analysierten Eigenschaften genauso für ‚Migranten‘ – man mag nicht daran denken, was Komposita wie ‚Migrantenkinderdefizite‘ eines Tages unter Neorassisten anrichten können. Insbesondere umfassen ‚Migranten‘ auch die ‚Illegalen‘ mit ihrer dominanten Konnotation von Nichtnormalität – nur etwas Kenntnis der strukturalistischen Linguistik genügt, um festzustellen, dass die negativen Konnotate der ‚Illegalen‘ nach dem Mechanismus der Emphase auf alle ‚Migranten‘ abfärben und damit sogar den diskursiv bereits gefestigten Status älterer und ganz legaler Einwanderergruppen neuerlich belasten können.

Das formulierte ich vor der aktuellen „Flüchtlingskrise“ von 2015 ff.¹⁴ Dieses Megaereignis der deutschen Nachkriegsgeschichte könnte also so etwas wie einen Testfall bilden. Da die ‚Asylanten‘ aus den Medien verbannt waren, dominierten zunächst die traditionellen ‚Flüchtlinge‘ mit ihrer eher positiven Konnotation – wäre eine ‚Asylanten-Willkommenskultur‘ überhaupt denkbar gewesen? Wohl kaum. Das ist ein höchst einschlägiges Beispiel für die Konstituierung sozialer Objekte, im weiten Sinne also ‚Dinge‘, durch den Diskurs. Im Sinne eines Tests wäre also zu erwarten, dass überall dort, wo Willkommen in Abschied bzw. Abschieb umschlägt, tendentiell statt ‚Flüchtlinge‘ im mediopolitischen Diskurs ‚Migranten‘ einen Aufschwung erleben würden.¹⁵ Dafür scheint es bestätigendes Material zu geben, so insbesondere „Wirtschaftsmigranten“ (*SPON* 26.11.2015); „Tusk appelliert an Wirtschaftsmigranten: Kommen Sie nicht nach Europa!“ (*FAZ* 4.3.2016). Sodann die Massenhaftigkeit („zu viele“): „dass die Zahl der Migranten aus Afghanistan sprunghaft gestiegen ist“, „Migranten vom Balkan“ (*FAZ* 6.11.2015); „Wer kann, reicht die Migranten wie in einer Eimerkette weiter nach Norden“ (*FAZ*

Begriffs im Rahmen des medialen Kollektivsymbolsystems – selbst der „Forschungsgegenstand Migranten“ wird durch den Begriff vielleicht nicht operational abgegrenzt: Sind die „deutschstämmigen Aussiedler“ auch „Migranten“? Wenn nicht, warum nicht? Sind die Einwanderer und Nachfahren von Einwanderern mit deutscher Staatsangehörigkeit „Migranten“? Wenn ja, warum?

¹⁴ Jürgen Link, „Zum Anteil der medialen Kollektivsymbolik an der Normalisierung der Einwanderung“, in: Sabine Maasen et al. (Hg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Weilerswist, 2006, S. 53-70: 65. In diesem Artikel auch weiteres Material und weitere Literatur zu den Antzen im Bereich der Wanderung.

¹⁵ Ein weiteres diskursives Ereignis müsste eigens analysiert werden: Wegen einiger pejorativer Beispiele wie „Schreiberling“ wurde unter Flüchtlingsaktivisten die Behauptung verbreitet, alle Inge seien pejorativ, und also auch Flüchtling, weshalb dann als angeblich korrekter Terminus „Geflüchteter/Geflüchtete“ lanciert wurde. Dem schloss sich sogar die Gesellschaft für deutsche Sprache an. Jochen Hörisch widerlegte die These im *Spiegel* (19.12.2015). Hier zeigt sich, dass solche Termini unbedingt in ihrem jeweiligen diskursiven Kontext analysiert werden müssen. Dazu gehört die Binäropposition Flüchtling vs. (nicht =!) Asylant, und dazu gehören die normalistischen Dispositive.

27.10.2015); „Wenn sich Migranten erst einmal auf europäischem Territorium befinden, wird die Sache schwieriger“ (FAZ 24.10.2015). Ferner die Kombination mit eindeutigen Anormalitäten: „Auch unter Migranten gibt es die, die ankommen wollen, fleißig sind und nach Wohlstand streben. Und dann sind da diejenigen, die einen bequemen Weg suchen, die Bildungsverweigerer und Ausschläfer“ (also Bummelanten-Migranten; Heinz Buschkowsky, SPD, in *Focus* 17.10.2015); vielleicht sogar „Grapscher“: „Migranten bedrängen Mädchen“ (WAZ 27.2.2016); „Ist der innere Frieden in Gefahr? Migranten attackieren Frauen. Hooligans gehen in Köln auf ‚Menschenjagd‘“ (WAZ 12.1.2016). Jedenfalls vereint der Terminus Migranten Verfolgte, Flüchtlinge und Wanderer (‚Wirtschaftsmigranten‘) unter der Konnotation der Denormalisierung (‚zu viele‘): „Alarmierender Zuwachs an Migranten aus Afrika“ (FAZ 1.4.2016). Dementsprechend gelten Aussperrung und Rückschiebung meistens Migranten: „Das Tor schließt sich. Es war eine richtige Entscheidung, das Flüchtlingsabkommen zwischen der EU und der Türkei rasch in Kraft zu setzen. [...] Viele Migranten hätten [andernfalls; J. L.] versucht, die vermeintlich letzte Chance zur Einreise nach Griechenland zu nutzen.“ (FAZ 21.3.2016)

Auch die stereotype Kollektivsymbolik der Asylanten wird von den Migranten magnetisch angezogen – so die hydraulische Symbolik in dem Beleg von der Eimerkette oder bei Klaus-Dieter Frankenberger, „Der große Strom“ (FAZ 24.10.2015¹⁶). Ein kleines diskursives Ereignis gelang Finanzminister Schäuble mit seinem Lawinensymbol.¹⁷ Dazu wurde ich von der *FAS* interviewt und erklärte, dass es sich meines Erachtens um eine geschickte Ersetzung der maximalen hydraulischen Katastrophe eines Migranten-Tsunamis gehandelt habe.¹⁸

Wie immer die diskursive Entwicklung weitergehen wird, so ist die große Flüchtlingskrise ein Musterfall der Kopplung von Denormalisierung und Anten. Es ist überhaupt nicht zu leugnen, dass die Aussetzung des Dispositivs von Schengen-Dublin für syrische Flüchtlinge durch Angela Merkel am 5. September 2015 zu einer dramatischen Denormalisierung geführt hat. Oder genauer, dass sie die bereits in der ersten Jahreshälfte 2015 durch Etablierung der sogenannten Balkanroute *de facto* bereits eingetretene Denormalisierung offiziell gemacht und dadurch nach Meinung der Kritiker zusätzlich verschärft hat. Normalistisch geht es um Zahlen und quantitative Normalitätsgrenzen. Normalistisch muss es Obergrenzen geben – eben nichts anderes als Normalitätsgrenzen. Diese Normalitätsgrenzen werden bei Massenwanderungen meistens symbolisch mit Zehnerpotenzen verbunden. In der Zeit nach der GG-Änderung von 1993 lag die Grenze bei 10.000 jährlich, sie stieg dann wieder auf 100.000;

¹⁶ Dieser Leitartikel ist exemplarisch für die Einschaltung der „Migranten“ mit einer „Lawine“ stereotyper Kollektivsymbolik.

¹⁷ „Schäuble provoziert. Finanzminister vergleicht Ansturm der Flüchtlinge mit einer Lawine“ (WAZ 13.11.2015 – ein schöner unbewusster Witz: als ob ein „Ansturm“ irgendwie faktischer wäre als eine „Lawine“!).

¹⁸ Andreas Frey, „Im Gespräch. Schäubles Gespür für Schnee“, in: *FAS* (15.11.2015).

1.000.000, wie seinerzeit, liegt derartig weit darüber, dass die Denormalisierung nicht abzustreiten ist. Zur Legitimation werden die Beispiele der Ostflüchtlinge von 1945 und der sogenannten deutschstämmigen Spätaussiedler von 1990 ff. angeführt: In beiden Fällen handelte es sich klar um große Denormalisierungen, im ersten um einen Weltkrieg, im zweiten um den Kollaps einer Supermacht. Die vielleicht gefährlichste aktuelle Diskurstaktik besteht vermutlich darin, die Denormalisierung nicht offen zu erklären und gleichzeitig offensiv als notwendig zu begründen. Stattdessen hat die deutsche Regierung bisher die schizophrene Taktik einer gespaltenen Normalität gewählt: Die Normalität insgesamt einschließlich des Export- und Jobwunders und der schwarzen Null läuft sozusagen ungestört weiter, als ob die Flüchtlinge friktionslos in Jobwunder und schwarze Null integriert, also im Handumdrehen normalisiert werden könnten. Durch Schlagzeilen wie „Migranten als Erfolgsgaranten“ (*WAZ* 12.8.2016) versuchen die Leitmedien, diese Vorgaben zu stützen.¹⁹ Es ist zu hoffen, dass diese Taktik nicht in noch größere Denormalisierung umschlägt, wenn der Zweckoptimismus scheitern sollte.

Literatur

- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.
- Ders., *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969.
- Ders., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M., 1971.
- Ders., *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M., 1973.
- Frey, Andreas, „Im Gespräch. Schäubles Gespür für Schnee“, in: *FAS* (15.11.2015).
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe (Bibliothek deutscher Klassiker)*, hg. v. Jochen Schmidt, Bd. 1-3, Frankfurt/M., 1991 ff.
- Link, Jürgen, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen, 2013.
- Ders., *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne. Krise, New Normal, Populismus*, Göttingen, 2018.
- Ders., „„Überdetermination“, zwischen Sprache und Gewalt. Noch einmal zu einem Grundbegriff Althussers“, in: Henning Böke et al. (Hg.), *Denk-Prozesse nach Althusser*, Hamburg, 1994, S. 163-181.
- Ders., „Zum Anteil der medialen Kollektivsymbolik an der Normalisierung der Einwanderung“, in: Sabine Maasen et al. (Hg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Weilerswist, 2006, S. 53-70.
- Ders., „Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur (mit einem Blick auf Kafkas Schloß)“, in: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger (Hg.), *Sprache – Kognition –*

¹⁹ Die Garanten sind neutral bis positiv – die gereimte Kombination soll diese Konnotation auf die Migranten abbilden.

- Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung (Jahrbuch 2007 des Instituts für Deutsche Sprache)*, Berlin, New York, NY, 2008, S. 115-134.
- Muthmann, Gustav, *Rückläufiges deutsches Wörterbuch. Handbuch der Wortausgänge im Deutschen, mit Beachtung der Wort- und Lautstruktur*, Tübingen, 1991.
- Tynjanov, Jurij, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt/M., 1967.

*

MICHAEL NIEHAUS

DING-ZYKLOGRAPHIE UND TELEOLOGIE

I.

Im Folgenden soll der Zyklus bzw. der Weg nacherzählt und kommentiert werden, den ein Taler – also ein Geldstück – in einer *Novelle* zurücklegt. Die Geschichte aus vergangenen Zeiten, die in dieser *Novelle* erzählt wird, wird dabei als eine Art Modell aufgefasst für die Art und Weise, in der nicht nur der Weg eines wandernden Dinges *aufgezeichnet* werden kann – das ist die *zyklographische* Dimension –, sondern sich diesem Weg auch eine Zielgerichtetheit zuschreiben lässt – das ist die teleologische Dimension. Im Begriff des Zyklischen ist bereits ein teleologisches Moment impliziert, da der Zyklus ein Verhältnis zwischen einem Ausgangspunkt und einem ihm – irgendwie – mit einer gewissen Notwendigkeit zukommenden bzw. korrespondierenden Endpunkt definiert. Insofern ist die teleologische Dimension zugleich die *zyklographische* Dimension. Anfangs- und Endpunkt des Zyklus werden dergestalt miteinander verbunden, dass sich die Bestimmung des Dings erfüllt und diese Erfüllung zugleich beobachtet und affirmiert wird.

Die sehr artifiziellen Bedingungen, unter denen sich dieses Modell realisiert, sind in einem ausgezeichneten Sinne *literarisch*: Die Realisierung findet nicht nur in einem literarischen Text statt, sondern in diesem Stattfinden wird das Literarische in seiner Artifizialität reflektiert. Dies wiederum eignet sich dazu, über das Verhältnis von Ding-Zyklographie und literarischer Fiktion nachzudenken.

II.

Münzen sind dazu bestimmt, den Besitzer zu wechseln. Und diese Bestimmung hört nicht auf, solange sie in Umlauf sind. Insofern sie in Umlauf sind, haben Münzen keinen Zyklus. Auch nützt sich eine Münze nicht ab – oder genauer: Ihre materielle Abnutzung ist ohne Belang, da ihr immaterieller Wert genau so lange konstant bleibt, wie die Münze in Umlauf ist. Daher kann sie auch jederzeit durch eine andere Münze (gleichen Wertes) ausgetauscht werden. Ihr Wandern ist als solches weder *der Rede* wert noch *novellistisch*. Damit ist schon angedeutet, dass der Zyklus dieses Talers in der nun zu betrachtenden *Novelle* nicht den Wegen entspricht, die das Geld normaler Weise nimmt. Der Weg dieses Talers muss ein *Sonderweg* sein, der ihn unter allen anderen Talern auszeichnet und im wahrsten Sinne des Wortes unverwechsel-

bar macht (ihm also einen übersinnlichen Wert verleiht). Die Novelle, die von einem solchen Sonderweg erzählt, heißt *Der entwendete Taler*. Sie ist zugleich ein Kapitel in dem formal erstaunlichen Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* von Leo Perutz aus dem Jahr 1953, dessen vierzehn Kapitel zugleich vierzehn in sich abgeschlossene Novellen sind.

Der erste Satz präsentiert einen überaus klassischen Novellenbeginn:

Der junge Sohn Kaiser Maximilians II., der spätere Kaiser Rudolf II, der eben aus Spanien, wo er am Hofe König Philipps seine Erziehung erhalten hatte, zurückgekehrt war, ritt einstmals, ohne jedes Gefolge und auch von keinem seiner Diener begleitet, von Prag nach seinem Schloßchen Benatek, um dort etliche Tage zu verbringen.¹

Rudolf, eine Zentralfigur des zwischen Hradschin und Judenviertel spielenden Romans, kommt vom Wege ab, verirrt sich im nächtlichen Wald, sieht ein Licht, trifft auf zwei riesenhafte Gestalten, die er alsbald als Dämonen rekonozitiert. Sie haben drei große Haufen Geldes vor sich, mit Gold-, Silber-, und Kupfermünzen. Rudolf bemüht sich, kaltblütig zu erscheinen und fragt nach Herkunft und Bestimmungszweck dieser überirdischen Münzen. Sie hüten dieses Geld – so die Auskunft der Dämonen – für einen von Rudolfs zukünftigen Untertanen, den Juden Mordechai Meisl.

Rudolf, dessen Regierungszeit von wachsender Überschuldung geprägt sein wird, hört das nicht gerne. „Soll denn alles einem Juden gehören?“², ruft er und verlangt auch seinen Teil. Um sich seinen Mut zu beweisen, nimmt er einen Taler aus dem silbernen Haufen. Die Dämonen lassen ihn ihm mit den (naheliegenden) Worten: „Behalte den Taler, behalte ihn nur! [...] Du wirst nicht Glück noch Frieden haben, bis er nicht in den Händen dessen ist, für den er bestimmt ist.“³ Damit ist das Leitmotiv der Erzählung angesprochen und die Obsession des Autors Leo Perutz, eines gelernten Versicherungsmathematikers: die *Vorherbestimmung*. Immer wieder hat Perutz in seinen Büchern fiktionale Räume konstruiert, in denen *jemand* oder *etwas* am Ende trotz bzw. aufgrund scheinbar zufälliger Abwege an den ihm vorherbestimmten Platz kommt, in denen etwas *eintrifft*.⁴

In diesem Fall nimmt die Vorherbestimmung also die Figur einer explizit unter ein teleologisches Vorzeichen gestellten Zyklographie eines Dings an.

¹ Leo Perutz, *Nachts unter der steinernen Brücke*, Reinbek b. Hamburg, 1990 [1953], S. 77. Die Novelle *Der entwendete Taler* befindet sich innerhalb des Romans auf S. 77-91.

² Ebd., S. 79.

³ Ebd.

⁴ Das gilt insbesondere für die Romane *Die dritte Kugel* (1915), *Der Marques de Bolibar* (1920), *Turlupin* (1924) und *Der Judas des Leonardo* (postum 1959). Vgl. etwa den Sammelband von Tom Kindt/Jan-Christoph Meister (Hg.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen, 2007. Vgl. zum Konstrukt- und insofern Modellcharakter der perutzschen Romane auch Michael Niehaus, „Der historische Roman als Konstrukt. *Der Schwedische Reiter* von Leo Perutz“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 21, 1 (2000), S. 1-15.

Und gewiss ist ein Geldstück, dessen Bestimmung es ist, unvorhersehbar von Hand zu Hand zu gehen, in besonderer Weise geeignet, diese Logik und mit ihr einen Mehrwert an Sinn zu realisieren. Zumal dann, wenn es sich um einen silbernen Taler handelt, der von der Hand des zukünftigen Kaisers entwendet und dadurch vor seinesgleichen ausgezeichnet worden ist. Wie gelangt also dieser Taler in die Hand des Juden Mordechai Meisl und welcher Mehrwert an Sinn wird daraus geschlagen?

Nach seiner Flucht von diesem unheimlichen Ort findet Rudolf zwar seinen Weg wieder, aber in der Folge überzeugt ihn eine nicht abreißende Kette von Unglücksfällen, dass er den entwendeten Taler – koste es, was es wolle – an seinen Bestimmungsort bringen muss. Doch die Erkundigungen, die er einzieht, bleiben ohne Erfolg. Niemand kennt einen Juden namens Mordechai Meisl. Daher beschließt der künftige Kaiser, „ein Spiel mit der Vorsehung zu wagen“, geht den Hradschin hinunter zur steinernen Brücke, beugt sich über die Brüstung und lässt den Taler aus der Hand gleiten in der Meinung, er werde nun „für immer in den Wellen verschwinden“.⁵

Stattdessen gleitet genau in diesem Moment ein kleines Fischerboot unter der Brücke hervor, und der Taler fällt auf den Kopf des Ruderers. Das Herz Rudolfs pocht. Er ist sich gewiss, Zeuge der „göttliche[n] Providenz“⁶ geworden zu sein. Und in dieser Feststellung ist auch die unabweisbare Forderung enthalten, dieser Zeuge *bleiben* zu müssen:

Er wußte, daß der Taler nun seinen Weg angetreten hatte, und vielleicht mußte er durch vieler Menschen Hände gehen, ehe er an sein Ziel gelangte. Und er mußte ihm auf diesem Wege folgen, denn sonst fand er seine Ruhe nicht wieder [...].⁷

Halten wir fest, dass wir hier eine singuläre narrative Versuchsanordnung vor uns haben. Auf der einen Seite gibt es eine phantastische Teleologie: Ein aus einer Menge herausgegriffener Taler dämonischen Ursprungs wird nicht nur einem ausersehenen Eigentümer vorab zugewiesen, sondern es wird ihm auch die Fähigkeit zugesprochen, den Weg dorthin von sich aus zu finden, also seine Bestimmung zu erfüllen; insofern wird ein Ding eingeführt, das sich als ein konkretes Quasi-Subjekt erweist. Auf der anderen Seite gibt es den aus der Menge herausragenden zukünftigen Kaiser, der in einer eigenmächtigen Handlung den Taler herausgreift, um dann jedoch zunehmend zu einem heteronomen, aber ebenso konkreten Quasi-Objekt zu werden, indem er die Münze zunächst loslässt und sich in der Folge darauf beschränken muss, das Quasi-Subjekt ohne Eingriffsmöglichkeit in seinem Akteur-Sein zu beobachten; den Weg mitverfolgend, den die Münze selbst (in einem autozyklographischen Modus⁸) nicht aufzeichnet, vervollständigt er das zyklographische Modell.⁹

⁵ Perutz (1990), *Nachts unter der steinernen Brücke*, S. 81.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Unter einem autozyklographischen Modus ist die literarische Darstellungsform zu verstehen, in der das Ding seine ‚Lebensgeschichte‘ in der ersten Person spricht und mithin seinen Weg

Der Fischer, der den Taler in seinen stinkenden Mantel gesteckt hat, steigt aus seinem Boot und wird kurz darauf von einem Mann angesprochen, der ihm seinen Fang samt Mantel und Eimer für eine unverhältnismäßige Summe abkauft. Denn er braucht die Kluft des Fischers als Tarnung, um in das Haus seiner Geliebten zu kommen, mit der er dann tatsächlich die Nacht verbringt, während der künftige Kaiser draußen wartet, bis es mit der göttlichen Providenz wieder ein Stück vorangeht. Im Morgengrauen entweicht der Liebhaber durch einen Sprung aus dem Fenster, der Mantel mit dem Taler darin bleibt im Geäst eines Baumes hängen. Ein Fuhrmann kommt vorbei, sieht den Mantel, fischt ihn sich mit seiner Peitsche und wirft ihn in den Wagen. Er ist auf dem Weg ins Judenquartier. Dort angekommen, hält er bei einem Kleiderhändler, der ihm acht Pfennige für den Mantel gibt. Der Ladenbesitzer wirft den Mantel auf einen Stoß und lässt den noch immer auf Spurfolge¹⁰ befindlichen und übernachtigen Rudolf auf dessen Bitte hin in seinem Laden Platz nehmen und ein karges Mahl verzehren. Dabei entspinnt sich ein Gespräch zwischen dem Juden und dem Herrscher, dem dieser (wie weiland der inkognito Bagdad durchstreifende Harun-al-Raschid) entnehmen kann, dass gerade die geringen Untertanen auf ihren Herrscher nichts kommen lassen.

Dann betritt – als Antipode des Prinzen – der Geringste der Geringen den Laden, „eine sonderbare kleine Gestalt, [...] ein Knabe, der in viel zu großen Schuhen ging, und der Rock, den er trug, war an allen Ecken und Enden geflickt“¹¹. Das ist natürlich – wie Prinz Rudolf am Ende erfährt – Mordechai

selbst aufzeichnet. Dies geschieht insbesondere in den sogenannten It-Narratives, die eine lange Tradition haben. Vgl. Mirna Zeman, „Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante“, in: *kultuRRevolution* 68 (2015), S. 32-40. Auch Geld war und ist – naheliegender Weise – ein beliebtes Vehikel für solche autobiographischen Ding-Erzählungen; vgl. die Anthologie: Mark Blackwell (Hg.), *British It-Narratives, 1750-1830, Bd. 1: Money*, London, 2012. Für eine Analyse zweier Beispiele solcher autobiographisch erzählender Münzen (von Joseph Addison und Hans Christian Andersen) vgl. Michael Niehaus, *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München, 2009, S. 180 f. und S. 266-268.

⁹ Vgl. für die Begriffe „Quasi-Subjekt“ und „Quasi-Objekt“ (als *locus classicus*) Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt/M., 1981, S. 344-360. Dort wird auch das Geld als Quasi-Objekt bezeichnet (vgl. S. 352), aber eben in einem *allgemeinen* Sinne (weil Geld ein „allgemeines Äquivalent“ ist), nicht in einem konkreten Sinne, in dem sich der Akteur-Status des Geldes in einer Geschichte realisiert. Im Text von Perutz (und in anderen Geschichten) ist es eben nur *dieser* ausgezeichnete Taler, dessen Weg eine teleologische Struktur erhält.

¹⁰ Der Begriff der *Spurfolge* ist dem germanischen Recht entlehnt; für den dingzyklographischen Zusammenhang ist er insofern von Interesse, als ein Bestohler das Recht gab, der Spur des Diebes zu verfolgen; und wenn er in ununterbrochener Spurfolge das Haus des Diebes erreichte, so musste dieser eine Hausdurchsuchung dulden (vgl. ausführlich Karl Rauch, *Spurfolge und Anfang in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Fahrnisprozesses*, Weimar, 1908). Heute wird das Spurfolgerecht (*tracing*) vor allem auf unrechtmäßige Vermögensverschiebungen bezogen (vgl. den *Wikipedia*-Artikel „Spurfolgerecht“).

¹¹ Perutz (1990), *Nachts unter der steinernen Brücke*, S. 89.

Meisl, der eine Zukunft vor sich hat.¹² Der Knabe legt dem Kleiderhändler zwei Kupfermünzen auf den Tisch, für die er verabredungsgemäß die eingegangenen Mäntel durchsuchen und das in den Taschen Gefundene behalten darf. Das sind Kleinigkeiten, mit denen er aber seine Familie ernährt. Geld hat er aber noch nie gefunden. Jetzt findet er den silbernen Taler.

III.

Es wäre ein schlechter Einwand gegen diese Erzählkonstruktion, dass hier bloß das Erwartete geschieht. Denn erstens ist das der Witz der Konstruktion. Unerwartetes geschieht nur für Mordechai Meisl, der sein Glück kaum fassen kann, nicht aber für den künftigen Kaiser und für uns, die gegenwärtigen Leser. Insofern kann man sagen, dass das Eintreffen des Erwarteten *zelebriert* wird. Es wird zelebriert, dass sich der Zyklus vollendet: Schon vom Ankommen des Dings am vorherbestimmten Platz geht eine unleugbare Befriedigung aus, die zugleich einen Mehrwert an *Sinn* produziert und die *Institution* der Erzählung affirmiert. Das, was Clemens Lugowski die „Motivation von hinten“ genannt hat (welche hier in der Prophezeiung manifest wird), deckt sich – und nicht anderes ist erzählte Teleologie als ein „mythisches Analogon“ – mit einer „Motivation von vorne“ (indem der Taler auf folgerichtige Weise tatsächlich an den vorausgesagten Platz gelangt).¹³

Zweitens aber – und das bedarf einer etwas genaueren Erläuterung – geschieht die erwartete Vollendung der Figur auf eine besondere Art und Weise, durch welche erst im Nachhinein die *strukturelle* Dimension dieser erzählten Teleologie enthüllt wird. Am Ende wird Mordechai Meisl auf *rechtmäßige* Weise zum Eigentümer des Talers, der ihm von den Dämonen (einer unhintergehbaren Instanz) vorab zugesprochen worden ist. Das Verhältnis des Eigentümers zu seinem beweglichen Eigentum, über welches er das sogenannte dingliche Vollrecht genießt, lässt sich ganz allgemein als ein (immaterielles) *Band* verstehen, das auch dann wirksam ist, wenn dieses bewegliche Eigentum nicht in seinem Besitz ist. Sonst wäre Eigentum vom Besitz, der tatsächlichen Sachherrschaft, nicht zu unterscheiden. Im Falle dieses Talers besteht ein solches Band bereits, bevor der Eigentümer in sein Recht eintritt. Vor diesem Hintergrund ist es notwendig, noch einmal den Weg zu betrachten, den der

¹² Das ist geschichtlich nicht korrekt. Der historische Mordechaj Maisel (1528-1601) war zwar tatsächlich der Hofbankier von Rudolf II. (1552-1612), aber eine Generation älter als dieser.

¹³ Vgl. zu den Begriffen „Motivation von hinten“, „Motivation von vorne“ und „mythisches Analogon“ Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt/M., 1976 [1932], S. 14 ff; dazu auch Heinrich Detering, „Zum Verhältnis von ‚Mythos‘, ‚mythischem Analogon‘ und ‚Providenz‘ bei Clemens Lugowski“, in: Matias Martínez (Hg.), *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, Paderborn, 1996, S. 63-79. Zu den Formen erzählter Teleologie siehe Philip Ajouri, *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus*, Berlin, 2007, zu Lugowski vor allem S. 24 ff.

Taler nimmt, auf dass er – auch darin liegt schon eine Explikation der Struktur – die Spanne zwischen dem Höchsten (dem Prinzen) und dem Geringsten (dem mittellosen Juden) durchmesse.

Die erste Transaktion besteht im absichtlichen Fallenlassen und anschließenden Aufheben der Münze. Durch diese – nicht-ökonomische – Transaktion findet rechtlich gesehen keine Eigentumsübertragung statt. Die zweite Transaktion betrifft gar nicht den Taler selbst, da der Fischer nur den Mantel an den Fremden verkauft, in dem sich der Taler zufällig befindet – „In seiner Freude über das empfangene Geld hatte er nicht an den Taler gedacht, der in der Tasche seines Mantels verblieben war.“¹⁴ Der Taler spielt bei dieser Transaktion keine Rolle, weil sie ebenso durchgeführt worden wäre, wenn der Fischer den Taler vorher wieder aus dem Mantel genommen hätte. Dem Fremden geht es bei seinem Kauf nicht darum, ein gutes Geschäft zu machen, also etwas zu erwerben, was sein Geld wert wäre; und insofern folgt auch diese Transaktion nicht den Regeln der Ökonomie – die bezahlte Summe ist dem Fremden, der einfach „in die Tasche“ greift, „etliches Geld“ hervorholt und dem Fischer „in die Hand drückt“, offensichtlich gleichgültig.¹⁵ Als nächstes verliert drittens der Fremde nach seinem Stelldichein seinen Mantel in den Ästen des Baums und der Fuhrmann angelt ihn sich. Wie die erste Transaktion geschieht der Besitzerwechsel hier zeitversetzt durch Verlieren und Finden, ohne dass Vorbesitzer und Nachbesitzer in Kontakt treten – aber diesmal wechselt nicht der Taler den Besitzer, sondern der Mantel. Die vierte Transaktion zwischen dem Fuhrmann und dem Altkleiderhändler hingegen wird unter rigiden ökonomischen Vorzeichen durchgeführt. Es wird hart gefeilscht, aber unter falschen Voraussetzungen, weil die Beteiligten den wahren Wert der Ware nicht kennen. Wechselt der Mantel in der zweiten Transaktion über Wert den Besitzer, so in der vierten unter Wert.

Das Geld tritt also auf seinem Weg nicht in den allgemeinen Kreislauf des Geldes ein. Es ist nicht nur in einer besonderen Mission unterwegs, sondern legt seinen Weg auch *verdeckt* zurück. Das Geldstück verschwindet in dem Moment, in dem es der Fischer in seiner Tasche versenkt und es taucht in dem Moment wieder auf, in dem es im Gefolge der fünften Transaktion mit Mordechai Meisl an den Richtigen gerät. Dazwischen wandert nicht das Geldstück, sondern der Mantel, in dem es steckt.¹⁶

Diese Besonderheit weist auf einen allgemeinen (und im Grunde trivialen) dingzyklographischen Sachverhalt hin. Könnte der Taler etwa durch moderne Technologien der Kopplung von Material und Information jederzeit geortet

¹⁴ Perutz (1990), *Nachts unter der steinernen Brücke*, S. 83.

¹⁵ Ebd., S. 82.

¹⁶ Vgl. allgemein zu in diesem Sinne *verdeckt* wandernden Dingen Niehaus (2009), *Das Buch der wandernden Dinge*, S. 70-75. Ein dort kommentiertes Beispiel ist die Filmkomödie *Le Million* von René Clair (1931), in der ein Lotterielos, das den Hauptgewinn erzielt hat, aber unerkannt in einer Manteltasche steckt, den Besitzer wechselt (und dabei u. a. ebenfalls bei einem Altkleiderhändler landet).

werden, so gäbe diese Ortung im physikalischen Raum natürlich keinerlei Auskunft über die eigentumsrechtlichen Transaktionen der Sache, während umgekehrt die Aufzeichnung von rechtlich relevanten Transaktionen – beim Autor etwa der Fahrzeugbrief – natürlich nichts über den tatsächlichen Aufenthalt der Sache im Raum aussagt.¹⁷ Der literarische Text hingegen verbindet diese beiden Ebenen der Transaktion und verwandelt das Wandern des Gegenstandes in eine *Geschichte*. Deren Agent ist gewissermaßen der Prinz Rudolf, der sie am Ende ebenso gut erzählen könnte und auch die Gewähr dafür ist, dass es sich am Anfang und am Ende um *dasselbe* Geldstück handelt. Weil der Taler nicht als Zahlungsmittel fungiert, kann er nicht gewechselt und verwechselt werden.¹⁸ Er ist (auch wenn ihm ordnungsgemäß das Konterfei des Kaisers aufgeprägt ist) gleichsam aus einem anderen Stoff gemacht als ein gewöhnlicher Silbertaler, weil er ja aus einem von Dämonen gehüteten Haufen stammt. In gewisser Weise erblickt er das Licht der Welt erst, wenn der Knabe ihn findet, der *kraft seiner* der berühmte Mordechai Meisl werden wird.

Kraft seiner. Dies ist gewiss der für die strukturelle Dimension der erzählten Teleologie entscheidende Punkt: Mordechai Meisl ergattert nicht nur, wie vorherbestimmt, irgendeinen Taler, sondern dieser erste Taler ist zugleich der Ausgangspunkt dafür, dass er all die anderen Münzen, welche von den Dämonen für ihn gehütet werden, ebenfalls bekommt. Dieser Taler ist nicht einfach ein Etappenziel auf dem Weg des Mordechai Meisl zu unermesslichem Reichtum.¹⁹ Er ist vielmehr Unterpfand *und* Möglichkeitsbedingung dafür, dass sich die Vorherbestimmung erfüllt. In einer für Perutz charakteristischen Wendung ist es gerade der Versuch des künftigen Kaisers, Mordechai Meisl etwas von dem wegzunehmen, was ihm vorherbestimmt ist, der dazu führt, dass ihm das Vorherbestimmte zuteil wird. Ohne den Fund des entwendeten Talers hätte Mordechai Meisl auf immer für zwei Kupferpfennige Kleinkram aus den Taschen der abgelegten Mäntel geholt. Der entwendete Taler ist – als direkte Folge der teleologischen Struktur – auf der einen Seite der *Akteur*, der den Protagonisten in Stand setzt, und der auf der anderen Seite umgekehrt den zukünftigen Kaiser als bloßes *Werkzeug* der Vorsehung erscheinen lässt. Und wäh-

¹⁷ Es können lediglich Wahrscheinlichkeitsschlüsse von einem zum anderen gezogen werden. Die Ortung eines Gegenstandes in einem Privathaus macht es beispielsweise wahrscheinlich, dass dieser Gegenstand dem Eigentümer gehört usw. Der Begriff *Tracking* ist in diesem Zusammenhang zweideutig, insofern er sowohl auf die (kontinuierliche) physikalische Ortung eines (bewegten) Objekts angewendet wird als auch auf den *Status* eines transportierten Objekts (bei dem die Eigentumsbeziehung bereits feststeht), insbesondere bei der Sendungsverfolgung von Paketen: Hier wird das (mittels Barcode) identifizierbare Paket nicht physikalisch verortet, sondern dessen *Status* wird nachprüfbar (Schlüsse vom verbrieften Status auf den physikalischen Ort sind wiederum nur Wahrscheinlichkeitsschlüsse).

¹⁸ Allerdings sind gleichwohl auch hier – gemäß der Erzählperspektive des Zeugen, also der externen Fokalisierung – streng genommen nur Wahrscheinlichkeitsschlüsse möglich, denn es könnte z. B. sein, dass der Fremde bei seinem Stelldichein den Taler gefunden und beiseite gelegt hat.

¹⁹ Wenn es so wäre, würde der Jude Leo Perutz mit dieser Geschichte ein jüdisches Klischee bedienen.

rend dieses ‚Werkzeug‘ die Vorsehung zu überblicken in der Lage ist, wird Mordechai Meisl, der nichts von der Vorsehung weiß, durch ihn zu einem handlungsmächtigen Subjekt ausgestattet.

IV.

In den Umständen, unter denen Mordechai Meisl – nach Maßgabe der fünften Transaktion – zum Eigentümer dieses ersten Silbertalers wird, überlagern sich zwei Formen des Erwerbs zu einer *Gründungsfigur*: unerwarteter Fund und verliehene Auszeichnung. Nur durch diese Überlagerung entsprechen die Umstände des Erwerbs der Vorherbestimmung des Talers. Der *erste* erworbene Taler ist mehr als ein Zahlungsmittel, er ist ein *ausgezeichneter* Taler, ein *symbolisches Gut*. Insofern er dem Knaben als eine Auszeichnung zuteil wird, kann er nicht einfach verdient worden sein. Denn ihn *verdient* zu haben, hieße seinen Gegenwert, den man dann in den Taler lediglich *eintauschen* würde, schon vorher erworben zu haben. Umgekehrt darf der Taler aber auch nicht ein bloßer Zufallsfund sein. Er rollt dem Mordechai Meisl nicht vor die Füße, sondern er wird ihm zuteil, weil er zwei Kupfermünzen einsetzt, mit denen er zwar nicht den Taler, wohl aber den Zufallsfund verdient.

Was wird nun aber mit diesem ausgezeichneten Taler geschehen, nachdem ihn der Knabe in der Manteltasche gefunden hat? Rudolf, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, dass der Knabe der gesuchte Mordechai Meisl ist, befürchtet, dem Taler weiter folgen zu müssen, und fragt nach: „Was wirst du mit dem Geld beginnen? [...] Wirst du dir neue Schuhe kaufen? Eine neue Mütze? Einen Rock?“²⁰ Der Knabe antwortet mit einer Lehre seines Vaters: „Aus einem Schuh kann man nicht zwei machen, und eine Mütze bleibt immer eine Mütze. Aber aus einem Taler können leicht ihrer zwei werden.“²¹

Das ist gewiss richtig – doch *wie* diese wundersame Vermehrung des Talers ins Werk gesetzt werden soll, verschweigt der Text. Man kann aber an seiner Stelle eine Antwort geben. Die Vermehrung findet nur statt, wenn der Taler aufhört, ein symbolisches Gut mit einer eigenen Zyklographie zu sein und stattdessen seiner Bestimmung als Zahlungsmittel zugeführt wird. Um aus dem ersten Taler zwei zu machen, muss ihn der Knabe weggeben. Und wenn ihm die Vermehrung gelungen ist, wird keiner der beiden Taler *derselbe* sein wie der erste. So ist das mit dem Geld. Aber diese Verstreuungen können nicht mehr zu dieser Geschichte gehören.

Diese Geschichte schließt sich vielmehr in sich selbst an und präsentiert die teleologische Struktur einer Zyklographie gewissermaßen in Reinform. Aber in wie immer verdünnter Form kommt das Teleologische in jeder Ding-Zyklographie vor. Was die Literatur angeht, liegt dies besonders bei den autobiogra-

²⁰ Perutz (1990), *Nachts unter der steinernen Brücke*, S. 90.

²¹ Ebd.

phischen Ding-Geschichten, den *It-Narratives*, auf der Hand: Das Ding wird seine Geschichte am Ende bis zu dem Punkt erzählt haben, an dem es beginnen konnte, seine Geschichte zu erzählen. Im Grunde handelt es sich also um eine einfache Tautologie. Solange das Ding nicht da ist, wo es hingehört, wandert es weiter; und wenn nicht mehr weiterwandert, so ist es da, wo es hingehört. Sobald ein Ding als solches isoliert und in seinen Bewegungen beobachtet und verzeichnet wird, ist das teleologische Moment gesetzt. Das Ding wird zum Quasi-Subjekt und bekommt dadurch immer eine Art Schicksal zugesprochen. Als unteilbare Einheit hat das Ding teil an dem Schicksal, das Jacques Lacan in seiner Lektüre von Poes *entwendetem Brief* dem Brief/der Letter zuschreibt, nämlich „immer seinen [...] Bestimmungsort“ zu erreichen.²²

Für den *entwendeten Taler* und für die Münzen, die in Geschichten figurieren, gilt das allemal. Aber es gilt nicht für die Dinge, die teilbar sind und dem Realen zugehören, für Dinge, die in die Welt diffundieren. Deren Geschichte kann man nicht erzählen. Es gilt zum Beispiel nicht für das Schwein mit der Nummer 05049. Die holländische Künstlerin Christien Meindertsma hat ein Buch mit dem Titel *PIG 05049* gemacht. Sie hat darin *stellvertretend* (weil es keine Geschichte zu erzählen gibt) die weit über hundert Artefakte abgebildet, in denen Substanzen dieses (beliebigen) Schweins verarbeitet sind, vom Zündholz bis zur Seife, vom Bier bis zum Porzellanhasen, von der Patrone bis zum Herzkatheter. Dem Schwein mit der Nummer *05049* ist es vorherbestimmt, überall anzukommen. Und nirgends.

Literatur

- Ajouri, Philip, *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus*, Berlin, 2007.
- Blackwell, Mark (Hg.), *British It-Narratives, 1750-1830, Bd. 1: Money*, London, 2012.
- Detering, Heinrich, „Zum Verhältnis von ‚Mythos‘, ‚mythischem Analogon‘ und ‚Providenz‘ bei Clemens Lugowski“, in: Matias Martínez (Hg.), *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, Paderborn, 1996, S. 63-79.
- Kindt, Tom/Meister, Jan-Christoph (Hg.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen, 2007.
- Lacan, Jacques, *Schriften I*, Frankfurt/M., 1975.
- Lugowski, Clemens, *Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt/M., 1976 [1932].
- Niehaus, Michael, *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München, 2009.

²² Jacques Lacan, *Schriften I*, Frankfurt/M., 1975, S. 41. Vgl. zum Problemkontext des Verhältnisses Signifikant/Ding ausführlich Niehaus (2009), *Das Buch der wandernden Dinge*, S. 364-384.

- Ders., „Der historische Roman als Konstrukt. *Der Schwedische Reiter* von Leo Perutz“, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 21, 1 (2000), S. 1-15.
- Perutz, Leo, *Nachts unter der steinernen Brücke*, Reinbek b. Hamburg, 1990 [1953].
- Rauch, Karl, *Spurfolge und Anefang in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Fahrnisprozesses*, Weimar, 1908.
- Serres, Michel, *Der Parasit*, Frankfurt/M., 1981.
- Zeman, Mirna, „Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante“, in: *kultuRRevoluionn* 68 (2015), S. 32-40.

PETER BRAUN

OBJEKT BIOGRAPHIEN ERZÄHLEN

Das in jüngerer Zeit neu erwachte Interesse an der materiellen Kultur ist eng mit dem Begriff der Objektbiographie verbunden. Seitdem dieser Forschungsansatz Mitte der 1980er Jahre zum ersten Mal in der Ethnologie formuliert worden ist, wurde er vielfach und mit zunehmender Resonanz aufgegriffen. Bald wandten sich ihm die benachbarten Disziplinen der Archäologie und der Volkskunde zu, bzw. ihre modernen Ableger, die empirischen Kulturwissenschaften und die europäische Ethnologie; bald folgten auch die Geschichtswissenschaften und die Kunstgeschichte. Aber auch außerhalb der Universitäten konnten sich der Begriff und die mit ihm verbundene Fragerichtung etablieren. Objektbiographische Ansätze finden sich heute sowohl im Feld des populärwissenschaftlichen Schreibens als auch im Journalismus, in der Literatur oder in der Pädagogik.¹

In einer Welt, die sich zunehmend in Datenströme auflöst, entfaltet der Begriff der Objektbiographie eine eigenartige Faszination. Er verspricht, einen Weg zurück in die fast schon archaische Welt der Dinge zu bahnen und diese auf neue Weise zu entdecken. Anklänge an zeremonielle und religiöse Praktiken schwingen in ihm ebenso mit wie die wirksame Metapher der Lebensgeschichte mit ihren Zäsuren von Geburt und Tod und den vielen Stationen und Wegen dazwischen. Vor allem jedoch lädt der Begriff zu einem Perspektivwechsel ein. Wir sind es gewohnt, die Welt auf uns selbst ausgerichtet wahrzunehmen und vielleicht noch, je nach Empathie, auf uns nahestehende Menschen. Objektbiographien indes kehren die Blickrichtung um: Sie stellen ein Objekt in den Mittelpunkt und nehmen es als Perspektivfigur für die Wahrnehmung der Welt.

Jenen Wissenschaftsdisziplinen indes, die sich inzwischen unter dem Dach der *Material Culture Studies* zusammengeschlossen haben, versetzte der Begriff einen gewaltigen Schub. Der etablierte Umgang mit den Objekten, die vor allem im Hinblick auf ihre Funktion und Datierung untersucht worden waren, veränderte sich grundlegend. Die Objekte traten nun in ihren vielfältigen und sich wechselnden Beziehungen zu den Menschen hervor, in ihrem Zusammenspiel von angebotenen Qualitäten und Gebrauch, von Eigenlogik und kulturellen Semantisierungen. Es war, als hätten sich die Dinge aus einer langen Dauer der Starre befreit. Doch bei aller Euphorie mehren sich in jüngs-

¹ Erste Überlegungen zur Objektbiographie habe ich meinem Arbeitsbuch angestellt, das aus einem kulturwissenschaftlichen und einem anwendungsbezogenen Teil besteht. Der folgende Beitrag greift diese Überlegungen auf und vertieft sie. Vgl. Peter Braun, *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar, 2015.

ter Zeit die kritischen Stimmen. Sie warnen besonders vor einem allzu wörtlichen Verständnis der Metapher *Biographie* und der Übertragung von Konzepten der Biologie und der Lebenswissenschaften auf das Gebiet der materiellen Kultur.

Der Begriff der Biographie setzt sich jedoch nicht nur aus dem griechischen Substantiv *bios* (Leben) zusammen, sondern auch aus dem Verb *graphein* (schreiben). Darin sind alle Aspekte und Fragen subsumiert, die das *Wie* von Objektbiographien betreffen. Wie schreibt oder erzählt man eine Objektbiographie? Welche narrativen Verfahren lassen sich in den verschiedenen Bereichen, in denen heute Objektbiographien vorkommen, beobachten? Diese Fragen stehen im Mittelpunkt des Beitrags. Ein weiteres, aber eher am Rande berührtes Interesse gilt der Frage, ob in den modernen Formen des literarischen Genres Biographie, die im Laufe des 20. Jahrhundert entstanden sind, weitere Entwicklungsmöglichkeiten liegen, die auf Objektbiographien übertragen werden können. Zunächst jedoch geht es darum, die Genese des Begriffs Objektbiographie und die kritischen Einwände dagegen nachzuzeichnen, um das Konzept und die Kritik daran besser zu verstehen.

1. Objektbiographien und der *material turn*

Mitte der 1980er Jahre zeigten sich die ersten Anzeichen für das, was in der Folge als *material turn* bezeichnet worden ist: ein neues Interesse an den materiellen Gütern. Allerdings ging man dabei nicht länger von relativ geschlossenen, relativ homogenen und relativ autonomen Kulturen aus; diese lange vorherrschende Auffassung ist durch die sogenannte *Writing-Culture-Debatte* obsolet geworden. Auch galten die alltäglichen und zeremoniellen Gegenstände nicht länger als privilegierter Zugang zum Verstehen einer Kultur. Die Dinge traten vielmehr neu in den Blick als dynamische Elemente einer zunehmend globalisierten Zirkulation des Kulturellen. 1988 gab der in Indien geborene und in den USA lehrende Ethnologe Arjun Appadurai den Band *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* heraus – ein erster, viel rezipierter Anstoß zu dieser neuen Fragerichtung.

Der grundlegende Beitrag zu diesem Band stammt von dem amerikanischen Ethnologen Igor Kopytoff. Darin greift er dessen Untertitel auf – Objekte werden ausdrücklich als *Waren* bezeichnet – und geht der Frage nach, wie ein Gegenstand seinen Warencharakter erhält. Für ihn als Ethnologen greifen die klassischen ökonomischen Kriterien wie Material, Herstellungsprozess und Gebrauchswert zu kurz. Denn eine Ware wird allererst zur Ware, indem sie als solche kulturell ausgezeichnet wird. Was in einem kulturellen Kontext als Ware gilt, mag in einem anderen kulturellen Kontext ganz verschieden sein. Auch ist ein Gegenstand nicht zu jedem Zeitpunkt seiner Existenz eine Ware; vielmehr erhält er erst zu einem bestimmten Zeitpunkt seinen Warencharakter und büßt ihn auch wieder ein. Schließlich können Objekten auch noch andere

Werte zugesprochen werden, beispielsweise ein Erinnerungswert privater oder auch öffentlicher Art: Der Gehstock von Charlie Chaplin ist nicht nur ein Gehstock. Sein Wert, natürlich auch als Ware, bemisst sich nicht allein an den ökonomischen Kriterien – an diesen sogar am geringsten –, sondern an seinem Charakter als Objekt des medialen kulturellen Gedächtnisses und mithin als kulturelles Sammelstück. Diese Prozesse bezeichnet Kopytoff als „singularization“, denn sie betreffen immer einzelne, konkrete Objekte – nicht eine Klasse von Objekten. Dies gilt u. a. auch für religiöse und zeremonielle Gegenstände: Durch einen Transfer aus der Sphäre des Handwerks in die der Religion wird ein Objekt erst zum Repräsentanten eines Ahnen, Geistes oder Gottes erhoben, meistens begleitet von einem Ritual, durch das eben jene „singularization“ kulturell konstruiert wird.

Um diese Prozesse für die Untersuchung in den Blick zu bekommen, schlägt Kopytoff vor, den Lauf eines Objekts von seinem Entstehen bis zu seinem Ende zu rekonstruieren – und mithin die Biographie eines Objekts nachzuzeichnen. Kopytoff schreibt:

In doing the biography of a thing, one would ask questions similar to those one asks about people: What, sociologically are the biographical possibilities inherent to its ‚status‘, and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far and what do people consider an ideal career for such things. What are the recognized ‚ages‘ or periods in the thing’s ‚life‘, and what are the cultural markers of them? How does the thing’s use change with its age, and what happens to it, if it reaches the end of its usefulness?²

Kopytoff stellt sich also ausdrücklich in eine soziologische Konzeption von Biographie. Demnach gibt es in jeder Kultur bestimmte Institutionen, die Muster oder Präskripte vorgeben, wie eine Biographie *idealerweise* zu verlaufen hat. Diese Muster bieten zugleich Anhaltspunkte, welche Lebensmomente ausgewählt werden müssen, um sie in eine stimmige Abfolge zu bringen.³ Lange Zeit erfüllte diese Funktion in den europäischen Kulturen die katholische Kirche: Relevant am Lebenslauf eines Menschen war einzig seine Beziehung zu Gott, wann und wie er zu ihm gefunden und was er durch ihn bewirkt hat. Dies stellt das Grundmuster der unzähligen Hagiographien und Heiligenlegenden dar. Im Zuge der Ausdifferenzierung der Moderne erweiterten sich jedoch die Handlungsmöglichkeiten des Einzelnen. Die vorgegebenen Präskripte verloren ihre soziale Prägekraft, wodurch der konkrete Lebenslauf immer häufiger von dem idealen abwich, was der Einzelne wiederum als Verfeh-

² Igor Kopytoff, „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process“, in: Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986, S. 64-91: 66.

³ Vgl. Alois Hahn, „Biographie und Lebenslauf“, in: ders., *Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kulturosoziologie*, Frankfurt/M., 2000, S. 97-115. Hahn bezeichnet darin jene gesellschaftlichen Institutionen, die den Einzelnen auffordern und anleiten, sich auf das eigene Leben zu beziehen, anschaulich als „Biographiegeneratoren“.

len oder Scheitern erlebt hat. Daraus speist sich in nicht geringem Maß das Erzählen von Lebensgeschichten in der Moderne.⁴ Kopytoff überträgt eben diese Konzeption auf den Lebenslauf von Dingen, indem er darauf hinweist, dass es auch für sie, abhängig von ihrem Status, der Zeit und dem kulturellen Kontext, bestimmte, institutionell vorgegebene und von den jeweiligen Menschen erwartete „ideal careers“ der Dinge gibt und sich mithin wichtige Aufschlüsse über die Frage gewinnen lassen, inwiefern ein konkretes Objekt dieser Karriere folgt oder von ihr abweicht.

Kopytoff übernimmt die soziologische Perspektive auch insofern, als er auf die unterschiedlichen Perspektiven hinweist, mit denen man den Lebenslauf von Dingen erfassen kann. *Die Biographie eines Dinges* gibt es nicht – sie wäre nicht mehr als eine Aneinanderreihung aller Existenzmomente. Entscheidend ist, unter welchen Gesichtspunkten eine Biographie konzeptualisiert wird. Dies wiederum bestimmt, welche Existenzmomente in welcher Perspektive ausgewählt und sodann miteinander verknüpft werden. Noch einmal Kopytoff:

One brings to every biography some prior conceptions of what is to be its focus. We accept that every person has many biographies: psychological, professional, political, familial, economic and so forth – each of which selects some aspects of the life history and discards others. Biographies of objects cannot but be similarly partial [...] But all such biographies – economic, technical, social – may or may not be culturally informed. What would make a biography cultural is not what it deals with, but how and from what perspective. A culturally informed economic biography of an object would look at it as an culturally constructed entity, endowed with culturally specific meanings, and classified and reclassified into culturally constructed categories.⁵

Nicht umsonst hat Kopytoff seinem Aufsatz den Titel „The Cultural Biography of Things“ gegeben – und eben diese Perspektive macht für ihn die „kulturelle Biographie eines Dings“ aus: Dass Dinge immer eingebunden sind sowohl in kulturelle Semantiken und Kategorien als auch in soziale Praktiken und Beziehungen. Dadurch erhalten sie zu bestimmten Lebensabschnitten eine jeweils kulturell gerahmte Bedeutung, die wiederum ihre Funktion definiert.

Gut zehn Jahre nach der Publikation von Kopytoffs grundlegenden Überlegungen nahmen die Archäologen Chris Gosden und Yvonne Marshall die Wendung von der „kulturellen Biographie der Objekte“ erneut auf und machten sie zum Themenschwerpunkt einer Ausgabe der Zeitschrift *World Archeology*.⁶ Darin boten sie einen Querschnitt durch ethnologische, historische und erste archäologische Forschungen, die bereits einen objektbiographischen An-

⁴ Peter Braun/Bernd Stiegler (Hg.), *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, Bielefeld, 2012. Vgl. vor allem die Einleitung der Herausgeber, S. 9-20.

⁵ Kopytoff (1986), *The Cultural Biography of Things*, S. 67 f.

⁶ Chris Gosden/Yvonne Marshall, „The Cultural Biography of Objects“, in: *World Archeology* 31, 2 (1999), S. 169-178.

satz gewählt haben. Diese Ausgabe hat viel Resonanz erhalten, wodurch sie zu einer weiteren Verbreitung der Methode beigetragen hat.

In ihrem einleitenden Aufsatz nimmt das Herausgeberteam das ethnologische Interesse Kopytoffs auf und versucht, es mit den Bedingungen ihrer Disziplin zu vermitteln. Archäologen haben es mit Dingen zu tun, die sie nicht mehr in Aktion beobachten können. Auch haben sie nicht die Möglichkeit, die Menschen zu befragen, die mit ihnen umgegangen sind. All das müssen sie aus dem Objekt selbst, aus den Fundorten und aus vergleichbaren Objekten an anderen Fundorten rekonstruieren. Von daher gilt ihr Hauptaugenmerk bei geborgenen Objekten ihrer Funktion und ihrer Datierung. Doch haben sich auch innerhalb dieser Disziplin prozessorientierte Ansätze entwickelt, die beispielsweise an den Veränderungen der morphologischen Gestalt einer Objektgruppe die Geschichte ihres Gebrauchs nachzeichnen.

Gosden und Marshall wollen aber noch darüber hinausgehen. Denn die Bedeutung von Objekten kann sich ändern, ohne dass sich ihre Gestalt verändern muss. Objekte sollen demnach nicht länger nur als passives Material angesehen werden, mit dem etwas gemacht wird. Den großen Vorteil biographischer Zugänge zu Objekten sehen sie darin, auf die aktive Rolle aufmerksam zu werden, die Dinge in sozialen Beziehungen einnehmen. Sie schreiben:

This new focus directs attention to the way human and object histories inform each other. [...] The central idea is that, as people and objects gather time, movement and change, they are constantly transformed, and these transformations of persons and objects are tied up with each other.⁷

Damit heben auch Gosden und Marshall auf die Dynamiken ab, die sich zwischen Dingen und Menschen entwickeln. Beide Seiten werden dadurch in Prozesse der Bedeutungszuschreibung verwickelt, die zu einem anderen Zeitpunkt wieder zurückgenommen und verändert werden können. Es sei, so Gosden und Marshall, die grundlegende Aufgabe von Objektbiographien, den Wandel der Bedeutungen freizulegen und nachzuzeichnen, den ein Objekt im Verlauf seiner Existenzspanne durch die Dynamiken sozialer Interaktion erhält.⁸

Doch wie lässt sich das umsetzen? Die beiden Autoren geben dazu einige Anhaltspunkte. Zunächst verweisen sie darauf, wie wichtig Szenarien des Wechsels sind, in denen Dinge getauscht, gehandelt oder verschenkt werden, wodurch sie eine neue Bedeutung gewinnen können. Sodann verweisen sie darauf, dass Bedeutungen oftmals auch öffentlich *aufgeführt* werden, wenn beispielsweise Objekten innerhalb von Ritualen oder Zeremonien von den Teilnehmenden eine Bedeutung zugesprochen wird. Ein etwas anders gelagerter Ansatz besteht schließlich darin, zu fragen, in welcher Weise Menschen ihnen wichtige Objekte in die Konstruktion und Reflexion ihrer Lebensgeschichten einbeziehen beziehungsweise diese aus ihnen gewinnen. Damit ver-

⁷ Ebd., S. 169.

⁸ Ebd., S. 170.

bunden ist die Frage, wie und warum bestimmte Objekte zu biographischen Objekten werden.⁹

Gosden und Marshall enden schließlich ihren Überblick mit dem Hinweis, dass die Objektbiographie mit ihrem einheitlichen Erzählmuster eine gute Grundlage für kulturvergleichende Studien biete:

This central thread of comparison, however, makes the variety of relationships between people and objects in different cultural contexts even more apparent. Ultimately, the utility of the metaphor of biography will depend on its role in revealing this variety.¹⁰

Bei aller geteilten Emphase darf jedoch nicht übersehen werden, dass die verschiedenen Disziplinen der Archäologie, Ethnologie und Geschichtswissenschaft sehr unterschiedliche Voraussetzungen im Hinblick auf die Dichte der Informationen besitzen und mithin auf den Stoff, aus dem Objektbiographien bestehen. Je älter ein Objekt ist, desto lückenhafter werden die Informationen. Von daher dient das Muster der Lebensgeschichte eines Objekts in der Ethnologie eher als Struktur und Narration, mit deren Hilfe sich die Überfülle der in der Feldforschung gewonnenen Informationen ordnen und in einen Text überführen lässt. Für archäologische und historische Objektbiographien stellt sich allerdings das Problem der Informationsdichte schärfer, hier sind die Forschenden oftmals mit großen Lücken konfrontiert.

Deshalb sollte gerade in der Archäologie der Mut aufgebracht werden, beweglicher mit dem Erzählmuster Biographie umzugehen. So argumentiert Jody Joy, ein britischer Vertreter dieser Disziplin, in einem jüngeren Beitrag, in dem er nochmals den objektbiographischen Ansatz bekräftigt.¹¹ Auch wenn nicht genügend Informationen vorliegen, um das ganze Leben eines Gegenstands zu erzählen, könne man das Muster der Biographie anwenden und gleichzeitig die Lücken darin markieren. Auch könne man es vervielfältigen und einem Objekt nicht nur ein, sondern mehrere Lebensgeschichten zuschreiben, beispielsweise wenn es nach einer langen Zeit der Vergessenheit mit ganz neuen Bedeutungen belegt werde. Eine weitere Möglichkeit bestehe darin, die Geschichten mehrerer Objekte parallel zu erzählen, gerade, wenn sich eine Periode nur für eines der Objekte rekonstruieren lasse. Joy plädiert also dafür, sich von der Vorstellung einer einzigen, geschlossenen Biographie zu verabschieden und auch offenere, fragmentierte oder vervielfältigende Formen einzusetzen, die er selbst „relational biographies“ nennt.¹²

⁹ Gosden und Marshall verweisen hier auf die Studie von Janet Hoskins: *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Life*, London, 1998. Darin erzählen sechs Frauen und Männer aus Indonesien ihre Lebensgeschichte anhand ihnen wichtiger Objekte.

¹⁰ Gosden/Marshall (1999), *The Cultural Biography of Objects*, S. 177.

¹¹ Jody Joy, „Reinvigorating Object Biography. Reproducing the Drama of Object Lives“, in: *World Archeology* 41, 4 (2009), S. 540-556.

¹² So auch noch einmal 2015 in seinem Beitrag „Things in Process: Biographies of British Iron Age Pits“, in: Dietrich Boschung/Tobias Kienlin/Patrick-Alexander Kreuz (Hg), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn, 2015, S. 125-141: 129.

Objektbiographische Ansätze haben sich, so lässt sich an dieser Stelle resümieren, in der Erforschung der materiellen Kultur als eine sehr ergiebige, neue Forschungsrichtung herausgestellt, die inzwischen zum festen Bestand der daran beteiligten Wissenschaften gehört.¹³ Darüber hinaus hat sie auch Eingang in andere Wissenschaftszweige gefunden, beispielsweise in die Wissenschaftsgeschichte.¹⁴ Doch so sehr die neue, mit dem *material turn* verbundene Dynamik in der Auseinandersetzung mit der materiellen Kultur begrüßt wird, fehlt es gerade in jüngster Zeit nicht an kritischen Stimmen. Eine davon gehört dem Ethnologen Hans Peter Hahn, einem führenden Vertreter der *Material Culture Studies* in Deutschland. Er erinnert daran, dass die Ethnologie in ihren Anfängen schon einmal Anleihen an Konzepten der Biologie, vor allem des Evolutionismus, genommen und Kulturen und deren Entwicklung nach lebenden Organismen modelliert habe.¹⁵ Die materielle Kultur trat damals gleichsam an die Stelle der Knochenfunde, was zu vielen Fehlschlüssen führte, da der Entwicklungsstand einer Kultur an jenem der von ihr gebrauchten Objekte gemessen wurde. Solche Analogien verstellten den Blick auf die Eigenlogik der materiellen Güter und den impliziten Provokationen, die davon ausgehen.

Denn Objekte, so erinnert Hahn, seien immer polysemisch, d. h. in Teilen unbestimmt, widerständig oder gar trügerisch, und eröffnen eine eigene, komplexe Sphäre kultureller Bedeutungen und Interaktionen, die nicht notwendig synchron zu anderen kulturellen Bereichen laufen muss. Deshalb warnt Hahn vor der Gefahr, dass auch der Begriff der *Biographie* eines Objekts dazu verleite, dieses eindeutiger zu erfassen und zu repräsentieren als es ist.

Problematisch sei beispielsweise, dass Biographien nach einem klar fixierten Anfang und einem entsprechenden Ende verlangen – eine Grenze, die bei Objekten nicht immer scharf gezogen werden könne. Weder liefert die Fertigung eines Handys einen klaren Anfangspunkt – wählt man die Gewinnung der Rohstoffe oder die Montage in der Fabrik? – noch lässt sich bei den technischen Verfahren des Recyclings oder in den sogenannten Secondhandgesellschaften ein klares Ende bestimmen.

Ein anderes Problem erkennt Hahn in der *Unschärferelation* zwischen Objekt und Assemblage. Ihre kulturellen Semantiken erhielten Objekte nämlich sehr oft erst im Verhältnis zu anderen Objekten, wenn sie etwa in einer Vitrine

¹³ Davon zeugt der Eintrag von Janet Hoskins, „Agency, Biography and Objects“, in: Christopher Tilley et al. *Handbook of Material Culture*, London, 2006, S. 74-84.

¹⁴ Einschlägig sind hierfür die Arbeiten von Lorraine Daston. Sie hat wissenschaftsgeschichtliche Forschungen angestoßen, die der Frage nachgehen, unter welchen historischen und epistemologischen Bedingungen sich Objekte der wissenschaftlichen Forschung formieren und auch wieder verschwinden. Vgl. Lorraine Daston (Hg.), *Biographies of Scientific Objects*, Chicago, IL, 2000 und dies. (Hg.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, Brooklyn, NY, 2004.

¹⁵ Die folgenden Ausführungen basieren auf Hans Peter Hahns Aufsatz „Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der Objektbiographie“, in: Borschung/Kienlin/Kreuz (1999), *Biography of Objects*, S. 11-34.

oder einem Regal zu einer Konstellation von Objekten oder gar zu einer Sammlung arrangiert werden. Auch sind solche Arrangements nicht stabil; sie werden von Zeit zu Zeit erweitert oder umgestellt. Objektbiographische Ansätze, die stur auf einen Gegenstand fixiert sind, könnten demnach, so die Befürchtung, einem solchen Bedeutungsgeflecht nicht gerecht werden.

Andererseits begrüßt auch Hahn den Gewinn, den der objektbiographische Ansatz für die Erforschung der materiellen Kultur erbracht hat: Das Aufgeben eines statischen Konzepts der Dinge zugunsten eines dynamischen und die Aufmerksamkeit für die Räume und Zeiten, die ein Objekt durchmisst und dabei verschiedene Bedeutungen annimmt und wieder verliert, in anderen kulturellen Kontexten neu gedeutet wird oder für mitunter lange Zeit in der Bedeutungslosigkeit versinkt, ehe es neu entdeckt wird. Damit die wissenschaftliche Forschung durch eine „Biometapher“ jedoch nicht fehlgeleitet wird, schlägt er den alternativen Begriff des „Itinerars“ vor, der Wegbeschreibung, wie er beispielsweise im Englischen in der Wendung von *travel itinerary* geläufig ist.

Die Einwände Hahns fallen sicherlich ins Gewicht, sie lassen sich jedoch in einen kritisch reflektierten Gebrauch der Objektbiographie integrieren. Und dies umso mehr, je stärker man das *Wie* des Erzählens einer Objektbiographie berücksichtigt, sich der Fallstricke, aber auch der Möglichkeiten dieses narrativen Musters bewusst wird – bis hin zu einem experimentellen Umgang damit. Denn dieses Muster, das zeigt die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre der Biographie, ist gar nicht so einfach und naiv gestrickt, wie man zunächst denken mag – so als gebe eine Biographie schlicht den kontinuierlichen Lauf eines Lebens wieder. Jede Biographie ist eine Konstruktion; darauf hat bereits Igor Kopytoff aufmerksam gemacht und ausdrücklich von einer „kulturellen Biographie“ gesprochen. Jede Biographie konstituiert sich durch eine Auswahl von Ereignissen, die unter einer bestimmten Perspektive getroffen und *narrativ* angeordnet werden, d. h. beispielsweise im Wechsel des Erzähltempos oder im Wechsel von Nähe und Distanz oder von erzählender und wahrnehmender Instanz. Gerade im 20. Jahrhundert haben sich zudem vielfältige Formen diskontinuierlichen biographischen Erzählens entwickelt, um den Katastrophen dieses Jahrhunderts im Muster der Lebensgeschichte gerecht werden zu können.¹⁶

Da das wissenschaftliche Schreiben jedoch vergleichsweise restriktiv ist, lohnt es sich, für die Analyse der narrativen Verfahren jene anderen Bereiche zu betrachten, in denen Objektbiographien als Methode und Erzählweise adaptiert worden sind.¹⁷ Dabei werden jedoch nur solche Textbeispiele analysiert,

¹⁶ Ein Beispiel hierfür ist das Werk von Imre Kertész. Um sein erstes Buch *Roman eines Schicksallosen* hat er ein komplexes, sich immer wieder brechendes Erzählwerk aus weiteren Romanen, essayistischen Reflexionen, Tagebüchern und einem Lebensinterview gelegt, mit dem er der „humanistischen Falle“ der Biographie zu entgehen versuchte, ohne zu resignieren.

¹⁷ Die wissenschaftliche Genese der Objektbiographie ist nur ein Strang, der in diesen Ansatz eingegangen ist. Der andere wichtige Strang ist ein künstlerischer und reicht zurück in die

die man als faktuales oder dokumentarisches Erzählen charakterisieren kann, und nicht Texte, die sich offensichtlich als Fiktionen zu erkennen geben.¹⁸ Faktuale Texte schließen mit ihren Lesern einen Pakt: Sie verpflichten sich, streng auf die außertextuelle Wirklichkeit zu referieren und alle Aussagen, die sie darüber treffen, belegen zu können.¹⁹ Sie entwerfen also weder eine phantastische Welt oder phantastische Vorgänge in der realen Welt noch basieren sie auf Erfindungen. Welchem Genre sie auch folgen, haben sie jeweils eine sorgfältige Recherche zur Voraussetzung. Im Englischsprachigen hat sich für die hier betrachteten Texte seit den 1980er Jahren der treffende Begriff der *Creative Nonfiction* herausgebildet.²⁰

2. Objektbiographien in populärwissenschaftlichen Darstellungen

Der Trost der Dinge

Creative Nonfiction versteht sich als *umbrella term*, unter den journalistische Schreibweisen mit literarischen Anleihen in der Tradition des *New Journalism* ebenso fallen, wie Essays, Memoiren oder Autobiographien. Auch das populärwissenschaftliche Schreiben gehört dazu, das in den angelsächsischen Ländern im *Popular Science Writing* auf eine lange Tradition zurückblickt. Somit verwundert es nicht, dass es zwei englischen Publikationen aus den Jahren 2008 und 2010 vorbehalten war, den Ansatz der Objektbiographie einem breiteren Publikum bekannt zu machen. Beide wären ohne die skizzierte Entwicklung in den genannten Wissenschaftsdisziplinen nicht denkbar und stehen zudem für die beiden Richtungen von Objektbiographien, die sich herausgebildet haben: erstens die sozialwissenschaftlich-ethnologisch orientierten Objektbiographien, die Feldstudien zur Grundlage haben, und zweitens die historisch-rekonstruierenden Objektbiographien, die vor allem auf Archivarbeit beruhen.

Der am *University College* in London lehrende Ethnologe Daniel Miller versammelt in seinem Buch *The Comfort of Things* 30, in der deutschen Fassung 15 Porträts von Menschen im heutigen London, die alle in einer Straße

Russische Avantgarde in den 1910er und 1920er Jahren. Die Objektbiographie als künstlerisches Programm hat Sergej Tret'jakov in einem Text aus dem Jahr 1929 entworfen. Er trägt den Titel: „Die Biographie des Dings“. Vgl. dazu den Beitrag von Hans Günther in diesem Band.

¹⁸ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Michael Niehaus in seinem Aufsatz „Geschichtsdinge/Parcours“, in: Boschung/Kienlin/Kreuz (1999), *Biography of Objects*, S. 173-187.

¹⁹ Vgl. Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt/M., 1994.

²⁰ Der amerikanische Literaturwissenschaftler Lee Gutkind hat den Begriff seit den 1980er Jahren systematisch lanciert. Er hat nicht nur eine Zeitschrift mit diesem Titel gegründet, sondern auch mehrere Lehrbücher dazu verfasst. Seine Summa trägt den schönen Titel *You Can't Make this Stuff Up. The Complete Guide to Writing Creative Nonfiction – from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*, Boston, MA, 2012.

wohnen.²¹ Über eineinhalb Jahre hat Miller, zusammen mit einer Mitarbeiterin, diese Straße und ihre Bewohner untersucht und insgesamt um die 100 Familien, Paare oder Singles besucht und interviewt. Sein ursprüngliches Interesse hat der Rolle gegolten, die Objekte in der Verarbeitung von Verlust-erfahrungen spielen. Daraus haben sich jedoch schnell auch andere Formen der Beziehung zu den sie umgebenden Dingen ergeben und zu der Art, wie sie diese arrangieren, so dass Miller, indem er nach den Dingen fragte, sehr viel über die Menschen erfuhr.

Das hat ihn auf die Form des anthropologischen Porträts gebracht. Sie sind von Empathie und zugleich von einem ethnologisch geschulten Blick getragen, ob sie dem alten, alleinstehenden George gelten, der sich nie aus den autoritären Strukturen seiner Kindheit zu lösen vermochte und nun, in jeder Form beziehungslos, in einer fast leeren, kahlen Wohnung lebt. Oder dem noch immer achtsam und liebevoll miteinander umgehenden Ehepaar Clarke, deren Beziehung zueinander und zu ihren Kindern und deren Familien sich auch im Umgang mit ihrer großen und bereits von den Vorfahren stammenden Sammlung von Weihnachtsschmuck ausdrückt. Oder der jungen Frau Charlotte, die ihr Leben in einem abgestuften System aus Kleidung, Piercings und Tätowierungen auf ihrem Körper sammelt und ordnet. Oder der liebenswerten Dame Di, die Miller als Schamanin bezeichnet, weil sie in einem alten Kindertisch den Aufenthaltsort ihres Großvaters und in ihrem Kleiderschrank den ihrer Mutter und Tante sieht, mit denen sie in einem innigen Austausch steht.

In der Art, wie sie und die anderen Porträtierten mit den Dingen ihres Lebens umgehen, erkennt Miller die Muster ihrer Beziehungen, die sie zu anderen Menschen unterhalten. Zugleich drücken sie auch aus, was ihnen wertvoll ist und mithin auch die Werte, die für ihr Leben gelten. Miller spricht davon, dass jedes Arrangement der Dinge einer bestimmten Ästhetik gehorcht und nichts weniger darstellt als eine kleine Kosmologie, die, obgleich sie selbst geschaffen nur für einen oder wenige Menschen gültig ist, gleichwohl aufs Ganze zielt. Nicht mehr die Religion und nicht mehr die Gesellschaft und ihre Kultur geben als übergeordnete Systeme Orientierung und Werte vor. Jeder muss sie heute – in unserem „post-sozialen Zusammenleben“²² – für sich selbst errichten und wir tun dies durch die Art, wie wir uns einrichten, und wie wir uns auf die Dinge beziehen, mit denen wir uns umgeben. Die Porträts von Miller zeichnen keine Objektbiographien im engeren Sinne nach. Sie erzählen nicht, oder nur in Ansätzen, die Geschichte der Dinge. Aber sie zeigen höchst anschaulich und eindrucklich, wie die Beziehungen beschaffen sind, in denen Menschen zu den Dingen ihres Lebens stehen und wie individuell die Beziehungen zu ihren biographischen Objekten jeweils ausfallen.

Formal entspricht die Erzählhaltung genau der Situation des Forschers. Miller erzählt dezent in der ersten Person, setzt bald ein „ich“, bald ein „wir“, um

²¹ Daniel Miller, *The Comfort of Things*, Cambridge, 2008 [dt. Ausgabe: *Der Trost der Dinge*, Berlin, 2010].

²² Miller (2010), *Der Trost der Dinge*, S. 209.

sich oder das kleine Forschungsteam als wahrnehmende Subjekte in Erinnerung zu rufen – oder auch, um an einigen Stellen Reflexionen einzustreuen. Das Hauptaugenmerk liegt indes auf den porträtierten Menschen. Miller schildert manches Mal konkrete Situationen, die er beobachtet, vorwiegend jedoch seine Eindrücke von den Menschen, die sich immer wieder zu einem Charakterzug bündeln. Ein wichtiger Aspekt ist die Weise, wie die Menschen sprechen und wie sie auf seine Fragen antworten. Meistens fasst er die Antworten in eigenen Worten zusammen. Hin und wieder gibt er sie jedoch auch in direkter Rede wieder. Sie sind dann aber immer aus dem Zusammenhang gerissen und dienen nur als Sprachmaterial. Monologe oder gar Dialoge gestaltet er nicht; wohl, weil sie zu literarisch anmuten würden. So bleiben schließlich auch die Objekte immer *beobachtete* Objekte, deren Bedeutung für die Menschen in den Gesprächen offengelegt und von der erzählenden Instanz der Forschers wiedergegeben und erläutert werden.

Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten

Streng den Objekten zugewandt, verfolgt ein zweites Buch explizit deren jeweilige Geschichte. Es handelt sich dabei um insgesamt 100 Objekte, die alle aus dem Bestand des British Museum in London stammen. Neil MacGregor, der Autor und zur Entstehungszeit des Buches Leiter des Museums, unternimmt es, an den ausgewählten Museumsobjekten, die von einem zwei Millionen Jahre alten steinernen Schneidewerkzeug der Olodwan-Kultur über eine heutige Kreditkarte aus den Vereinigten Arabischen Emiraten bis zu einer Solarlampe aus China reichen, die Geschichte der Menschheit, ihrer kulturellen Entwicklung und Vielfalt zu erzählen. Auf wenigen Seiten eröffnet er jeweils Einblicke in die Herstellung, die Funktion und das kulturelle Umfeld des jeweiligen Objekts und verfolgt dessen Geschichte, nicht selten bis zur Aufnahme in die Sammlung des Museums. Ausführlich lässt er auch Experten und prominente Angehörige der Kulturen, aus denen das jeweilige Objekt stammt, zu Wort kommen. Nicht zuletzt ist jeder ausgewählte Gegenstand in mehreren farbigen, vor schwarzem Hintergrund aufgenommenen Abbildungen reproduziert, so dass auch das ansprechende und sorgfältige Layout die Konzentration auf das Objekt visuell repräsentiert.

A History of the World in 100 Objects ist ein überraschender Bucherfolg geworden.²³ Dadurch sind viele Leser zum ersten Mal mit Objektbiographien in Berührung gekommen. In seiner Einleitung spricht MacGregor auch ausdrücklich von den „Biographien der Dinge“, bezieht sich dabei aber stärker

²³ Neil MacGregor, *A History of the World in 100 Objects*, London, 2010 [dt. Ausgabe: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München, 2011]. Das Buch hat in Deutschland bereits 2012 die vierte Auflage erreicht und liegt zudem seit 2013 in einer Jubiläumsausgabe vor. Zudem hat es eine Reihe von Nachahmungen hervorgerufen, die sich z. T. bis in die Aufmachung und den Schreibgestus angleichen; vor allem: Hermann Schäfer, *Deutsche Geschichte in 100 Objekten*, München, Berlin, 2015.

auf die archäologische Tradition der Gebrauchsgeschichte. Die Biographie der Objekte zeichnet sich für ihn vor allem an den Spuren der Gegenstände ab, an ihren Beschädigungen, aber auch an Eingriffen und Veränderungen, die spätere Besitzer bewusst daran vollzogen haben. So versteht es MacGregor immer wieder, mit geradezu detektivischem Spürsinn aus kleinen Hinweisen große Geschichten freizulegen.

An einer Bronzestatue, die den Kopf des römischen Kaisers Augustus zeigt, entdeckt er beispielsweise feine Sandkörner in der Bronzeoberfläche. Der Kopf ist zudem gewaltsam vom Rest der Statue getrennt worden. Im Wissen um den Fundort im Sudan rekonstruiert er, dass der Kopf einst von Kriegerern der Meroë unter ihrer Anführerin Kandake geraubt und im Sand unter den Stufen eines Siegestempels begraben wurde – als „clever inszenierte Beleidigung“, denn „fortan würde jeder, der die Treppen zum Tempel empor[steigt], den römischen Kaiser mit Füßen treten“.²⁴ Wie man an diesem Beispiel sieht und wie er selbst einräumt, setzt MacGregor auch „ein gehöriges Maß an Vorstellungskraft“ ein, um sich mit dem jeweiligen Objekt „so großzügig, so poetisch wie möglich zu befassen, in der Hoffnung, es möge [...] die Erkenntnisse vermitteln, die es in sich trägt“.²⁵

MacGregor stellt die Objekte in den jeweiligen Kapiteln in den Mittelpunkt und mithin strukturell an jene Position, die in anderen Erzählungen dem Protagonisten vorbehalten ist. Doch ist damit weder eine objektbezogene Perspektive noch irgendeine Handlungsmacht der Objekte verbunden. Die erzählende Instanz stellt lediglich eine große Nähe zu dem her, was sie beschreibt. Weder wird – wie bei Daniel Miller – die Situation der Wahrnehmung mit aufgenommen noch taucht in den Kapiteln ein wahrnehmendes Subjekt auf. Vielmehr nimmt sich die narrative Instanz viel Zeit, bzw. Raum, die Objekte sehr genau und detailliert im Stile einer kunstwissenschaftlichen Ekphrasis zu beschreiben.²⁶ Durchschnittlich ein Drittel des Textes bleibt der Beschreibung der Objekte vorbehalten, wodurch das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit zugunsten der Objekte gedehnt wird. In den restlichen Textteilen werden die Objekte kontextualisiert und ihre historischen Bedeutungsschichten erläutert. Dabei bleibt die erzählende Instanz heterodiegetisch, die bald sehr eng auf die Objekte fokalisiert und bald wie ein *allwissender Erzähler* die notwendigen historischen Informationen einspeist bzw. das Wort an die jeweils ausführlich zitierten *Experten* weiterreicht. Das „wir“, das gelegentlich benutzt wird, bezeichnet hingegen lediglich die Gemeinschaft der Lesenden, die damit angesprochen und in den Gang von Beschreibung, Kontextualisierung und historischer Deutung einbezogen werden.

²⁴ Ebd., der „Kopf des Augustus“ wird von S. 271-277 beschrieben, das Zitat findet sich auf S. 275.

²⁵ Ebd., S. 15.

²⁶ Zum Stellenwert der Tradition der Ekphrasis für Objektbiographien vgl. Peter Braun, *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar, 2015, S. 27-42.

3. Objektbiographien im Journalismus

Zur *Creative Nonfiction* zählen auch viele journalistische Formen, vor allem jene, die aus den traditionellen journalistischen Textsorten ausbrechen, aber auch die Reportage, die seit ihren Anfängen eine große Nähe zur Literatur unterhalten hat. So finden sich in jüngerer Zeit auch immer wieder Reportagen, die sich als Objektbiographien charakterisieren lassen.

Ein eindrückliches Beispiel dafür stellt die Reportage *Auf der Jagd nach dem Schrott* dar, die ein junges Journalistenteam, bestehend aus Carolyn Braun, Marcus Pfeil, Felix Rohrbeck und Christian Salewski, erarbeitet hat. Sie erschien im Sommer 2014 unter der Rubrik *Dossier* in der ZEIT, ist jedoch als *Cross-Media*-Projekt angelegt, d. h. es gibt dazu auch einen Fernsehfilm, der in der Sendung *Panorama* ausgestrahlt worden ist, und eine interaktive Seite im Netz.²⁷

Worum geht es? Ungefähr zwei Millionen Tonnen Elektroschrott fallen jährlich in Deutschland an. Von Rechts wegen sind die Hersteller dazu verpflichtet, die alten Geräte zu entsorgen; jedoch gelangen nach Schätzungen nur 700.000 Tonnen in das bundesrepublikanische Recyclingsystem. Um konkrete Informationen darüber zu erhalten, was mit dem Rest passiert, verfolgt die Journalistengruppe den Weg eines ausgedienten Röhrenfernsehers. Dazu nutzen sie eine relativ junge Technik: Sie präparieren das Gerät mit einem GPS-Sender. So sind sie in der Lage, sich an dessen Fersen zu heften. Das zeigt, die *Verfahren*, wie Objekte und ihre Geschichte verfolgt bzw. rekonstruiert werden, bedienen sich immer auch der verfügbaren und z. T. hochkomplexen Technologien.

Die Biographie des ausgedienten Fernsehers setzt ein, als ein Altwarenhändler das Gerät bei ihnen kostenfrei abholt. Der Händler bietet seine Dienste über Kleinanzeigen an. Die ersten Stationen befinden sich noch in Hamburg. Über verschiedene Schrotthändler geht es in den Hafen. Dabei steigert das alte Gerät bereits wieder seinen Wert. Von Station zu Station kommen jeweils zwei bis drei Euro dazu. Nach mehreren Wochen wird der alte Fernseher über Antwerpen nach Ghana in den Hafen von Accra verschifft. Von dort gelangt er dann ins Landesinnere, in die kleine Stadt Dambai.

Die Journalisten reisen *ihrem* Objekt hinterher. Sie recherchieren vor Ort die jeweiligen Verhältnisse und sprechen mit den Menschen, durch deren Hände das Fernsehgerät geht und die daran verdienen. Sie interessieren sich für deren Arbeits- und Lebensumstände. Das ist nicht einfach, die Gesprächsbereitschaft ist meist begrenzt, nicht selten kommt es zu Drohungen. Am Ende der ökonomischen Kette jedoch ist das inzwischen reparierte und wieder funktionstüchtige Gerät gute 70 Euro wert.

²⁷ Carolyn Braun/Marcus Pfeil/Felix Rohrbeck/Christian Salewski, „Auf der Jagd nach dem Schrott“, in: *Die ZEIT*, 24. Juli 2014, S. 13-15. Siehe auch: <http://download.www.arte.tv/permanent/future/FollowTheMoney/DE/index.html>, zuletzt aufgerufen am 2017.

Um vergleichen zu können, haben die Journalisten einen zweiten, ebenfalls präparierten Fernseher bei der offiziellen Sammelstelle eines Recyclinghofes abgegeben. Damit wollen sie den Weg verfolgen, den ein ausgedientes Elektrogerät innerhalb des offiziellen Recyclingsystems, in das die Hersteller eingebunden sind, nimmt. Die Journalisten arbeiten also nach der Methode von Igor Kopytoff, indem sie die Differenz zwischen dem idealen, erwarteten Weg und der Abweichung davon betrachten. Die ernüchternde Pointe: Auch dieser zweite Fernseher landet in Afrika – auf einem der größten Umschlagplätze für alte Elektrogeräte in Nigeria.

Die Geschichte, die das Journalistenteam erzählt, stellt eine ungewöhnliche und freilich auch unvollständige Objektbiographie dar. Denn sie beginnt erst zu dem Zeitpunkt, als das Gerät in Deutschland seine Funktion verloren hat. Das Gerät ist defekt und überdies haben längst die Flachbildschirme Einzug in die Wohnzimmer gehalten. Doch die Geschichte des Fernsehgeräts zeichnet keinen Verfall nach, sondern eine Art ‚Auferstehung‘. Zunächst steigt der Tausch-, später auch der Gebrauchswert. In einem anderen wirtschaftlichen und kulturellen Umfeld, das von Armut, und damit auch von einer traditionell anderen Dingkultur geprägt ist, steigert sich nicht nur der Wert des alten Röhrenfernsehers, sondern er erhält auch als Fernsehgerät eine ganz neue Bedeutung.

Formal schöpft die ökonomische Objektbiographie des Fernsehers alle Mittel der Reportage aus. Als narrative Instanz fungiert ein „wir“, das für das Journalistenteam steht. Im Mittelpunkt des Geschehens: die Verfolgung des Fernsehers. Diese wird mit hohem Tempo erzählt; ausführliche Objekt- oder Ortsbeschreibungen finden sich nicht. Als Zeitform ist das Präsens gewählt; so werden die Leser unmittelbar in die *Jagd nach dem Elektroschrott* verstrickt. Und die Menschen, denen das Journalistenteam begegnet, kommen in knappen Dialogen immer wieder selbst zu Wort. Fast liebevoll ist auch mehrmals von „unserem Fernseher“ die Rede. Während die anderen Menschen, die mit dem Gerät in Berührung kommen, in ihm nur eine Ware erkennen, entwickeln die Journalisten ein geradezu persönliches Verhältnis zu ihm. Am Ende kaufen sie ihn in Dambai sogar zurück – mit der Begründung, sie wollten nicht, dass auch ihr Fernseher eines Tages auf dem großen Umschlagplatz in Nigeria lande.

4. Literarische Objektbiographien

Der Unterschied zwischen der Reportage als Grenzfall zwischen Journalismus und Literatur und den Spielarten dokumentarischen Erzählens liegt zunächst einmal im Umfang. Damit einher kann aber auch ein höheres Maß an Komplexität gehen. Das zeigt Dieter Kühn mit seinem Buch *Schillers Schreibtisch in Buchenwald*, das im Jahr 2005 erschienen ist und das er schlicht mit der

Gattung *Bericht* bezeichnet hat.²⁸ Es ist wohl kein Zufall, dass ein Schriftsteller, der als ausgewiesener Biograph gilt und bereits in vielen Büchern die literarischen Möglichkeiten biographischen Erzählens ausgelotet hat, auch einmal ein Objekt in den Mittelpunkt einer biographischen Darstellung rückt.²⁹

Es beginnt mit einer Entdeckung, die Kühn im Umfeld einer Lesung in Weimar gemacht hat. Im Konzentrationslager Buchenwald wurden Duplikate von Möbeln des Schillerhauses, eines der vielen literarischen Museen der Stadt Weimar, hergestellt. Vorrang hatte dabei eine Kopie von Schillers Schreibtisch. Aufgrund des hohen Ansehens, das Schiller bei den Nationalsozialisten genoss, sollten die originalen Möbel sicher verwahrt werden und zugleich das Schillerhaus als repräsentativer Ort der Öffentlichkeit zugänglich bleiben. So verfiel man auf die Idee, Zweitstücke der Möbel von Häftlingen des Lagers herstellen zu lassen. Über eineinhalb Jahre befand sich deshalb das Original des Schreibtisches in den Baracken der *Deutschen Ausrüstungswerke G.m.b.H. Weimar Buchenwald (DAW)*, die innerhalb des eingezäunten Lagers standen, nicht weit vom Krematorium entfernt.

Aus diesem historischen Befund rekonstruiert Kühn nun die Geschichte von Schillers Schreibtisch. Er schildert dabei zwei Zeitebenen parallel und verschränkt sie in seiner Darstellung – die letzten Lebensjahre Schillers in Weimar von 1799 bis 1805, für die der originale Schreibtisch steht, und die Jahre 1942 und 1943, in denen die Kopie angefertigt wurde. Auf diese Weise gelingt es Kühn, ganz verschiedene Aspekte in seine Darstellung hineinzuholen und miteinander zu verschränken – biographische Elemente zu Schiller, die Rezeption Schillers im Dritten Reich, den Umgang mit Kulturgütern und Kunstschätzen in den Kriegsjahren und – nicht zuletzt – ein Kapitel der Geschichte des Lagers Buchenwald.

All das ist jedoch nur möglich, da auch Kühn die Tätigkeiten und sozialen Praktiken der Menschen, die mit dem Schreibtisch verbunden sind, einbezieht. Zunächst der historische Schiller selbst. Aus biographischen Splittern, aber auch im Nachvollziehen einiger Texte, die an dem Schreibtisch in Weimar in jenen Jahren entstanden sind, entwirft Kühn ein Porträt Schillers. Diese Teile werden von einer heterodiegetischen Erzählinstanz und im Wechsel von Präteritum und historischem Präsens wiedergegeben. Dagegen rekonstruiert er in einer homodiegetischen und im unmittelbaren Präsens gehaltenen Archivalsuche die Vorgänge, die zur Herstellung des Zweitstücks geführt haben, sowie die Menschen, die darin verwickelt waren.

Gegenüber den Objektbiographien, die bisher betrachtet wurden, zeigen sich bei Kühn zwei neue Elemente. Einerseits nutzt er die Lizenz literarischen Schreibens, die Möglichkeitsform einzusetzen und sich „im Spielraum des

²⁸ Dieter Kühn, *Schillers Schreibtisch in Buchenwald*, Frankfurt/M., 2005.

²⁹ Zu den bekannten Biographien von Dieter Kühn zählen *Ich Wolkenstein* (1977), *Clara Schuhmann, Klavier. Ein Lebensbuch* (1996), *Frau Merian! Eine Lebensgeschichte* (2002) und *Gertrud Kolmar. Leben und Werk, Zeit und Tod* (2008).

Wahrscheinlichen“ zu bewegen.³⁰ Kühn, bzw. der Erzähler, arbeitet hier mit Ideen und Entwürfen, mit denen er sich bestimmten Aspekten zu nähern versucht, zeigt aber auch deren Grenzen oder Irrwege auf. So in der Frage, wer denn die Kopie des Schreibtisches angefertigt haben könnte. Die narrative Instanz stellt sich zunächst zwei Häftlinge vor, die für diese Arbeit abkommandiert worden sind; ein aktives Gewerkschaftsmitglied der eine, ein jüdischer Kunsttischler, ausgebildet in einer der angesehenen Werkstätten von Modena, der andere. Kühn weiter:

Ich wollte die Häftlings-Kunsttischler sodann bei der Arbeit skizzieren, in einer der weiträumigen Baracken der DAW, mit den dicht gereihten Fenstern, die sich nach außen öffneten. (Was drang durch die offenen Fenster herein, in wärmerer Jahreszeit? Welche Gerüche? Welche Geräusche?!) Ich wollte mir vorstellen, möglichst genau, wie die beiden Tischler arbeiteten (oder: der Tischler und sein Tischlergeselle). Wurden von der DAW-Tischlerei handwerkliche Praktiken des 18. Jahrhunderts übernommen, wurde auch hier kopiert?³¹

Doch bereits handwerkliche Ausdrücke aus einem Fachbuch führen in die Irre, denn sie ermöglichen nicht die erwünschte Anschaulichkeit, die im Erzählen hergestellt werden soll. Ebenso scheitert der Versuch, sich vorzustellen, was und wie die beiden Gefangenen während der Arbeit miteinander gesprochen haben. So bricht der Ich-Erzähler schließlich mit seinem Versuch ab und belässt es bei der versuchsweisen Annäherung. Umso größer fällt kurz darauf sein Erstaunen aus, als eine Anfrage nach dem Namen des Tischlers von Seiten der Gedenkstätte Buchenwald positiv beantwortet wird, und er nicht nur den Namen des Tischlers – Willy Werth –, sondern auch ein paar Lebensdaten zu ihm erhält. Die historische Aufarbeitung ist in diesem Fall weiter als die historische Phantasie des Erzählers.³²

Das andere, neue Element, das sich bei Kühn findet, sind eingestreute Hinweise auf und Reflexionen über den Entstehungsprozess des Textes. „Meine Tischplatte, aufgebockt. Fotokopien von Dokumenten zurechtgelegt. Voran ein Schreiben des Weimarer Polizeipräsidenten Hennicke“, heißt es beispielsweise relativ zu Anfang des Textes.³³ Circa 20 Seiten weiter folgt ein weiteres Beispiel:

Formbildende Konstellation: Der Schreibtisch im Schillerhaus, die Kopie aus dem Konzentrationslager in Buchenwald – diese Objekte, zum Verwechseln ähnlich, sie stehen für zwei Welten, die jeweils Textpräsenz gewinnen müssen. Und damit: Tiefenperspektiven. [...] Eigentlich wären dies Themen zweier Monographien: über Schillers Welt, über die Welt von Buchenwald. Da würde ich aber schwer einen Anfang und kaum ein Ende finden. Möglich sind hier – für

³⁰ Ebd., S. 186.

³¹ Ebd., S. 186 f.

³² Vgl. ebd., S. 191-193.

³³ Ebd., S. 11.

mich – nur Textmodelle. Es wird also nur ansatzweise eingeführt in die Welt, in der Schiller lebte, und in die Welt des Terrors und des Krieges.³⁴

Die Leser werden also nicht allein bei der Recherche, der Einsichtnahme und Interpretation historischer Quellen mitgenommen, sondern auch in den Prozess involviert, in dem der Text seine Form gewinnt. Dafür verwendet Kühn einen knappen Kurzsatzstil im Duktus des Notierens, bei dem oftmals das Subjekt ausgespart ist – um das „ich“ zugunsten des Schreibtisches zurückzunehmen.

Der Schreibtisch selbst und seine Kopie wechseln im Lauf des Textes in ihrem Status zwischen Objekt und Symbol. Einmal der Schreibtisch als materielles Ding – das andere Mal all die zusätzlichen Bedeutungen, mit denen sich der Schreibtisch durch soziale Praktiken aufgeladen hat, von der Herstellung, über die Tätigkeit Schillers an seinem Schreibtisch, bis zu seiner musealen Präsentation. Original und Kopie bewegen sich im Buch dabei kontrapunktisch: der originale Schreibtisch ist zunächst allein Museums-Objekt und wird mehr und mehr zum Symbol der Schaffenskraft Schillers. Die Kopie des Schreibtisches hingegen ist zu Beginn ganz ein Symbol für die *Untaten* im Dritten Reich und wird im Laufe des Buchs immer realer zum Objekt – bis der Erzähler am Ende seines Berichts die Kopie des Schreibtisches in Augenschein nimmt. Er findet den von KZ-Häftlingen nachgebauten Schreibtisch Schillers in einem Depot der *Weimarer Klassikstiftung* – ausgerechnet an der Südflanke des Ettersbergs, auf dem sich auch das Lager Buchenwald befindet, und zumal in einem ehemals von der Sowjetarmee genutzten Gebäude. Kühn schreibt: „Enger, schmerzhafter können sich historische Perspektivlinien nicht überschneiden.“³⁵

5. Resümee: Erzählen von der materiellen Kultur

Die betrachteten Objektbiographien aus den Bereichen des populärwissenschaftlichen Schreibens, des Journalismus und der dokumentarischen Literatur haben die narrative Bandbreite gezeigt, in der sie heute erzählt werden. Allen gemeinsam ist ein großer Grundstock an erhobenen und ermittelten Informationen, seien sie durch wissenschaftliche Forschungen oder journalistische Recherche oder durch den Einsatz neuer Ortungstechniken gewonnen. Darüber verzweigen sich die Formen und tendieren eher zum nüchternen Bericht und zur treu am Geschehen bleibenden Reportage, oder aber sie bekennen sich zur historischen Phantasie, spielen mit Elementen der *detective story* und der Spurensuche und malen sich Möglichkeiten im „Spielraum des Wahrscheinlichen“ aus. Dieter Kühn hat zudem gezeigt, wie komplex Objektbiographien gebaut sein können, gerade wenn man die Geschichten mehrerer Objekte in-

³⁴ Ebd., S. 30 f.

³⁵ Ebd., S. 239.

einander verschränkt. Um ihre Leser anzusprechen und in die Erzählung hineinanzuziehen, bevorzugen alle Beispiele die Zeitform des Präsens. Zudem gilt, dass zumindest drei der vier Objektbiographien eine große Nähe zu den im Mittelpunkt stehenden Objekten narrativ errichten, sei es durch ausführliche Beschreibungen oder durch eine ostentative Zurücknahme des „ich“. Denn für Objektbiographien ist konstitutiv, dass sie sich ein anderes Epizentrum des Erzählens wählen, von dem aus neue Ansichten der Welt eröffnet werden.

Allerdings hat die Analyse auch gezeigt, dass eine Differenz immer eingehalten wird. Der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette hat in seiner einflussreichen strukturalen Narratologie darauf hingewiesen, dass die Instanz, die in einem Text sinnlich wahrnimmt – die *fokalisierende Instanz* – und jene, die erzählt – die *narrative Instanz* – nicht zusammenfallen, sondern zu unterscheiden sind.³⁶ Der Erzähler einer Objektbiographie kann also sehr wohl ein Objekt in den Mittelpunkt des Erzählens rücken – an die strukturelle Stelle eines Akteurs – und er kann auch, zumindest im Ansatz, die Welt aus der Perspektive dieses Objekts schildern, ohne sich selbst als Erzähler aufzugeben und für die Leser als narrative Instanz in Vergessenheit zu geraten. Damit verschmelzen weder Objekt und Erzähler, noch wird dem Objekt dadurch eine eigene Lebenskraft angedichtet oder gar eine Handlungsmacht. Die Differenz zwischen den Akten der Fokalisierung und der Narration muss sogar aufrechterhalten werden, andererseits würde der *dokumentarische Pakt* gebrochen und die Erzählung den Charakter des Phantastischen annehmen. Unter diesen Vorzeichen kommt Objektbiographien mit ihrem inhärenten Perspektivwechsel ein attraktives narratives Potential zu, unsere kulturell eingespielten Aufmerksamkeitsmuster kreativ durcheinander zu wirbeln und zu erweitern.

Literatur

- Boschung, Dietrich/Kienlin, Tobias/Kreuz, Patrick-Alexander (Hg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn, 2015.
- Braun, Carolyn/Pfeil, Marcus/Rohrbeck, Felix/Salewski, Christian, „Auf der Jagd nach dem Schrött“, in: *Die ZEIT*, 24. Juli 2014, S. 13-15.
- Braun, Peter, *Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch*, Weimar, 2015.
- Ders./Stiegler, Bernd (Hg.), *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, Bielefeld, 2012.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, München, 1994.
- Gosden, Chris/Marshall, Yvonne, „The Cultural Biography of Objects“, in: *World Archeology* 31, 2 (1999), S. 169-178.

³⁶ Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, München, 1994, S. 134-138 und S. 235-242.

- Hahn, Alois, *Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie*, Frankfurt/M., 2000.
- Joy, Jody, „Reinvigorating Object Biography. Reproducing the Drama of Object Lives“, in: *World Archeology* 41, 4 (2009), S. 540-556.
- Kopytoff, Igor, „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process“, in: Arjun Appadurai (Hg.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986, S. 64-91.
- Kühn, Dieter, *Schillers Schreibtisch in Buchenwald*, Frankfurt/M., 2005.
- MacGregor, Neil, *A History of the World in 100 Objects*, London, 2010 [dt.: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München, 2011].
- Miller, Daniel, *The Comfort of Things*, Cambridge, 2008 [dt.: *Der Trost der Dinge*, Berlin, 2010].

HANS GÜNTHER

DER ZYKLUS DER DING-KONZEPTE IN DER RUSSISCHEN AVANTGARDE

Im Zusammenhang mit der Erforschung des „Eigensinns der Dinge“¹ und ihrer kulturellen Zyklizität² verdient die russische Avantgarde der 10er und 20er Jahre des 20. Jahrhunderts mit ihren elaborierten Ding-Konzepten und ihrer weltweit anerkannten künstlerischen Praxis besonderes Interesse. Im Vergleich zu den entsprechenden westlichen Strömungen ist im russischen Kubofuturismus, Suprematismus, Konstruktivismus oder der faktographischen *Biographie des Dings* die Destruktion der traditionellen Kunst und die theoretische Reflexion über den Ding-Charakter des künstlerischen Artefakts sehr viel intensiver ausgeprägt. Die Entwicklung in Russland zeichnet sich durch extreme Schwankungen aus. Innerhalb von etwa zwei Jahrzehnten durchlaufen die avantgardistischen Ding-Konzepte extreme Metamorphosen. Die Diskontinuität wird noch dadurch verstärkt, dass die Entwicklung in hohem Maß durch politische und soziale Umbrüche überdeterminiert ist.³

Vorspiel:

Die befreiten Dinge im italienischen Futurismus

Die russische Avantgarde empfing in ihren Anfängen wichtige Impulse von den zeitgenössischen italienischen Künstlern. Charakteristisch für den italienischen Futurismus sind nicht nur die bekannten *parole in libertà*, sondern auch die *oggetti in libertà*, Dinge, die ihr vom Menschen unabhängiges Eigenleben führen. Fasziniert vom Phänomen der Geschwindigkeit, richten die Futuristen ihre Aufmerksamkeit auf die dynamischen Realia der Moderne (Maschine, Auto, Flugzeug, Großstadt, Elektrizität). Das Schaffen des Malers und Bildhauers Umberto Boccioni ist ein ununterbrochener Versuch, sich künstlerisch

¹ Vgl. den Überblick über die Forschung zur materiellen Kultur von Hans Peter Hahn, „Vom Eigensinn der Dinge – Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, Berlin, 2015, S. 9-56.

² Dieser Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprojekts *Kulturelle Zyklographie der Dinge* an der Universität Paderborn entstanden. Vgl. dazu Mirna Zeman/Jürgen Link/Rolf Parr (Hg.), *Moden/Zyklen (= KultuRRevolution*, 68 (2015)) mit dem entsprechenden Schwerpunkt.

³ Vgl. Jürgen Link „Thesen zur Zyklogie und Evolution“, in: Zeman/Link/Parr (2015), *Moden/Zyklen*, S. 9-12: 11, der die Nicht-Ableitbarkeit der kulturellen Zyklen vom primären Produktionszyklus betont. So geht beispielsweise die eigentliche ‚Kunstrevolution‘ der Avantgarde in den 1910er Jahren der politischen und sozialen Revolution des Jahres 1917 in Russland um Jahre voraus.

der Dynamik der Realität anzunähern. Die Verfahren seiner Kunst – Simultaneität, gegenseitige Durchdringung der Ebenen (*compenetrazione dei piani*), Gestaltung der vielfältigen Beziehungen zwischen Gegenstand und Umgebung (*oggetto-ambiente*) u. Ä. m. – dienen dazu, die Deformation der Dinge durch die Geschwindigkeit zu erfassen. Dynamisiert wird auch der Standpunkt des Betrachters, der ‚mitten ins Bild‘ gesetzt wird. Aufgabe der Kunst ist es, eine alle Sinne umfassende neue Sensibilität (*nuova sensibilità*) für die moderne Welt zu schaffen.

Die vitalistisch verstandene Materie⁴ führt im italienischen Futurismus ein vom Menschen unabhängiges Eigenleben, das der Künstler intuitiv erfassen kann. Film und Fotografie sollen nach Marinetti „Dramen“ von belebten, vermenschlichten Dingen in ihrer alogischen Existenz gestalten.⁵ Die Gefühle der Materie, so formuliert Marinetti in provokanter Weise, sind wichtiger als die der Menschen:

Über die befreiten Gegenstände und die launischen Motoren müssen die Atmung, die Sensibilität und die Instinkte der Metalle, der Steine, des Holzes usw. erfaßt werden. An die Stelle der längst erschöpften Psychologie des Menschen muß die *lyrische Besessenheit der Materie* treten.⁶

Die die logischen Regeln der Grammatik verletzenden onomatopoetischen *parole in libertà* verstehen sich als Nachahmung und direkter Ausdruck des entfesselten Lyrismus der Materie.⁷ Mit der ausgeprägten Tendenz zur Anthropomorphisierung der Dinge⁸ korrespondieren die Dezentrierung und Depsycho-logisierung des menschlichen Subjekts. Die Maschine, die vollkommener ist

⁴ Materie ist der im italienischen Futurismus verwendete Sammelbegriff für die reale dingliche Welt, vor allem die der Technik.

⁵ Filippo T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mailand, 1968, S. 143 und S. 196.

⁶ Umberto Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Köln, 1972, S. 77 [Herv. i. O.].

⁷ Vgl. Fausto Curi, „Una stilistica della materia: F. T. Marinetti e le parole in libertà“, in: Jean-Claude Marcadé (Hg.), *Présence de F. T. Marinetti*, Lausanne, 1982, S. 26-48. Im Gegensatz zur russischen Avantgarde bzw. dem russischen Formalismus hat der italienische Futurismus auch keine Theorie des sprachlichen Zeichens entwickelt.

⁸ Neben Henri Bergson berufen sich die italienischen Futuristen auf Ernst Haeckel, *Die Welt-räthsel*, 10. Aufl., Leipzig, 1909. Haeckel stellt dem „Anthropismus“ einen „kinetischen Substanzbegriff“ gegenüber, der auch den Atomen Empfindungen und eine „Seele“ von primitivster Art“ (S. 238) zugesteht. Auch in der gegenwärtigen Diskussion ist das Thema der Anthropomorphisierung der Dinge aktuell. Vgl. etwa Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, NC, London, 2010. Sie gesteht auch dem Metall ein „impersonal life“ (S. 59) zu: „I believe it is wrong to deny vitality to nonhuman bodies, forces, and forms and that a careful course of anthropomorphization can help reveal that vitality“ (S. 122). Bennett beruft sich dabei auf Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in allen organischen – vermutlich auch unorganischen – Körpern eine in der molekularen Mikrostruktur angelegte Tendenz zum „Werden“, zur „Deterritorialisierung“, d. h. zur grenzüberschreitenden Entwicklung sehen (*Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin, 1992, S. 317-406). Dient im italienischen Futurismus die Belebung der Materie der affektiven Verstärkung des menschlichen Ego, so intendiert der gegenwärtige Vitalismus einen ‚solidarischen‘ Umgang mit den Dingen.

als der Mensch, erscheint geradezu als Ideal. Von da ist es nur ein Schritt zur utopischen Identifizierung des Menschen mit der Maschine, zur Herausbildung eines mechanischen „tipo non umano“.⁹

Die Auferweckung der Dinge in der russischen Avantgarde

Gilt die neue Sensibilität der italienischen Futuristen dem anthropomorph empfundenen dynamischen Eigenleben der Produkte der modernen Technik, so stellt die russische kubofuturistische Avantgarde die semiotische Beziehung zwischen dem sprachlichen Zeichen und den bezeichneten Dingen in den Vordergrund. Durch sprachliche und andere Verfahren der Verfremdung sollen die ‚toten‘ automatisierten Alltagsdinge ‚auferweckt‘, d. h. wieder fühlbar gemacht werden: „Heute ist die alte Kunst tot, eine neue noch nicht geboren; tot sind auch die Dinge, wir haben das Gefühl für die Welt verloren.“¹⁰ Neue künstlerische Formen und die Erneuerung ihrer sprachlichen Benennung sollen dazu dienen, wie Viktor Šklovskij sich ausdrückt, „die Dinge zu fühlen, um den Stein wieder steinern zu machen“.¹¹ Grundlegend in der russischen Avantgarde ist die Unterscheidung zwischen Ding (*veščʹ*) und Gegenstand (*predmet*). Handelt es sich bei den Gegenständen um Objekte, die in ihrer alltäglichen, pragmatischen Funktion wahrgenommen werden, so figuriert das Ding als etwas „Natürliches, Vorrationales, Unpragmatisches, Antiutilitäres und Kulturkritisches“.¹² Die Avantgarde protestiert gegen eine Kultur, in der die Menschen sich in einer immer weiter anwachsenden Welt der Dinge eingerichtet haben, die sie benutzen, aber nicht mehr wahrnehmen. Die seit dem 19. Jahrhundert etablierten Dingbeziehungen der Industriekultur bedürfen eines „verfremdeten Blicks“¹³, sei es des Ethnologen oder des Künstlers. Der Realismus als Kunstrichtung, die den gegenständlichen Realia einen überragenden und selbstverständlichen Platz einräumt, musste dabei notwendigerweise zu einer der Zielscheiben der Kritik der Avantgardisten werden. Jacques Lacan hat vom psychoanalytischen Standpunkt den Unterschied zwischen *Sache* und *Ding* in

⁹ Marinetti (1968), *Teoria*, S. 299.

¹⁰ Viktor Šklovskij, „Die Auferweckung des Wortes“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2, München, 1972, S. 3-17: 13.

¹¹ Ders., „Die Kunst als Verfahren“, in: Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München 1969, S. 3-35: 15.

¹² Aage A. Hansen-Löve, „Wir sind alle aus *Pljuškins Haufen* hervorgekrochen ...‘: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding: Vom Realismus zum Konzeptualismus“, in: Anke Hennig/Georg Witte (Hg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wien, München, 2008, S. 251-346: 264.

¹³ Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek b. Hamburg, 2006, S. 23. Auch für Dorothee Kimmich, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz, 2011 sind Fremdheit und Belebtheit der Dinge wesentliche Kennzeichen der Kunst der Moderne.

einer Weise bestimmt, die durchaus an die russische Avantgarde erinnert. Die *Sache* ist

Produkt der Betriebsamkeit oder des menschlichen Handelns als eines durch die Sprache regierten. [...] Die Sachen sind stets an der Oberfläche, stets verfügbar, um explizit gemacht zu werden. [...] *Sache** und *Wort** sind also fest aneinander gebunden, bilden ein Paar. Das *Ding** hat seinen Ort anderswo.¹⁴

Das Ding als etwas Geheimnisvolles, „Fremdes“, gelegentlich sogar Feindliches, jedenfalls als das erste Außen, ist das, woran sich der ganze Weg des Subjekts orientiert.“¹⁵

Daneben existiert in der russischen Avantgarde aber auch eine Tendenz zur anthropomorphen Belebung der Dinge, die jedoch, im Unterschied zum italienischen Futurismus, in der Regel mit der Frage nach der verfremdenden sprachlichen Benennung verknüpft ist. Sie gipfelt in dem Gedankenexperiment eines ‚Aufstands der Dinge‘ gegen ihre Versklavung in der alltäglichen Verwendung und ihre automatisierten Namen. In seinem Poem *Der Kranich* (1910) beschreibt Velimir Chlebnikov die „alte Verschwörung der Dinge“ in Gestalt der Rebellion industrieller Technik, die sich in ein menschenverschlingendes Ungeheuer verwandelt.¹⁶ Dem Wortschöpfer Chlebnikov geht es in seiner Dichtung darum, den Dingen ihre archaischen Namen zurückzugeben. Einen „Aufstand der Dinge“ beschreibt auch Vladimir Majakovskij in seiner Tragödie *Vladimir Majakovskij* (1913), deren Titel ursprünglich *Der Aufstand der Dinge* lauten sollte. Ein „alter Mann mit den Katzen“ empört sich darüber, dass die „entseelten Sachen“ die Menschen umbringen wollen und fordert dazu auf, sie zu zerhacken¹⁷, und ein „Mann ohne Auge und Bein“ beobachtet, wie Alltagsgegenstände und Waren aus Schaufenstern sich selbstständig machen. Die Dinge erheben ihre Stimme, um ihre „längst verschlissenen Namen“¹⁸ abzuwerfen. Signifikant ist die ideologisch bedingte Zurücknahme des „Aufstands der Dinge“ in Majakovskijs nachrevolutionärem Stück *Mysterium Buffo* (1918, zweite Fassung 1921).¹⁹ Im Gelobten Land der Zukunft unterwerfen sich die Werkzeuge den „Unreinen“, d. h. den Proletariern, und die Maschinen bitten um Verzeihung dafür, dass sie früher die Arbeiter gequält haben. In seinem Gedicht *Befehl Nr. 2 an die Kunstarmee* (1921) verbindet Majakovskij die durch die Revolution befreiten Dinge mit dem ursprünglichen futuristischen Impuls der Belebung durch die Kunst. Die Loko-

¹⁴ Jacques Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin, 1986, S. 59. Da das Französische nur das Wort *chose* kennt, verwendet Lacan zur Kennzeichnung der begrifflichen Differenz die deutschen Bezeichnungen *Sache* und *Ding*.

¹⁵ Ebd., S. 67.

¹⁶ Velimir Chlebnikov, *Werke*, Bd. 1, Reinbek b. Hamburg, 1972, S. 244-248.

¹⁷ Vladimir Majakovski, *Ausgewählte Werke*, Bd. 3, Berlin, DDR, 1967, S. 12-14.

¹⁸ Ebd., S. 163.

¹⁹ Ebd., S. 111-115.

motiven schreien nach Kohle und die Dampfer nach Öl, und zugleich geht ein Seufzer durch die Dinge: „Gebt uns neue Formen!“²⁰

Zwischenspiel: Die Abschaffung der Dinge im Suprematismus

Malevičs radikale Vertreibung der Dinge aus der Malerei tritt anschaulich in seinen Texten des Jahres 1915 zutage, in denen er sich mit den Richtungen des Futurismus und Kubismus auseinandersetzt. Seine Absicht ist, sie durch den Ausblick auf die ihm vorschwebende neue, gegenstandslose, reine Welt²¹ der Kunst zu überbieten. Der Mangel des Futurismus, vor allem des italienischen, liegt für Malevič darin, dass er zwar die Dynamik der Dinge erfasst, nicht aber ihr Wesen und ihren Sinn. Er habe die Gegenstände um ihrer Dynamik willen zerstört, sich aber nicht von der Gegenständlichkeit trennen können. Einen Schritt weiter von der Vernichtung des Dings zur reinen Malerei sei der Kubofuturismus gegangen: „Die Kubofuturisten sammelten alle Dinge auf dem Marktplatz zusammen und zerschlugen sie in Stücke, doch sie verbrannten sie nicht. Sehr schade!“²² Im Gegensatz zu den „Naturalisten“ habe nur der Suprematismus mit seinem Schwarzen Quadrat als Nullpunkt der Malerei konsequent die Dinglichkeit hinter sich gelassen. Auf dem Weg zum gegenstandslosen Schaffen seien die Dinge „wie Rauch verschwunden“.²³

Die neuen selbstwertigen Formen werden, so Malevič, keine „Wiederholung der lebendigen Dinge im Leben sein, sondern selber ein lebendiges Ding“.²⁴ Dies besagt, dass an die Stelle der zu vernichtenden natürlichen Dinge das künstlerische Artefakt, seine Formen, Farben und seine Faktur, selbst als reales Ding tritt.²⁵ So gesehen kann der Suprematismus sich als ‚neuer Realismus‘ präsentieren. Die Maler müssen jedoch das Sujet und die Dinge verwerfen, wenn sie reine Maler werden wollen. In seinem ikonoklastischen Eifer geht Malevič so weit, dass er in seinem Essay über das Museum fordert, die Brücken zur Vergangenheit abzubrechen und die Kunst der Vergangenheit zu verbrennen, damit die Entstehung des Lebendigen nicht von der toten Tradition behindert werde.²⁶

²⁰ Vladimir Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Moskau, 1956, S. 88 [Übers. aus dem Russ. H. G.].

²¹ Vgl. die ausführliche Darstellung des Suprematismus im Kommentar von Aage A. Hansen-Löve in: Kazimir Malevič, *Gott ist gestürzt*, hg. und kommentiert v. Aage A. Hansen-Löve, München, 2004, S. 253-603.

²² Zit. n. Boris Groys/Aage A. Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M., 2005, S. 189.

²³ Ebd., S. 36 und S. 51.

²⁴ Ebd., S. 43.

²⁵ Das „fast paradoxe Ineinander von Dingfetischismus und Dingphobie“ konstatiert Georg Witte, „Die Verletzlichkeit der Dinge“, in: ders./Anke Hennig (Hg.), *Der dementierte Gegenstand*, Wien, München, 2008, S. 51-86: 52.

²⁶ Vgl. Groys/Hansen-Löve (2005), *Am Nullpunkt*, S. 204 f.

Nach der ‚Zerstäubung‘ der Dinge kann der Suprematismus in das weiße Reich des befreiten Nichts abheben, in dem die Schwerkraft der Dinge einem vollkommen in sich ruhenden, gewichtslosen Schweb- und Gleichgewichtszustand Platz gemacht hat. Von der hohen Warte der Gegenstandslosigkeit erscheint die Realität nicht als das wahre ‚Sein‘, sondern als ‚Kulisse‘ und ‚Maske‘. Vergleichbar dem gnostischen Denken, verspricht der Suprematismus eine Erlösung aus dem „gegenständlichen Gefängnis“²⁷ der halluzinatorischen Scheinwelt. Malevičs Inspiration ist primär eine mystische. Der Übergang zum Suprematismus wird nicht als Folge der praktischen Transformation der Welt, sondern eines Umdenkens der Menschheit erreicht.²⁸ Nichtsdestoweniger verfügt der Suprematismus über eine ausgeprägte sozialutopische Seite. Entworfen wird eine auf der Kritik der Ökonomie und des materialistischen ‚Futtertrog-Denkens‘ beruhende und die sozialistische Fortschrittsidee überbietende Vorstellung einer auf ewiger Ruhe und dem Recht auf Faulheit beruhenden vollkommenen Gesellschaft. Malevičs anti-ökonomischer Standpunkt impliziert die Kritik an jeglicher Form des Funktionalismus und Utilitarismus. Konsequenterweise spielt in der gegenstandslosen Welt der Begriff der Konstruktion keine Rolle.²⁹ Daher lehnt Malevič die neu entstehende Richtung des Konstruktivismus konsequent ab und verfolgt die vom Suprematismus abgefallenen Renegaten wie Aleksandr Rodčenko oder Vladimir Tatlin mit heftiger Polemik.³⁰

Auf dem Weg zu den nützlichen Dingen: Konstruktivismus und Produktionskunst

Nach der Revolution steht die Avantgarde unter einem starken Legitimationsdruck. Sie will sich unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen als nützlich erweisen und ist darüber hinaus auch bemüht, ihre vorrevolutionäre Praxis nachträglich als Vorstufe des Neuen umzudeuten. Bei vielen avantgardistischen Künstlern kommt es nach 1918 zu einer tiefgreifenden Umwertung ihrer Ding-Konzepte. Das reine Kunst-Ding, wie es am radikalsten der Suprematismus gefordert hatte, verliert angesichts der Entfaltungsmöglichkeiten, die sich den Künstlern nach der Revolution boten, seine Faszination. Viele Künstler fühlen sich aufgerufen, an der Gestaltung der neuen Realität mitzuwirken, sehen sich aber unvorbereitet mit Fragen der Funktionalität und Nützlichkeit ihrer Arbeit konfrontiert. Gerade diejenigen, die die Schule der suprematistischen Ungegenständlichkeit durchlaufen hatten, wie Vladimir Tatlin, Alek-

²⁷ Kazimir Malevič, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 3, Moskau, 1995, S. 81 und S. 104.

²⁸ Vgl. Jean-Claude Marcadé, „Le suprématisme de K. S. Malevič ou l’art comme réalisation de la vie“, in: *Revue des Etudes Slaves* 56, 1 (1984), S. 69-70.

²⁹ Vgl. Malevič (1995), *Sobranie*, S. 122.

³⁰ Vgl. Aage A. Hansen-Löve (2004), [Kommentare zu] Malevič (2004), *Gott ist gestürzt*, S. 428-435.

sandr Rodčenko, Ljubov' Popova, El' Lisickij u. v. a., standen vor dem Problem der pragmatischen ‚Umfunktionierung‘ ihres ‚reinen‘ Schaffens. Dies erwies sich als äußerst widersprüchlicher Prozess.³¹ Es war wohl eher ein Glückstreffer, wenn Lisickij mit seinem Plakat *Mit dem roten Keil schlägt die Weißen* die Formensprache des Suprematismus unmittelbar in die Agitation für die Rote Armee umsetzen konnte.

Bereits in der Zeitschrift *Iskusstvo kommuny* (1918-1919) taucht die Forderung auf, man müsse statt Ideen „reale Dinge“ gestalten. Osip Brik, immer gut für seine radikalen Thesen, konstatiert den Tod der Staffeleimalerei und fordert die Künstler auf, in die Produktion zu gehen. Die von Popova, Rodčenko und Varvara Stepanova entworfenen Stoffmuster begrüßt er als ersten Schritt zu einem „Bündnis des Künstlers mit der Fabrik“. ³² Lisickij und Ilja Ėrenburg geben 1922 in Berlin die Zeitschrift *Vešč' – Objet – Gegenstand* heraus, die Kunst als Schaffen neuer Gegenstände definiert. Der Konstruktivist Aleksej Gan unternimmt den Versuch einer theoretischen Begründung der neuen Richtung, indem er sich einer maschinenmäßigen Terminologie bedient und unter anderem vorschlägt, den Begriff der Komposition durch Konstruktion zu ersetzen. ³³ Die Maschine wird zum Maßstab und Fetisch der funktionalistisch umgepolten Avantgarde. ³⁴ Der moderne Künstler soll Dinge schaffen, die den genialen Dingen der Ingenieure wie Brücken, Dampfschiffe, Flugzeuge usw. ebenbürtig sind. ³⁵

Auf ihrem Weg in die Produktion müssen sich viele Künstler den Vorwurf des Dilettantismus und des Rückfalls in kunstgewerbliche Methoden gefallen lassen. Nikolaj Tarabukin sieht den konstruktivistischen Künstler ohne technische Fachkenntnisse in der Übergangszeit in einer geradezu tragischen Lage. ³⁶ Die prekäre Stellung des konstruktivistischen Künstlers zwischen Kunst und Maschine lässt sich am Schaffen Vladimir Tatlins demonstrieren, der 1920 das Modell seines berühmten Denkmals für die III. Internationale präsentierte und vier Jahre später Entwürfe für praktische Arbeitskleidung entwarf. ³⁷ Sein Fluggerät *Letatlin* (1930) ist als „Simulakrum der Maschine“ im Zwischenraum zwischen Funktionalem und Nicht-Funktionalem angesiedelt, zumal nicht ein-

³¹ Vgl. Hans Günther, „Das Funktionsdilemma der Avantgarde (am Beispiel von Karel Teige und Bedřich Václavěk)“, in: ders. (Hg.), *Zeichen und Funktion. Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs*, München, 1986, S. 36-61.

³² Osip Brik, „Vom Gemälde zum Overall“, in: Anke Hennig (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg, 2010, S. 106-114: 112.

³³ Aleksej Gan, *Konstruktivism*, Moskau, 1922.

³⁴ Während die italienischen Futuristen in der Maschine die Verkörperung aggressiver vitaler Energie sehen, ist sie für den Konstruktivismus Symbol der zweckmäßigen Produktion.

³⁵ Vgl. Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen (Hg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln, 1979, S. 126.

³⁶ Groys/Hansen-Löve (2005), *Am Nullpunkt*, S. 437.

³⁷ Vgl. Christina Kiaer: „Tatlin as a Constructivist Maker“, in: Hennig/Witte (2008), *Der demontierte Gegenstand*, S. 155-157.

deutig war, ob es fliegen könnte oder nicht.³⁸ Die Stärke des Konstruktivismus entfaltete sich in einer technisch inspirierten Ästhetik wie der Fotomontage, dem Plakat, dem Design, der Typographie usw.

Um das vorrevolutionäre Schaffen rein künstlerischer Dinge zu legitimieren, wird es als ‚Laboratoriumsarbeit‘ deklariert, als Vorstufe zum Herstellen nützlicher Produkte. In diesem Zusammenhang erfährt die Gegenstandslosigkeit nachträglich eine unerwartete Rechtfertigung. Mit seiner Bearbeitung des Materials durch künstlerische Verfahren, so bemerkt Nikolaj Tarabukin, habe der Suprematismus ins Bewusstsein gehoben, dass Ungegenständlichkeit für den Prozess jeder Arbeit am Material charakteristisch sei.³⁹ Vladimir Percov sieht im Suprematismus eine „wissenschaftlich-experimentelle Vorstufe“⁴⁰ der Produktionskunst, und David Arkin behauptet sogar einen „logischen Übergang“⁴¹ zwischen Ungegenständlichkeit und materieller Produktion, da die Maschine von jeglicher gegenständlichen Abbildung weit entfernt sei. Nach der Ansicht eines anderen Vertreters der Produktionskunst repräsentiert die Maschine im Vergleich zu der begrenzten Existenz des einzelnen produzierenden Menschen ein ihn transzendierendes „ewiges Prinzip“.⁴²

Den globalen Entwurf einer Produktionskunst hat Boris Arvatov vorgelegt. Auch er fordert den Übergang des Künstlers vom Staffeleimaler zum Ingenieur und Konstrukteur. Die abbildende Kunst der bürgerlichen Epoche müsse überwunden werden, da sie nur als ‚Ergänzung‘ und ‚Verschönerung‘ eines chaotischen, unorganisierten Lebens gedient habe. Kunst müsse ein „unmittelbares und bewusstes, planmäßig eingesetztes Werkzeug der Lebensgestaltung“⁴³ und der zukünftige Künstler ein „Monteur und Organisator des Alltags“ sein. An die Stelle des statischen, erstarrten Alltags (*byt*) soll der Aufbau eines „maximal organisierten und zweckmäßigen, ständig sich umbildenden Daseins“ (*bytie*) treten.⁴⁴

Auch Sergej Tret’jakov sieht den Alltag als negative Erscheinung. Er ist

jene beständige Ordnung der Dinge, mit denen sich ein Mensch umgibt, auf die er unabhängig von ihrer Nützlichkeit den Fetischismus seiner Sympathien und

³⁸ Vgl. Boris Groys, „Das Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine: Wladimir Tatlin“, in: ders., *Die Erfindung Rußlands*, München, 1995, S. 112-119.

³⁹ Nikolaj Tarabukin, „Von der Staffelei zur Maschine“, in: Groys/Hansen-Löve (2005), *Am Nullpunkt*, S. 446 f.

⁴⁰ Viktor Percov, „Auskunft“, in: Hennig (2010), *Über die Dinge*, S. 143 f.

⁴¹ David Arkin, „Izobrazitel’noe iskusstvo i material’naja kul’tura“, in: *Iskusstvo v proizvodstve*, Moskau, 1921, S. 18.

⁴² Aleksandr Toporkov, „Forma tehničeskaja i forma chudožestvennaja“, in: *Iskusstvo v proizvodstve*, Moskau, 1921, S. 28-33: 31.

⁴³ Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, München, 1971, S. 18.

⁴⁴ Ebd., S. 27.

Erinnerungen überträgt, so daß er schließlich buchstäblich zum Sklaven dieser Dinge wird.⁴⁵

Dem statischen *byt* stellt Tret'jakov das dynamische *bytie* gegenüber: „Nicht *byt* in seiner Einförmigkeit und Abhängigkeit von einer schablonenhaften Ordnung der Dinge, sondern *bytie* – dialektisch verstandene Wirklichkeit, die sich in einem unablässigen Entstehungsprozeß befindet“.⁴⁶ Die Futuristen führen seit Einführung der Neuen Ökonomischen Politik im Jahr 1921 einen ständigen Kampf gegen die festgefahrenen Formen des *byt*⁴⁷, den sie als Rückfall in die vorrevolutionäre bürgerliche Kultur verstehen. Die Kritik der nachrevolutionären Avantgarde am Alltag kann man als Äquivalent des Aufbegehrens der frühen Futuristen gegen die Vorherrschaft der automatisierten Gegenstände sehen. Der erstarrte *byt* entspricht den ‚toten‘ Gegenständen, das dynamische *bytie* der durch das Wort ‚belebten‘ Welt der Dinge. Der Impuls zur Belebung der Dinge durch die Sprache wird dabei von der sprachlichen Ebene auf die Ebene der materiellen Produktion transponiert.

Die Literatur des Fakts

Im Bereich der Literatur entsteht nach der Revolution das von Autoren der „Linken Front der Künste“ (*Lef*) entwickelte Konzept der *literatura fakta*, als dessen Zusammenfassung der gleichnamige Sammelband aus dem Jahr 1929⁴⁸ gelten kann. Viktor Šklovskij⁴⁹ und Sergej Tret'jakov⁵⁰ repräsentieren zwei gegensätzliche Varianten der *literatura fakta*, die man verkürzt als literarisch-autobiographische und publizistisch-funktionale bezeichnen könnte. Im Mittelpunkt der Betrachtung soll hier die faktographische Arbeit Tret'jakovs stehen, die ein breites Spektrum von Genres aufweist. Am bekanntesten ist seine *Biographie des Dings* geworden, die zwar häufig erwähnt, aber selten mit der Aufmerksamkeit gelesen wurde, die dieser komplexe Text verdient. Man kann hier mehrere Intentionenlinien unterscheiden. Zunächst einmal handelt es sich um eine Auseinandersetzung mit der klassischen Romanliteratur. Anders als Šklovskij, der nicht müde wird, den verderblichen Einfluss der Schablonen

⁴⁵ Zit. n. Aleksandar Flaker, „Alltag (*byt*)“, in: ders. (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, Wien, 1989, S. 104-105. Das russ. *byt* wird gewöhnlich mit „Lebensweise, Alltag“ übersetzt, *bytie* mit „Sein, Dasein“.

⁴⁶ Ebd., S. 105.

⁴⁷ Zur Kritik des kleinbürgerlichen *byt* in der russischen Literatur der 1920er Jahre vgl. Witte (2008), *Die Verletzlichkeit der Dinge*, S. 56-61.

⁴⁸ *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa pod red. N. F. Čužaka*, Moskau, 1929.

⁴⁹ Einen Überblick über die frühe autobiographische Prosa Šklovskijs gibt Verena Dohm, *Die Literaturfabrik*, München, 1987.

⁵⁰ Zu Sergej Tret'jakov vgl. die Darstellung von Fritz Mierau, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin, DDR, 1976.

des Sujets⁵¹ auf das Lebensmaterial anzuprangern, liegt bei Tret'jakov der Schwerpunkt auf der Dezentrierung des hypertrophen Romanhelden, der als „Angelpunkt“ des Geschehens erscheint und die gesamte dargestellte Realität „verschlingt“.⁵² In diesem „ptolemäischen System der Literatur“ nimmt er den Platz der Sonne ein, um die herum „gehorsam Personen, Ideen, Dinge und historische Prozesse kreisen“⁵³, und gleicht der kolossalen Figur eines ägyptischen Pharaos, dessen Thron von einer Fülle kleinerer, weniger bedeutender Figuren umgeben ist. Tret'jakovs Text steht damit in einer Reihe mit der Kritik am idealistischen Anti-Psychologismus, die für die Moderne insgesamt typisch ist. Ein weiterer Kritikpunkt Tret'jakovs besteht darin, dass die Romangestalten aus der „Produktionsreihe“ herausgenommen und vorwiegend in ihrer Privatsphäre dargestellt werden, in ihren Liebesbeziehungen, ihrer Langeweile, ihren Krankheiten und ihrem Tod. „Das Aufbauschen des Emotionalen und Pathologischen stellte ihn [den Menschen; H. G.] außerhalb der gesellschaftlichen und intellektuellen Reihe“.⁵⁴

Der zweite Teil des Essays bezieht sich unmittelbar auf die damalige Literaturdiskussion. Tret'jakov konstatiert, dass die „Kraft des Romankanons“ immer noch so stark sei, dass sie gegenwärtige Autoren dazu verleite, „auf das gewohnte Geleis des biographischen Psychologismus abzugleiten“.⁵⁵ Die kritische Analyse des klassischen Romans mündet in eine Warnung vor dem Versuch einer Restauration dieser Tradition unter sozialistischen Vorzeichen. Bereits in seinem Artikel *Der neue Lev Tolstoj* (1927) hatte Tret'jakov die Forderung nach „monumentalen Gemälden“ im Stil eines neuen „roten Tolstoj“ zurückgewiesen. In einer Zeit kollektiven Denkens sei es undenkbar, sich an der Hegemonie eines einzelnen Schriftstellers und „Lehrers“ wie Lev Tolstoj zu orientieren. In der Tat stand die damals einsetzende Propagierung des Vorbilds Tolstoj am Anfang einer Entwicklung, die in den 1930er Jahren in den sozialistischen Realismus einmünden sollte.

Im letzten Teil des Artikels stellt Tret'jakov sein eigentliches Programm einer kulturellen Zyklographie der Dinge⁵⁶ vor, in dem er sich auf das Vorbild des französischen Schriftstellers Pierre Hamp, insbesondere auf dessen Text *Marée fraîche (Frischer Fisch)* bezieht. In der Tat ist Tret'jakovs Fließband-Motiv bei Hamp vorgebildet. Ich zitiere ausführlich die Stelle, wo das Ausladen des frisch gefangenen Fisches vom Schiff beschrieben wird:

⁵¹ In der formalistischen Terminologie bezeichnet Sujet (*plot*) im Gegensatz zur Fabel (*story*) die künstlerische Konstruktion des Materials. Die Kritik der Faktographen richtet sich gegen literarisch kanonisierte Sujetschemata, die nach ihrer Ansicht das Lebensmaterial entstellen und seiner Spezifik berauben.

⁵² Sergej Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, hg. v. Heiner Boehncke, Reinbek b. Hamburg, 1972, S. 81.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 82.

⁵⁵ Ebd., S. 83.

⁵⁶ Zu einem Überblick über diese Problematik vgl. Mirna Zeman, „Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante“, in: Zeman/Link/Parr (2015), *Moden/Zyklen*, S. 32-39: 32.

Les matelots, faisant la chaîne sur la longueur du pont, se passaient les paniers pleins. Ils accomplissaient tout le même balancement du buste ballonné par l'enflure des étoffes cirées. A bout de bras, l'homme recevait le panier, le portait trois pas, en tambour, sur la cuisse gauche, pour le passer, bras tendus, à un autre qui tendait le bras. Cela s'accomplissait avec la régularité d'un jeu de poupées mécaniques.⁵⁷

Die Kompositionsstruktur des „Erzählfließbands“ erlaubt es, den Prozess der Verwandlung des Rohstoffs in ein nützliches Produkt bis hin zu seiner Konsumtion zu verfolgen. Tret'jakov intendiert hier eine deutliche Verschiebung der gewohnten anthropologischen Matrix. Im Vordergrund steht „nicht der Einzelmensch, der durch das System der Dinge geht, sondern das Ding, das durch das System der Menschen geht.“⁵⁸ Die private emotionale und psychologische Seite der Menschen kommt dabei nur nach Maßgabe ihrer sozialen Bedeutung zur Sprache, d. h. insoweit sie mit dem „entstehenden Ding“ verbunden ist. Tret'jakov hat nicht nur materialbezogene Stoffgeschichten – beispielsweise über den Wald, das Brot, die Kohle usw. – im Auge, sondern vor allem Prozessviten „über die Dinge, die von Menschen gemacht werden, und über die Menschen, die diese Dinge machen“.⁵⁹

In diesem Zusammenhang kann Tret'jakov sich einen Seitenhieb auf Autoren nicht verkneifen, die in ihren klischeehaften Produktionsromanen den Klassenkampf „in die Psychologie eines Einzelmenschen transponieren“⁶⁰, der mit einer roten Fahne auf den Barrikaden steht. In diesem Sinn kritisierten die *Lef*-Anhänger Fedor Gladkovs Produktionsroman *Zement* (*Cement*). Der Roman ist, wie Osip Brik feststellt, auf dem Verfahren der Heroisierung aufgebaut, das darin besteht, dass einem einzelnen Menschen, dem Helden, die Summe von Taten zugeschrieben wird, die in Wirklichkeit das Resultat der Arbeit einer ganzen Reihe von Menschen ist.⁶¹ Aus Gladkovs Roman über den Aufbau einer im Bürgerkrieg zerstörten Zementfabrik erfahre man viel über die familiären Konflikte des Helden, über den Kampf mit der Konterrevolution und die Auseinandersetzungen mit der Parteibürokratie, aber so gut wie nichts über den im Titel annoncierten Produktionsprozess. Tret'jakovs Interesse für die Lebenskurve der Dinge ist jedoch nicht auf soziale Produktionsprozesse beschränkt. Davon zeugt sein Arbeitsprojekt *Die Tasche*, in dem er die jungen Leser der Zeitschrift *Pionerskaja Pravda* auffordert, den Inhalt ihrer

⁵⁷ Zit. n. Pierre Hamp, *La Peine des Hommes*, 11. Aufl., Paris, 1923, S. 18. Pierre Hamp (Pseudonym von Henri Louis Bourillon, 1876-1962) ist der Verfasser einer Reihe von Stoff- und Produktionsgeschichten wie z. B. *Marée fraîche*, *Vin de Champagne*, *Le Rail*, *Le Lin* u. a., die als Zyklus unter dem Titel *La Peine des Hommes* erschienen. Einige seiner Werke wurden ins Russische übersetzt. Die Übersetzung von *Marée fraîche* (1913) erschien in Moskau 1925 unter dem Titel *Svežaja ryba*.

⁵⁸ Tretjakov (1972), *Die Arbeit des Schriftstellers*, S. 84.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. Osip Brik, „Počemu ponravilsja *Cement*“, in: *Literatura fakta*, Moskau, 1929, S. 84-88: 85.

Taschen zu beschreiben und ihm ihre Beobachtungen mitzuteilen, so dass am Ende ein kollektives Buch über die Inhalte von Taschen entsteht. Tret'jakovs Ausführungen über das „lange und interessante Leben“ der Dinge können geradezu als klassische Abbeviatur des Konzepts der Dingbiographie gelten:

Während dieses seines Lebens ist das Ding von Hand zu Hand gegangen, ist mit vielen Menschen in Berührung gekommen, hat verschiedene Umgestaltungen durchgemacht. Man muß es nur dazu bringen, dass es von sich erzählt.⁶²

Tret'jakov steht damit in der Tradition eines Genres, das aus einer außermenschlichen Erzählperspektive die Lebenskurven von alltäglichen Gegenständen verfolgt, wie dies etwa in den englischen *it-narratives* oder *novels of circulation* des 18. Jahrhunderts und der an sie anknüpfenden Tradition der Fall war.⁶³

Natürlich hat auch die menschliche Biographie Tret'jakovs Interesse hervorgerufen. Bekannt geworden ist das Bio-Interview *Den Schi-Chua* (1930), in dem Tret'jakov den von einem chinesischen Studenten erzählten „Rohstoff der Tatsachen“ zu einem Text verarbeitet:

Er stellte mir freigeig die Tiefen seines wunderbaren Gedächtnisses zur Verfügung. Ich wühlte darin herum wie ein Bergmann. Ich war abwechselnd Untersuchungsrichter, Vertrauensmann, Interviewer, Gesprächspartner und Psychoanalytiker.⁶⁴

1936 erschien der Band *Menschen eines Scheiterhaufens*, der Porträts von Künstlern, die mit Tret'jakov befreundet waren, wie Brecht, Heartfield, Eisler, Piscator u. a., enthielt.⁶⁵

Funktional ausgerichtet sind dagegen die zahlreichen Skizzen, mit denen Tret'jakov vor allem die gegen Ende der 1920er Jahre eingeleitete Kollektivierung der Landwirtschaft begleitete.⁶⁶ Das Genre der Skizze (*očerk*) kann in Russland auf eine lange Tradition zurückblicken und spielt in der frühen sowjetischen Literatur eine große Rolle.⁶⁷ Wie bei der *Biographie des Dings* handelt es sich um eine deskriptive Gattung, die auf einem „natürlichen“ Sujet beruht, dessen Struktur durch die kausale und zeitliche Verknüpfung der Motive und Ereignisse in der Realität vorgegeben ist. Die Aufgabe des Autors besteht in der Aufdeckung der „verborgenen Sujethaftigkeit“ der Realität, der

⁶² Tret'jakov (1972), *Die Arbeit des Schriftstellers*, S. 87.

⁶³ Vgl. dazu Zeman (2015), *Zyklographie der Dinge*.

⁶⁴ Sergej Tret'jakov, *Den Schi-Chua*. Darmstadt, Neuwied, 1974, S. 5.

⁶⁵ Übersetzung in: Fritz Mierau (Hg.), *Sergej Tret'jakow. Gesichter der Avantgarde*, Berlin, Weimar, 1991, S. 121-392.

⁶⁶ Vgl. dazu Martin Schneider, *Die operative Skizze Sergej Tret'jakovs*, Dissertation Bochum, 1983.

⁶⁷ Vgl. Andreas Guski, *Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroman im Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928-1932)*, Wiesbaden, 1995.

„Darlegung der im Verborgenen sich verknüpfenden Fakten in ihrer inneren dialektischen Ausrichtung [Übers. aus dem Russ.; H. G.]“.⁶⁸

Bereits zur Zeit Tret'jakovs wurde darüber diskutiert, inwieweit die Ausrichtung auf die Fakten einer eigenen Sprache bedarf, die sich grundsätzlich von der Sprache der fiktiven künstlerischen Literatur unterscheidet. Lassen sich ‚belletristische‘ und faktographische Verfahren bzw. die mit ihrer Hilfe produzierten Texte *per se* voneinander unterscheiden? Aleksandr Rodčenko zufolge besteht die Gefahr, dass die „Ästhetik des Asketismus [Übers. aus dem Russ.; H. G.]“ zu einer Fetischisierung des Faktus führt⁶⁹, bei der die entsprechenden Verfahren zu einem „faktographischen Stil [Übers. aus dem Russ.; H. G.]“ werden. Ein anderes Problem der Faktographie spricht Viktor Šklovskij an, der sich gegen Ende der 1920er Jahre von Tret'jakovs betont anti-literarischer Ausrichtung distanziert.⁷⁰ Tret'jakov verzichte auf die Möglichkeit der ästhetischen Einwirkung auf den Leser und ignoriere die Dialektik der künstlerischen Entwicklung, die darin bestehe, dass die Grenze zwischen Literatur und Nicht-Literatur durchlässig sei. So können nach Šklovskij beispielsweise außerliterarische Verfahren ihre Funktion verändern und literarisch kanonisiert werden. Tret'jakov wiederum sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass er sich in seiner Schreibpraxis wiederholt zu sehr von „belletristischen“ Verfahren anstecken lässt. Mit Besorgnis betrachtet er die in seinem Kopf auftretenden „Mechanismen des Poeten und Literaten“ mit ihren „sogenannten künstlerischen Bildern“.⁷¹ Er versucht in diesem Punkt zu differenzieren, indem er beispielsweise zwischen dem in der Faktographie zulässigen intellektuellen schematischen und dem von ihm verworfenen an die Emotionen des Lesers appellierenden Bild unterscheidet.⁷² Tret'jakov ist jedoch durchaus bereit, Kompromisse zwischen Faktographie und literarischer Tradition zuzulassen. In seinem Artikel über das filmische Produktionsszenario vertritt er, nicht ohne auf das Vorbild von Pierre Hamp zu verweisen, die Ansicht, dass die literarische Fabel in dienender Funktion und „abgeschwächter Bedeutung“⁷³ durchaus zulässig sei. Eine standardisierte literarische Fabel, die bloß den Hintergrund des Produktionsprozesses bildet, lehnt er jedoch strikt ab. Die Frage nach den sprachlichen Mitteln der *literatura fakta* impliziert die Frage, inwieweit sie geeignet ist, die ästhetischen Bedürfnisse der Leser abzudecken. Wie Šklovskij berichtet, habe man Osip Brik, als er vor einem Arbeiterauditorium verkündete, man müsse die Zeitung lesen, geantwortet: „Gut, morgens werden wir die Zeitung lesen, aber was abends?“ Šklovskij kommentiert: „D. h. man hat ihn darauf hingewiesen, dass das von ihm vorgeschlagene Ding

⁶⁸ Nikolaj Čužak, „Pisatel'skaja pamjatka“, in: *Literatura fakta*, Moskau, 1929, S. 9-28: 22. Vgl. dazu Renate Lachmann, „Faktographie und formalistische Prosaetheorie“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 12 (1973), S. 76-87.

⁶⁹ Aleksandr Rodčenko, „Predostereženie“, in: *Novyj Lef*, 11 (1928), S. 36-37: 36.

⁷⁰ Viktor Šklovskij, „Dokumental'nyj Tolstoj“, in: *Novyj Lef*, 10 (1928), S. 34-36: 35.

⁷¹ Tret'jakov (1972), *Die Arbeit des Schriftstellers*, S. 112.

⁷² Vgl. Sergej Tret'jakov, „Obrazotvorčestvo“, in: *Novyj Lef*, 12 (1928), S. 43.

⁷³ Tret'jakov (1972), *Die Arbeit des Schriftstellers*, S. 56.

nicht die Funktion erfülle wie das Ding, das sie ersetzen soll [Übers. aus dem Russ.; H. G.]⁷⁴

Nach Tret'jakovs Meinung tritt die *literatura fakta* an die Stelle des überholten klassischen Romans: „Wir brauchen nicht auf Tolstoj zu warten, denn wir haben unser Epos. Unser Epos ist die Zeitung“⁷⁵. Die Zeitung als „Epos der Fakten“ und „Bibel des heutigen Tages“ entspreche mit ihrem Tempo der Wiedergabe der Fakten der beschleunigten Entwicklung der Gegenwart. „Die gesamte namenlose Masse der Zeitungsleute, vom Arbeiterkorrespondenten bis zum Hauptleitartikler – das ist der kollektive Tolstoj unserer Tage“⁷⁶. In der 1929 einsetzenden Periode der Kollektivierung der Landwirtschaft entwickelt Tret'jakov seine Konzeption des operativen Umgangs mit den Fakten. An die Stelle des „informierenden“ solle der „operierende“ Skizzenschreiber⁷⁷ treten, der die Tatsachen nicht mit den Augen des Konsumenten (*potrebitel'skoe nabljudenie*), sondern des Produzenten (*proizvodstvennymi glazami*)⁷⁸ sieht. Der sprunghafte, nomadisierende Faktograph (*očerkist-nomad, očerkist-kočevnik*)⁷⁹ hingegen, der keine professionelle Beziehung zu seinem Gegenstand habe, könne daher nur oberflächlich über ablaufende Prozesse schreiben.⁸⁰ Man müsse in gewissen Abständen zum Ort der Beobachtung zurückkehren, um die sich vollziehenden Veränderungen zu fixieren. Hier biete sich besonders der Film als „permanenter Beobachter“⁸¹ an. Durch dieses Eingreifen in den Vollzug von Prozessen wird die *literatura fakta* zu einer, wie der *Lef*-Autor Nikolaj Čuzak sich ausdrückt, „Literatur des Vorantreibens des Fakts“ („literatura prodvižki fakta“).⁸²

Hier wird deutlich, dass es sich bei der Faktographie nur dem Anschein nach um eine Schreibweise handelt, die bloß Fakten aufdeckt, fixiert und montiert. In Wirklichkeit ist sie in eine utopische Perspektive eingebettet. Der Faktograph versteht sich als aktiver Teilnehmer an einem zielstrebig ablaufenden Fortschrittsprozess, in dem die fiktive Literatur überflüssig wird. Tret'jakovs Ausrichtung auf die Zeitung als Epos der Gegenwart zeugt von einem derartigen Optimismus. Die von ihm befürwortete „Unterordnung von Material und

⁷⁴ Šklovskij (1928), *Dokumental'nyj Tolstoj*, S. 35.

⁷⁵ Tret'jakov (1972), *Die Arbeit des Schriftstellers*, S. 96.

⁷⁶ Ebd., S. 97.

⁷⁷ Nach Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent“, in: ders., *Versuche über Brecht*, Frankfurt/M., 1966 stellt die journalistische Tätigkeit des operierenden Schriftstellers Tret'jakov in dem gegenwärtigen „gewaltigen Umschmelzungsprozess literarischer Formen“ (S. 100) einen möglichen Ansatzpunkt bei der Suche nach zeitgenössischen literarischen Ausdrucksformen dar.

⁷⁸ Tret'jakov (1972), *Die Arbeit des Schriftstellers*, S. 111.

⁷⁹ Ebd., S. 80.

⁸⁰ In ähnlicher Weise kritisiert V. Trenin, „Rabkor i belletrist“, in: *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa. Pod. red. N. F. Čuzaka*, Moskau, 1929 [Nachdruck München 1972], S. 207-209 den „Standpunkt des unbeteiligten Menschen“ (*točka zrenija postoronnogo čeloveka*) als „Defekt“ der Wahrnehmung des Belletristen.

⁸¹ Sergej Tret'jakow, *Feld-Herren*, Berlin, 1931, S. 180.

⁸² Čuzak (1929), *Pisatel'skaja pamjatka*, S. 22.

Arbeitsmethoden unter die gesellschaftlichen Aufgaben“⁸³ führte allerdings in der Periode der sich etablierenden Macht Stalins zu einer tiefgreifenden Deformation der *literatura fakta*:

Für uns Faktographen kann es keine Fakten als solche geben. Es gibt das Faktum mit Effekt und das Faktum als Defekt. Das Faktum, das unsere sozialistischen Positionen stärkt, und das Faktum, das sie schwächt. Es gibt das Faktum als Freund und das Faktum als Feind.⁸⁴

Letztlich bestimmte die Zensur darüber, wie ein Faktum zu bewerten ist, über welche Fakten geschrieben werden konnte und welche verschwiegen werden mussten. Unter diesen Bedingungen entstand eine Pseudo-Faktographie, die in der Sowjetunion bis in den Beginn der 1930er Jahre existierte und fast nahtlos in den sozialistischen Realismus überging.

Endspiel: Das Zerfallen der Dinge

Am Ende des Ding-Zyklus der russischen Avantgarde steht die 1928 gegründete Gruppe *Oberiu (Ob-edinenie real'nogo iskusstva* = Vereinigung der Realen Kunst), die unter den Bedingungen der Herrschaft Stalins im kulturellen Untergrund bis in die Zeit der Leningrader Blockade existierte. Die utopischen Ding-Konzepte der Avantgarde zerfallen, und die Realität wird als Anhäufung zufälliger, sinnloser Gegenstände gesehen⁸⁵. So schreibt der Dichter Daniil Charms:

Die Welt fliegt uns stückchenweise in den Mund: Steine, Teer, Glas, Eisen, Holz usw. Wenn wir einen Tisch sehen, sagen wir: Das ist ein Tisch, aber nicht ich, und deswegen – da hast du eine! Und krach! Mit der Faust auf den Tisch und der Tisch ist entzwei, und die Stücke zu Pulver, aber wir aufs Pulver und das Pulver uns in den Mund, und dann sagen wir: das ist Staub, aber nicht ich – und krach! In den Staub. Aber der Staub fürchtet unsere Schläge nicht mehr.⁸⁶

Charakteristisch ist das hier verwendete Verfahren der chaotischen Anhäufung von Gegenständen, ebenso das des sinnlosen zerstörerischen Handelns. Nach der Abwertung der vier funktionalen Bedeutungen des Gegenstands tritt bei Charms eine tautologisch formulierte fünfte, der „freie Wille des Gegenstands“ in den Vordergrund: „Die „fünfte Bedeutung des Schrankes ist der

⁸³ Tretjakov (1972), *Die Arbeit des Schriftstellers*, S. 74.

⁸⁴ Ebd., S. 79.

⁸⁵ Ausführlich über die Oberiuten vgl. Hansen-Löve (2008), ‚Wir sind alle aus *Pljuškins Haufen* hervorgekrochen ...‘, S. 311-330; desgl. in: Groys/Hansen-Löve (2005), *Am Nullpunkt*, S. 623-699 und S. 729-748.

⁸⁶ Daniil Charms, *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, hg. und übers. v. Peter Urban, Zürich, 1995, S. 77.

Schrank⁸⁷,⁸⁷ Verbreitet ist bei den Oberiuten die Semantik des Zerfallens. Jakov Druskin schreibt in *Das einfache Ding*:

Zerborsten sind die Steinchen
In Stücke sind sie zerbrochen
Geborsten sind die Himmel
Zerbrochen sind die Himmel
Das Wasser ist zerfallen

ZERSTOBEN IST DAS WASSER

Gespalten hat sich das Ding
Es zerstob in seine Teile
Zerfallen ist das Ding ...⁸⁸

Charms war zwar mit den Ideen Malevičs vertraut und mit dem Künstler bekannt⁸⁹, doch unterscheidet sich das Verschwinden der Gegenstände bei ihm und anderen Oberiuten grundlegend von der Zerstäubung der Dinge im Suprematismus. Ist das Nullstadium bei Malevič als Zustand der Ruhe und Erlösung von der Schwere der Gegenstände vorgestellt, so mündet der Zerfall der Dingwelt bei den Oberiuten in den Tod. In der anbrechenden „Nacht des Verstandes“ steigt die Zeit „über uns auf als Null. Sie wandelt alles ins Null“.⁹⁰ Am Ende steht das Erlöschen der Welt: „Alles zerfällt in die letzten Teile des Todes. Die Zeit verschlingt die Welt“.⁹¹ Das Chaotische, Absurde und Zufällige betrifft natürlich auch die Handlungen der menschlichen Akteure. Damit entfernen sich die Oberiuten von der Grundtendenz der russischen Avantgarde der 1920er Jahre, die den Menschen einer in planmäßigem Aufbau begriffenen sinnerfüllten Dingwelt unterordnet. In der Gegenstandslosigkeit Malevičs gibt es keinen Platz für den Menschen, und auch im Konstruktivismus, der Produktionskunst und der *literatura fakta* tritt – jetzt unter den Vorzeichen kollektiven Schaffens – das Individuum hinter den Produktionsprozessen und von ihm produzierten Artefakten zurück.

Am Anfang der Lebenskurve des avantgardistischen Ding-Zyklus stand das Bestreben, die Gegenstände der Gebrauchskultur durch Verfremdung der sprachlichen bzw. visuellen Zeichen in erlebbare Dinge zu verwandeln. Nach 1918 findet unter sowjetischen Vorzeichen ein Umschlag ins Funktionale und Utilitäre statt. An die Stelle der literarischen Fiktion tritt die *literatura fakta* als zielgerichtetes „Lebenbauen“ (*žiznestroenie*)⁹², an die Stelle des gegenstandslosen Schaffens die Hinwendung zum Design, zur Gestaltung des Alltags und materiellen Produktion. Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre

⁸⁷ Zit. n. Hennig (2010), *Über die Dinge*, S. 824.

⁸⁸ Zit. n. ebd., S. 841.

⁸⁹ Vgl. Gudrun Lehmann, *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*, Wuppertal, 2010, S. 133-155.

⁹⁰ Aleksandr Vvedenskij, „Das graue Heft“, in: Hennig (2010), *Über die Dinge*, S. 865.

⁹¹ Ebd., S. 870.

⁹² Čužak (1929), *Pisatel'skaja pamjatka*, S. 22.

gerät die avantgardistische „optimale Projektion in die Zukunft“⁹³ in eine tiefe Krise. Die Künstler werden entweder zum Schweigen gebracht oder passen sich der offiziellen Kulturpolitik an. Auf die sich abzeichnenden totalitären Tendenzen reagierten die Oberriuten mit der Destruktion früherer avantgardistischer Ding-Konzepte. Der avantgardistische Ding-Zyklus kehrt gewissermaßen wieder zu seinem Ausgangspunkt zurück. Doch statt der als sinnhaft erlebbaren oder nützlichen Dinge, haben wir es nun mit einer sinnentleerten nackten Gegenstandswelt zu tun. Der erloschene avantgardistische Impuls findet seinen Abschluss in einem absurden „utopielosen Endspiel“.⁹⁴ Diese Bewegung lässt sich somit als Prozess des Verschleißes utopischer Ding-Konzepte beschreiben.

Literatur

- Apollonio, Umberto, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Köln, 1972.
- Arkin, David, „Izobrazitel'noe iskusstvo i material'naja kul'tura“, in: *Iskusstvo v proizvodstve*, Moskau, 1921, S. 18.
- Arvatov, Boris, *Kunst und Produktion*, München, 1971.
- Benjamin, Walter, „Der Autor als Produzent“, in: ders., *Versuche über Brecht*, Frankfurt/M., 1966, S. 95-116.
- Bennet, Jane, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, NC, London, 2010.
- Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek b. Hamburg, 2006.
- Brik, Osip, „Počemu ponravilsja Cement“, in: *Literatura fakta*, Moskau, 1929, S. 84-88.
- Ders., „Vom Gemälde zum Overall“, in: Anke Hennig (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg, 2010, S. 106-114.
- Charms, Daniil, *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, hg. und übers. v. Peter Urban, Zürich, 1995.
- Chlebnikov, Velimir, *Werke*, Bd. 1, Reinbek b. Hamburg, 1972.
- Curi, Fausto, „Una stilistica della materia: F. T. Marinetti e le parole in libertà“, in: Jean-Claude Marcadé (Hg.), *Présence de F. T. Marinetti*, Lausanne, 1982, S. 26-48.
- Čužak, Nikolaj, „Pisatel'skaja pamjatka“, in: *Literatura fakta*, Moskau, 1929, S. 9-28.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin, 1992.
- Dohrn, Verena, *Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskijs*, München, 1987.
- Flaker, Aleksandar, „Alltag (byt)“, in: ders. (Hg.) *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, Wien, 1989, S. 104-105.

⁹³ Vgl. Aleksandar Flaker, „Die optimale Projektion“, in: Flaker (1989), *Glossarium*, S. 412-421.

⁹⁴ Groys/Hansen-Löve (2005), *Am Nullpunkt*, S. 625.

- Flaker, Aleksandar, „Die optimale Projektion“, in: ders. (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, Wien, 1989, S. 412-421.
- Gaßner, Hubertus/Gillen, Eckhart (Hg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln, 1979.
- Groys, Boris, „Das Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine: Wladimir Tatlin“, in: ders., *Die Erfindung Rußlands*, München, 1995.
- Ders./Hansen-Löve, Aage A. (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M., 2005.
- Günther, Hans, „Das Funktionsdilemma der Avantgarde (am Beispiel von Karel Teige und Bedřich Václavěk)“, in: ders. (Hg.), *Zeichen und Funktion. Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovskýs*, München, 1986.
- Guski, Andreas, *Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroman im Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928-1932)*, Wiesbaden, 1995.
- Haeckel, Ernst, *Die Welträthsel. Gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie*, 10. Aufl., Leipzig, 1909.
- Hahn, Hans Peter, „Vom Eigensinn der Dinge – Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, Berlin, 2015, S. 9-56.
- Hamp, Pierre, *La Peine des Hommes*, 11. Aufl., Paris, 1923.
- Hansen-Löve, Aage A., „Wir sind alle aus *Pljuškins Haufen* hervorgekrochen ...“: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding: Vom Realismus zum Konzeptualismus“, in: Anke Hennig/Georg Witte (Hg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wien, München, 2008, S. 251-346.
- Hennig, Anke (Hg.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hamburg, 2010.
- Kiaer, Christina, „Tatlin as a Constructivist Maker“, in: Anke Hennig/Georg Witte (Hg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wien, München, 2008, S. 153-193.
- Kimmich, Dorothee, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz, 2011.
- Lacan, Jacques, *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin, 1986.
- Lachmann, Renate, „Faktographie und formalistische Prosatheorie“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 12 (1973), S. 76-87.
- Link, Jürgen, „Thesen zu Zyklogie und Evolution“, in: Mirna Zeman/Jürgen Link/Rolf Parr (Hg.), *Moden/Zyklen (= kultuRRevolution*, 68 [2015]), S. 9-12.
- Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa. Pod. red. N. F. Čužaka*, Moskau, 1929 [Nachdruck München 1972].
- Lehmann, Gudrun, *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*, Wuppertal, 2010.
- Majakovskij, Vladimir, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, Moskau, 1956.
- Ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. 3, Berlin, DDR, 1967.
- Malevič, Kazimir, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 3, Moskau, 1995.
- Ders., *Gott ist gestürzt*, hg. und kommentiert v. Aage A. Hansen-Löve, München, 2004.
- Marcadé, Jean-Claude, „Le suprématisme de K. S. Malevič ou l'art comme réalisation de la vie“, in: *Revue des Etudes Slaves* 1, 56 (1984), S. 69-70.
- Marinetti, Filippo T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mailand, 1968.
- Mierau, Fritz, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin, DDR, 1976.

- Rodčenko, Aleksandr, „Predostereženie“, in: *Novyj Lef*, 11 (1928), S. 36-37.
- Schneider, Martin, *Die operative Skizze Sergej Tret'jakovs. Futurismus und Faktographie in der Zeit des 1. Fünfjahrplans*, Dissertation Bochum, 1983.
- Šklovskij, Viktor, „Dokumental'nyj Tolstoj“, in: *Novyj Lef*, 10 (1928), S. 34-36.
- Ders., „Die Kunst als Verfahren“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München, 1969, S. 2-35.
- Ders., „Die Auferweckung des Wortes“, in: Wolf-Dieter Stempel (Hg.) *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2, München, 1972, S. 3-17.
- Toporkov, Aleksandr, „Forma tehničeskaja i forma chudožestvennaja“, in: *Iskusstvo v proizvodstve*, Moskau, 1921, S. 28-33.
- Trenin, V., „Rabkor i belletrist“, in: *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa. Pod. red. N. F. Čužaka*, Moskau, 1929 [Nachdruck München 1972], S. 207-209.
- Tretjakov, Sergej, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin, 1931.
- Ders., *Die Arbeit des Schriftstellers*, hg. v. Heiner Boehncke, Reinbek b. Hamburg, 1972.
- Ders., *Den Schi-Chua. Die Geschichte eines chinesischen Revolutionärs. Bio-Interview*, Darmstadt, Neuwied, 1974.
- Ders., *Gesichter der Avantgarde*, hg. v. Fritz Mierau, Berlin, Weimar, 1991.
- Ders., „Obrazotvorčestvo“, in: *Novyj Lef*, 11 (1928), S. 43.
- Witte, Georg, „Die Verletzlichkeit der Dinge. Am Beispiel russischer Erzählungen der 1920er und 1930er Jahre“, in: Anke Hennig/Georg Witte (Hg.), *Der dementierte Gegenstand*, Wien, München, 2008, S. 51-86.
- Zeman, Mirna/Link, Jürgen/Parr, Rolf (Hg.), *Moden/Zyklen (= kultuRRevolution, 68 [2015])*.
- Dies., „Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante“, in: Mirna Zeman/Jürgen Link/Rolf Parr (2015), (Hg.), *Moden/Zyklen (= kultuRRevolution, 68 [2015])*, S. 32-39.

*

KERSTIN KRAFT

ZYKLOGRAPHIEN DER MODE UND DES TEXTILEN

Der *material turn* hat unter anderem dazu geführt, dass es eine Fülle von Tagungen und Sammelbänden zum Ding gegeben hat und noch gibt.¹ Eine in diesem Zusammenhang häufig verwendete Denkfigur ist die des Lebenszyklus des Dings oder auch der Objektbiographie.² Hierbei geht es nur selten um die Dinge selber; die Autor_innen diskutieren vielmehr, ob Dinge ein beschreibbares Leben haben und der Begriff der Biographie zutreffend ist.³ Andere Autor_innen, wie z. B. der Historiker Neil McGregor verwenden den Begriff der Dingbiographie, um zu verdeutlichen, dass die Dinge über lange Zeiträume an verschiedenen Orten existieren.⁴ Man könnte hier alternativ von einem Dasein der Dinge, einem In-der-Welt-Sein sprechen (was sprachlich sehr viel sperriger ist).

Die *Kulturelle Zycklographie der Dinge* interessiert sich – über diese Diskussionen um Begrifflichkeiten hinaus – für ästhetische und technische Verfahren, die das Ding zum ‚Sprechen‘ bringen. Mirna Zeman hat den Begriff der ‚dingzycklographischen Formation‘ bzw. der ‚Zycklographie der Dinge‘ geprägt.⁵ Es geht ihr darum, den diversen Verfahren der Zycklizität und der Zirkularität auf die Spur zu kommen und sie zu beschreiben. Die literarische Fiktion identifiziert sie als bevorzugten Ort „für die Erprobung von Verfahren, die die für das Auge *in toto* nicht erfassbare Trajektorien der Dinge in sozio-ökonomischen Kreisläufen dar- und vorstellbar machen“ und nennt verschiedene Beispiele.⁶

¹ Ich verweise stellvertretend auf drei Bände, die jeweils in ihren Einleitungen den Forschungsstand resümieren bzw. als Handbuch einen Überblick bieten: Hans-Peter Hahn, *Vom Eigensinn der Dinge*, Berlin, 2015; Karl Braun/Claus-Marco Dieterich/Angela Treiber (Hg.), *Materialisierung von Kultur*, Würzburg, 2015; Stefanie Samida/Manfred Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart, 2014.

² Dietrich Boschung/Patric-Alexander Kreuz/Tobias Kienlin (Hg.), *Biography of objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn, 2015.

³ Siehe hierzu beispielsweise: Hans Peter Hahn, „Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiographie‘“, in: Boschung/Kreuz/Kienlin (2015), *Biography of objects*, S. 11-34.

⁴ Neil McGregor, *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München, 2011, S. 20-23.

⁵ Mirna Zeman, „Literatur und Zycklographie der Dinge. Bookcrossings in simplicianischer Manier“, in: David Christopher Assmann/Eva Geulen/Norbert O. Eke (Hg.), *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur* (= Beiheft der *Zeitschrift für deutsche Philologie*), Berlin, 2015, S. 151-173.

⁶ Ebd., S. 155. Siehe ebenfalls die Einleitung zum vorliegenden Band.

Auf dieser Grundlage⁷ möchte ich mit meinem Beitrag die fiktionalen Erzählungen erstmals als Quelle für die Mode- und Textilwissenschaft nutzbar machen und die Verfahren textiler Spurenlese am Objekt erläutern.

Wie zu zeigen sein wird, ist die Gattung der *It-Narratives* eine Quellenentdeckung für die Mode- und Textilwissenschaft. Ihr Quellenwert beruht vor allem darauf, dass das Geschehen aus der Sicht der Objekte beschrieben wird. Auf diese Weise, indem die Autoren zur Stimme des Objektes werden, erfahren wir etwas über das zeitgenössische Dingwissen, die Herstellung und den Umgang mit den Dingen. Es handelt sich hierbei um ein Wissen, das gemeinhin nicht dokumentiert wird. Ähnliche Informationen lassen sich privater – schwer zugänglicher – Korrespondenz oder, in der Gegenwart, ethnographischen Interviews und Beobachtungen entnehmen. Methodologisch gesprochen werden die *It-Narratives* einer Sekundäranalyse unterzogen. Dieses Verfahren wird exemplarisch am textilen, konkreten und/oder medial vermittelten Material gezeigt. Ausgehend von einer textilwissenschaftlichen Lesung der *It-Narratives*, werden andere Quellen(gattungen) hinzugezogen. Diese Lesung lässt sich in ein quellen- und methodenpluralistisches Konzept textilwissenschaftlicher Forschung einfügen.⁸

Textil- und modenzyklographische Spurensuche – Methoden und Desiderata

Das Textile selbst kann Medium, Material oder Objekt sein. Diese Vielfalt hat mit seiner unscharfen Definition zu tun, die es als ein aus Fasern hergestelltes Objekt beschreibt.⁹ Der lateinischen Herkunft nach bezeichnet das Verb *texere* eine Tätigkeit des Webens, Flechtens und Fügens. Fügt man Worte zusammen, entstehen Texte, fügt man Fasern zusammen, entstehen Textilien. Die häufig interpretatorisch strapazierte Nähe von Text und Textil entspringt also einer etymologischen Verkürzung. Die Definition bezieht die Tätigkeit/die Technik und das Material mit ein: Einen aus Weidenruten geflochtenen Zaun würde man nicht als textiles Objekt bezeichnen, auch wenn es sich um eine genuin textile Technik handelt.¹⁰

⁷ Hierzu gehören auch die Aufsätze aus: Mirna Zeman/Jürgen Link/Rolf Parr (Hg.), *Zyklen/Moden* (= *kultuRRevolution* 2, 68 [2015]).

⁸ Kerstin Kraft, „Akademisches Puppenspielen? – Für eine objektbasierte Bekleidungsfor-schung“, in: *Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte*, 1 (2003), S. 77-96.

⁹ Die DIN 60000 beschreibt Textilien als Faser-, Fäden- oder Flächengebilde.

¹⁰ Der Anthropologe André Leroi-Gourhan stellt diese *action technique* in den Vordergrund seiner Forschungen. Die zentralen Untersuchungsgegenstände sind demzufolge diverse Herstellungstechniken, die er gemäß ihrer körperlichen Eigenschaften binnengliedert. Die *solides souples*, die weichen Körper also, sind durch ihre permanente Flexibilität charakterisiert, ihnen werden Kork, Papier, Filz und Leder, sowie Lamellen, Fasern und Fäden zugeordnet. Dies entspricht einer weit gefassten Definition des Textilien, die sich auf Herstellungstechniken, Be-

Textilien (und im engeren Sinne Bekleidung) stellen ein Grundbedürfnis des Menschen dar und ihre Herstellung nahm gegenüber anderen Tätigkeiten (auch der Nahrungsproduktion) bis zur industriellen Revolution die meiste Zeit in Anspruch.¹¹

Hiermit in Zusammenhang (aus dem permanenten Umgang und der Ubiquität des Textilen heraus) steht die häufige Verwendung textiler Metaphern, aber auch konkret die Rolle als Ich-Erzähler bei den noch vorzustellenden *It-Narratives* als einer besonderen Form der literarischen Erzählung, in denen die Dinge das Wort ergreifen.¹² Dies wiederum hat mit der besonderen Beschaffenheit des Textilen, direkt am menschlichen Körper getragen zu werden, Spuren aufzunehmen und diesen mit allen Sinnen nachspüren zu können, zu tun. Und nicht zuletzt, weil das Textile als Bekleidung (zumindest in der dominanten westlichen Bekleidungsform) den menschlichen Körper in seiner Form nachbildet, also einen Textilkörper schafft.

Dieser Textilkörper ist spätestens seit dem Spätmittelalter der Mode unterworfen, der der Wandel als einzige Konstante zugeschrieben wird.¹³ Diese Bewegungs- und Entwicklungsformen werden wiederum gerne als Zyklen beschrieben, die man versucht, theoretisch in den Griff zu bekommen, nicht zuletzt da sie – die Mode – zu einem bestimmenden kulturellen und ökonomischen Phänomen geworden ist.¹⁴ Diese Zyklen können aber nur als Form, als Muster von Veränderungen beschrieben werden. Schon Walter Benjamin schrieb, wer die Mode „zu lesen verstünde, der wüßte im voraus nicht nur um neue Strömungen der Kunst, sondern um neue Gesetzbücher, Kriege und Revolutionen“.¹⁵ Benjamin spielt hier auf die antizipatorischen und quasi seismographischen Fähigkeiten – Empfänger hierfür sei das „weibliche Kollektiv“¹⁶ – der Mode an, die sich je neu in der Kleidermode realisierten. Das Konkrete der Mode kann also nur im Verlauf, in der Gegenwart oder Rückschau beschrieben werden.

Die Begriffe des Re-, Up- und Downcycling beziehen sich allgemein auf Warenläufe, werden aber mit dem populären Begriff der Nachhaltigkeit häufig mit Mode und Textilien in Verbindung gebracht.

In der objektbasierten Bekleidungsforschung¹⁷ wird gewöhnlich vom Objekt und seiner dichten Beschreibung ausgegangen und eine eingehende Objekt-

kleidung und Wohnformen ausdehnt, so wie ich sie verwende. Vgl. André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Paris, 1971, S. 234.

¹¹ Elizabeth Barber, *Prehistoric Textiles*, Princeton, NJ, 1991, S. 4.

¹² Mirna Zeman, „Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante“, in: Zeman/Link/Parr (2015), *Zyklen/Moden*, S. 32-39: 33.

¹³ Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden*, Frankfurt/M., 2004, S.16.

¹⁴ Genau mit diesem Zusammenhang befasst sich das bereits erwähnte Heft: Zeman/Link/Parr (2015), *Zyklen/Moden*.

¹⁵ Walter Benjamin, „Mode“, in: *Gesammelte Werke II*, Frankfurt/M., 2011, S. 895-905: 897.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Die methodologische Fachdiskussion soll hier nicht beschrieben werden, interessant ist lediglich anzumerken, dass ähnliche Diskussionen im generellen Umgang mit den Dingen geführt

analyse durchgeführt. Bestandteile einer solchen Analyse sind die Bestimmung des Materials, die Identifikation der verschiedenen Techniken (Herstellungsformen), Datierung, Herkunft und vorgenommene Veränderungen. Alle Informationen, die zu einem Objekt bekannt sind, werden festgehalten (zum Beispiel in musealen Kontexten bei der Inventarisierung). In gewisser Weise wird hiermit das ‚Leben‘ eines Objektes anhand des materiellen Befundes rekonstruiert. Diese Rekonstruktion ist gezwungenermaßen lückenhaft, die größte – und problematischste – Leerstelle bildet hierbei der abwesende Körper.

Im Rahmen der Dokumentation der Analyse (visuell durch Zeichnungen, Fotografien und verbal) werden Fragen notiert und damit die Spur aufgenommen und diese Spuren werden untersucht.¹⁸ Die Arbeit gleicht darin der eines Detektivs, so wie es Carlo Ginzburg beschrieben hat und von einem Indizienparadigma als epistemologischem Modell spricht.¹⁹ Er verortet dieses Paradigma in die Zeit des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts. Honoré de Balzac schrieb schon in den 1830er Jahren, dass die *Toilette* der Ausdruck der Gesellschaft sei. Mit seiner Vestignomie nutzt er die vestimentären Indizien, um sowohl nationale als auch individuelle Züge zu identifizieren und die Gesellschaft zu analysieren. Seine Beschreibungen verweisen auf den oben erwähnten Textilkörper und den abwesenden menschlichen Körper:

Stellen Sie nur einfach irgendwo einen Kleiderständer hin und hängen Sie auf ihn Kleider, und wenn Sie nicht bisher immer wie ein Dummkopf in den Straßen umhergegangen sind, der nichts zu sehen vermag, dann werden Sie sofort alle erkennen: den Bureaumenschen an den abgewetzten Ärmeln, an der langen, horizontalen Linie, die sich auf seinen Kleidern ausprägt, weil er sie immerzu an die Lehne des Stuhles gedrückt hat, wenn er eine Prise nehmen oder sich von den Anstrengungen des Nichtstuns erholen wollte. Wir werden in stiller Bewunderung den Geschäftsmann erkennen an der geschwollenen Tasche, in der er seine Notizbücher hat. Den Flaneur an den ausgeweiteten Hosentaschen, in die er seine Hände steckt. Den Krämer an der außerordentlichen Weite seiner Taschen, die immer gähnen, als würden sie sich beklagen, weil die gewohnten Pakete nicht in ihnen drin sind. Kurz und gut, ein mehr oder weniger reiner Kragen, ein Rock voll Puder und Pomade, abgebrauchte Knopflöcher, die mehr oder weniger ausgerissen sind, ein hängender Rockschoß, die Steifheit eines allzu neuen Rockes, all das sind unfehlbare Anzeichen der Berufe, der Sitten und Gewohnheiten.²⁰

werden. Diese Diskussionen beruhen fast immer auf einer Trennung von musealer und akademischer Beschäftigung mit den Dingen. Die so nahe liegende Zusammenarbeit wird meist noch nicht einmal gefordert, sondern in getrennten Sphären legitimiert gearbeitet. Siehe hierzu auch: Daniel Miller, *Stuff*, Cambridge, 2010, S. 12-42.

¹⁸ Zum Begriff der Spur und des Spurenlesens in verschiedenen disziplinären Zusammenhängen siehe: Sybille Krämer, *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt/M., 2007.

¹⁹ Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen*, München, 1988, S. 78.

²⁰ Honoré de Balzac, „Physiologie des eleganten Lebens“, in: *Der Dandy. Texte und Bilder aus dem 19. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Joachim Schickedanz, Dortmund, 1980, S. 47-97: 91.

Der Mensch hat also mit seinem Körper und seinen Gewohnheiten viele ‚lesbare‘ Spuren erzeugt. Was Balzac in seinen Beobachtungen literarisch verarbeitet, wird am Ende des 20. Jahrhunderts wissenschaftlich verifiziert. Die Kunsthistorikerin Kitty Hauser beschreibt hierfür einen besonderen Fall: Der Gegenstand der Untersuchung ist eine Jeans, die das FBI in einem Kriminalfall 1996 vor Gericht als Beweismaterial zur Identifizierung eines Tatverdächtigen herangezogen hatte.²¹ Ein Spezialist des FBI konnte nachweisen, dass die Hose eindeutig zu identifizierende Merkmale des Trägers zeigt. Diese Merkmale – die charakteristischen Abnutzungsspuren – entstünden jedoch nicht nur durch das Tragen durch eine Person, sondern vielmehr aus dem Zusammenspiel der „zufälligen Folgen des handgeführten Nähens“ (also der Herstellung mit der Nähmaschine) und den Bewegungen des Trägers.²² Hauser stellt dies als besondere Erkenntnis bzw. Enthüllung heraus, da hierdurch offensichtlich werde, dass

ja nicht nur die Spuren des einzelnen Trägers, [...] in den Jeans sichtbar werden. Im Fall dieser forensischen Untersuchung rührten die Verschleißmuster, die schließlich die Identifizierung entschieden, größtenteils von Spannungen an den Nähten und Säumen her, von Spannungen also, die sich aus den Bewegungen der Hände des Herstellers, des Nähers bzw. der Näherin also, gebildet hatten. Diese Spannungen führen zu einer unkopierbaren Fältelung, die wie ein schlummerndes Bild innerhalb des Kleidungsstückes darauf wartet, getragen und gewaschen zu werden, damit sie sich offenbaren kann.²³

Die Historizität dieser Beobachtungen und epistemologischen Implikationen erwähnt Hauser nicht. Es gilt jedoch zu bedenken, dass die Verarbeitung von Kleidungsstücken nicht nur Nachweise je technologischer Standards einer Zeit liefern kann, sondern gleichermaßen im Kontext ihrer soziologischen Bedeutung steht. Demonstrierte man Reichtum und Macht bis zur Französischen Revolution mit der Kostbarkeit der textilen Materialien, so differenzierte sich das Bürgertum über die Qualität des Schneiders in Bezug auf die Passform und die Verarbeitung. Dies führte zu einer Miniaturisierung der Zeichen: „Feinheiten der Machart zeigen jetzt, wie vornehm ein Mann oder eine Frau ist.“²⁴ Die Individualität von Schneiderarbeit wurde also schon früher bemerkt und interpretiert, sowohl in Bezug auf gesellschaftliche als auch textilrestauratorische Fragestellungen.²⁵

²¹ Kitty Hauser, „Eine Hose vor Gericht: Das FBI und die Geschichte einer Blue Jeans“, in: Anke Ortlepp/Christoph Ribbat (Hg.), *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände*, Stuttgart, 2010, S. 241-258.

²² Ebd., S. 256.

²³ Ebd., S. 252.

²⁴ Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M., 1986, S. 214.

²⁵ Siehe hierzu beispielsweise die Materialanalysen von Johannes Pietsch zu den einzelnen Objekten bis hin zur charakteristischen Drehung von Garnen im Katalogteil von: ders./Karen Stolleis, *Kölner Patrizier- und Bürgerkleider des 17. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2008, passim.

Neu ist, diese individuellen Unterschiede in der Verarbeitung und ihre Folgen durch das Tragen auf Mikroebene zu dokumentieren und forensisch zu nutzen. Die Jeans, um die es Hauser geht, wurde 1991 gefertigt und lässt noch individuelle Besonderheiten erkennen. In der Zwischenzeit ist die Automatisierung in der Textilindustrie weiter fortgeschritten, so dass Unterschiede weiter nivelliert werden. Ihre Erkenntnis, dass Kleidungsstücke keineswegs alle gleich seien bevor wir sie tragen, trifft also heute schon weniger zu als zum Zeitpunkt ihrer Beobachtungen im Jahr 2004.²⁶

Was sich kaum verändert hat, ist die von ihr auch beschriebene Vernachlässigung der Untersuchung von Materialität im Zusammenspiel mit Körper und Abnutzung in der Forschung zu Mode und materieller Kultur generell.²⁷ Sie schreibt, es seien außergewöhnliche Umstände notwendig, die die Finanzierung einer solchen Untersuchung erlaubten und ihr Erkenntnisinteresse sei deshalb weniger methodologischer Art.²⁸ Mit den folgenden Ausführungen zu textilen Objektanalysen möchte ich zeigen, dass diese auch ohne technologischen Großaufwand möglich sind, und wie wichtig es ist, die Bedingungen der Herstellung in die Untersuchungen miteinzubeziehen und die Ergebnisse zu kontextualisieren.

Die Fragen, die die konkrete Untersuchung eines (textilen) Objekts aufwirft bzw. die eine Untersuchung im Gesamtzusammenhang stellt, werden deshalb häufig mit Hilfe weiterer Quellen(gattungen) und vergleichend beantwortet. Hierbei entstehen nicht selten neue Fragen, die eine Rückkehr zum Objekt notwendig machen, so dass eine zirkuläre Bewegung entsteht. Der Theologe und Volkskundler Christoph Kürzeder bezeichnet den herzustellenen Kontext auch als „Konnex zwischen Materialität und Handeln“, der die hermeneutische Grundstruktur der Objektanalyse vorgebe.²⁹ Im Folgenden wird von dieser Struktur abgewichen und von der Text- bzw. Filmquelle, dem fiktiven Narrativ statt vom Objekt ausgegangen. Das Objekt und die materiellen Aspekte sollen dadurch jedoch nicht vernachlässigt werden, sondern es soll lediglich durch einen veränderten Ausgangspunkt auf die Bedeutung der Quelle der dingzyklographischen Erzählungen für textilwissenschaftliche Forschung hingewiesen werden.³⁰

²⁶ Hauser (2010), *Eine Hose vor Gerichte*, S. 252.

²⁷ Ebd., S. 255.

²⁸ Ebd., S. 242. Ein dezidiert methodisches Interesse hingegen verfolgt die Archäologin Gabriele Mante in ihrem Aufsatz: „Spuren lesen. Die Relevanz kriminalistischer Methoden für die archäologische Wissenschaft“, in: Ulrich Veit/Tobias Kienlin (Hg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*, Münster, New York, NY, Berlin, 2003, S. 157-171.

²⁹ Christoph Kürzeder, *Als die Dinge heilig waren. Gelebte Frömmigkeit im Barock*, Regensburg, 2005, S. 27.

³⁰ Das bedeutet, dass anders als in anderen wissenschaftlichen Disziplinen nicht nur über materielle Kultur gesprochen wird, sondern sie materialiter untersucht wird. Die Literaturwissenschaftlerin Dorothee Kimmich bleibt beispielsweise bei ihren textbasierten Quellen, vollzieht aber dabei interessanterweise eine Bewegung hin zu den Dingen selber: Der letzte Abschnitt ihres Buches *Lebendige Dinge in der Moderne* beschäftigt sich zwar nicht mit den Dingen,

Neben der Materialität sind die Handlung/die Technik bzw. das Handwerk entscheidend, wenn es um die Dinge geht. Der Soziologe Richard Sennett trägt mit seiner Schrift *Handwerk* ein ausführliches Plädoyer für die Beschäftigung mit den Dingen vor. Ausgehend von dem Befund, dass die meisten wissenschaftlichen Beschäftigungen mit Kultur das Materielle vernachlässigen, die Dinge immer nur *als Spiegel von* etwas behandeln (sozialen Normen, ökonomischen Interessen oder religiösen Überzeugungen usw.), möchte er eine neuartige Herangehensweise vorschlagen, die vor allem die Herstellung konkreter Dinge untersucht und danach fragt, was dies über uns selbst aussagt.³¹ Als Beispiele führt er die Eigenschaften von Bekleidung und das Pochieren von Fisch³² an – auch ihn interessieren offensichtlich die Produkte, die die Grundbedürfnisse des Menschen befriedigen.

Wenn es um die Erforschung der Herstellung eines Objektes geht, ist der materielle Befund meist nicht ausreichend. Der Historiker und europäische Ethnologe Hermann Heidrich möchte nicht nur von den Dingen lernen, sondern die Dinge verstehen und schreibt, hierfür seien zwei Perspektiven notwendig: Handlungen und Bedeutungen. Beide Perspektiven seien in Kontexte eingebettet, deren Verständnis bzw. Rekonstruktion unerlässlich sei.³³

Die folgenden Beispiele sollen zeigen, welche Quellen und Kontexte (auf-) gesucht werden müssen, um sich den Dingen zyklologisch anzu nähern und dabei Materialität, Handlung und Bedeutung zu berücksichtigen. Um die besondere Bedeutung der fiktionalen Dingbiographien als Quelle zu betonen, wird textilwissenschaftlich und historisch kontextualisiert und nicht vom Objekt ausgegangen.

Mit der getroffenen Auswahl³⁴ entsteht eine chronologische Reihenfolge mit je einem Beispiel aus einem Jahrhundert. Hiermit kann und soll keine Entwicklungslinie nachgewiesen, aber auf die Historizität von Verfahren und Darstellungsmoden verwiesen werden.

It-Narrative 1: Die Weste

Die „Geschichte einer reichen Weste“ ist eine *novel of circulation* oder ein sogenanntes *It-Narrative*³⁵ aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und erschien in

aber mit der literarischen Thematisierung der Taktilität, z. B. bei Francis Ponge. Dorothee Kimmich, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz, 2011, S. 105-118.

³¹ Richard Sennett, *Handwerk*, Berlin, 2008, S. 17.

³² Ebd.

³³ Hermann Heidrich, „Dinge verstehen. Materielle Kultur aus Sicht der Europäischen Ethnologie“, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 103 (2007), S. 223-236: 235.

³⁴ Diese Auswahl war wie so häufig von Zufällen, Vorgeschichten, Auffindbarkeit, Verfügbarkeit und Hinweisen abhängig. An dieser Stelle geht ein herzlicher Dank an Mirna Zeman für konkrete Hinweise und zahlreiche, anregende Gespräche.

³⁵ Vgl. u. a.: Zeman (2015), *Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante*, S. 33; Mark Blackwell (Hg.), *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Cranbury, 2007. Eine Sammlung solcher Erzählungen gibt es bisher

der ‚moralischen Wochenschrift‘ *Der Mensch*.³⁶ Sie erzählt ‚das Leben‘ einer Herrenweste von ihrem Erwerb bis zu ihrer Zerstückelung. Die Lebensstationen entsprechen den jeweiligen Besitzerwechseln, verbunden mit einem gesellschaftlichen Abstieg. Dieser Abstieg vollzieht sich analog zur materiellen Abnutzung des Kleidungsstückes.

Die Geschichte beginnt mit einer Legitimation der Herangehensweise und Erzählform und ähnelt darin manch aktueller – wissenschaftlicher – Literatur.³⁷ Der Autor schreibt, die Lebensgeschichte eines Menschen habe sehr große Ähnlichkeit mit den Lebensgeschichten von Tieren: „Wir sind also der Meinung, daß man, in der Lebensgeschichte der Thiere, die völlige Geschichte vieler Menschen lesen könnte.“³⁸ Und schließt daraus: „Wir wollen nur noch einen Satz anführen, der eben so richtig ist, als der vorhergehende: nemlich, daß so gar die Geschichte lebloser Dinge, eine Geschichte der Menschen könne genennet werden.“³⁹ Der Perspektivwechsel – man habe „besondere Nachrichten von einer gewissen Weste erhalten“⁴⁰ – erlaubt es dem Erzähler, in einer Geschichte sehr viele unterschiedliche Menschen und Milieus zu beschreiben, die einzig durch die Weste miteinander verbunden sind. Neben diesem Aspekt liefert die Geschichte zahlreiche Informationen, die von historischem und textilwissenschaftlichem Interesse sind.

Die Weste wird als eine der „allerschönsten und prächtigsten“⁴¹ beschrieben: Sie bestehe aus weißer Seide, die mit goldenen und silbernen Fäden sowie mit bunt eingefärbten Seidenfäden durchwirkt gewesen sei.⁴² Zusätzlich sei eine „artige Einfassung angebracht“ und mit „allerley Blumenwerk“ auf der ganzen Fläche verziert gewesen.⁴³ Es ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um einen zeittypischen, broschierten oder lancierten Seidenstoff handelt, der in Form bestickt wurde.⁴⁴ Diese ‚Weste‘ wurde in einer „Fabrique“ hergestellt, habe einen „ehrlichen Ursprung“ und sei von dort aus in den La-

für die englischsprachige Literatur: Mark Blackwell/Christina Lupton (Hg.), *British It-Narratives 1750-1830*, London, 2012.

³⁶ Carl Anton von Martini, „Geschichte einer reichen Weste“, in: *Der Mensch. Eine moralische Wochenschrift*, Bd. 3, Halle, 1766, S. 241-251.

³⁷ Vgl. Michael Niehaus, „Geschichtsdinge/Parcours“, in: Boschung/Kreuz/Kienlin (2015), *Biography of objects*, S.173-188: 174. Niehaus schließt zu Beginn seines Aufsatzes beispielsweise Immobilien und Tiere dezidiert aus, wenn die Geschichten von Dingen als Objektbiographien erzählt werden sollen.

³⁸ Martini (1766), *Geschichte einer reichen Weste*, S. 241.

³⁹ Ebd., S. 242.

⁴⁰ Ebd., S. 241.

⁴¹ Ebd., S. 242.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Die Seidenstoffe der Mitte des 18. Jahrhunderts, die sowohl für Männer- als auch Frauenkleidung verwendet wurden, weisen häufig mehrschichtige Musterungen auf, die sich auf verschiedenen Ebenen (Weberei, Stickerei) überlagern. Das Broschieren und Lancieren meint das zusätzliche Eintragen eines Schussfadens in Musterform. Vgl. hierzu beispielsweise: Nathalie Rothstein, *Silk Designs of the Eighteenth Century*, London, 1990, S. 196-215.

den des Kaufmanns gelangt.⁴⁵ Aus den weiteren Ausführungen geht hervor, dass es sich um ein in Form besticktes Stück Stoff, also streng genommen nicht um eine Weste handelt. Die Beschreibung verweist auf eine bestimmte Produktionsform, die als Vorläufer der Konfektion angesehen werden kann. Der in diesem Fall ohnehin schon aufwändig gemusterte Seidenstoff wurde offensichtlich mit einem Blumenmuster und einer Einfassung bestickt. Um dies aus dem Text herauszulesen sind sowohl Kenntnisse der Herstellungsverfahren als auch der textilen Objekte notwendig.



6.1 – Herrenkleidung, Frankreich, 1775/80



6.2 – Halbfabrikat, 2. Hälfte 18. Jahrhundert

⁴⁵ Martini (1766), Geschichte einer reichen Weste, S. 242.

Die Abbildung 6.1 zeigt eine cremefarbene, bestickte Seidenweste, ähnlich der beschriebenen. Das Stück Stoff, ein sogenanntes Halbfabrikat aus der *Fabrique*, verkauft der ‚Kaufmann‘, der Kunde muss es dann zu seinem Schneider bringen. Auch solche Objekte finden sich in Mode- und Textilsammlungen.⁴⁶ Wie in Abbildung 6.2 zu erkennen, bezieht sich der Begriff der Einfassung auf die gestickte Umrisslinie, die die Form der Weste vorgibt. Ähnlich einem Schnittmuster, das man mit Kreide auf einen Stoff aufbringt, wird hier in der *Fabrique* die Form und bis zu einem gewissen Grad auch die Kleidergröße der Herrenweste festgelegt. Erst der materielle Befund, die Untersuchung eines solchen Halbfabrikats, macht deutlich, dass sich das Besticken und der Zuschnitt nicht nach dem Trägerkörper, sondern nach der Stoffbreite richten, die wiederum vom technischen Fortschritt abhängig ist.⁴⁷ Rückschlüsse auf die Verbreitung solcher Westen und Halbfabrikate lassen sich anhand von Sammlungen und Bildquellen ziehen.



6.3 – Franz Lippold(t), Portrait Heinrich Bernhard von Barckhausen, 1747

Wie auch in Abbildung 6.3 zu sehen, sind vorwiegend Objekte erhalten oder gemalt worden, die der Oberschicht gehörten.⁴⁸ Diese hatte einen Wiederver-

⁴⁶ Die hier gezeigten Objekte befinden sich in der Galerie Ruf, Schweiz. Mein herzlicher Dank geht an Wolfgang Ruf, der mir Zugang zur Sammlung und die Untersuchung der Objekte ermöglichte.

⁴⁷ Die Breite der Seidenstoffe ist abhängig vom Webstuhl. Die Halbfabrikate weisen meistens eine Breite von max. 60 cm auf.

⁴⁸ Über einen langen Zeitraum in der Mitte des 18. Jahrhunderts lassen sich Porträts finden, die auf die Verbreitung dieser Mode und deren im heutigen Vergleich lange Dauer verweisen. Dieses Porträt von Heinrich Bernhard von Barckhausen zeigt ihn in einem mit Goldknöpfen

kauf nicht nötig und die Stücke blieben im Ganzen erhalten. Die in der Novelle gelieferte Beschreibung verweist jedoch darauf, dass sich auch die einfacheren Bürger nach diesem Vorbild kleideten und gibt uns Einblick in Konsummuster des 18. Jahrhunderts.⁴⁹ In den Wochenschriften und Journalen gab es auch Anleitungen zur Herstellung solcher bestickten Westen, allerdings nicht für die *Fabrique*, sondern für die weibliche Handarbeit:

Zum zweyten Abschnitte, der eleganten Frauenzimmer-Arbeiten hingegen gehören folgende: [...] Sechs Blätter Stickerey-Muster [...]. Sie enthalten die neuesten und geschmackvollsten Dessins zu Westen, Gillets, Fracks, Portefeuilles und Arbeits-Beuteln und werden hoffentlich schönen und fleißigen Händen sehr willkommen seyn.⁵⁰

Die dort beigefügten Zeichnungen vermitteln lediglich eine Idee bzw. den Entwurf für eine Weste. Das Wissen um die Umsetzung, also die Herstellung des Dings, wird als bekannt vorausgesetzt. Im Fall der ‚reichen Weste‘ bringt der ‚artige Herr Ehrenhold‘⁵¹ den erworbenen Stoff zum Schneider und lässt sich die Weste nähen. Er wird als putzsüchtig beschrieben und wird der Weste schon nach einem Vierteljahr überdrüssig und kauft sich eine ‚neumodischere‘ Weste.⁵² Mit jedem Besitzerwechsel erfahren wir mehr über die Konsummuster und Bekleidungsgehnheiten des 18. Jahrhunderts: Der zweite Besitzer ist weniger wohlhabend, heißt Herr Liebreiz und liebäugelt mit allen Frauenzimmern.

Er lies seine Haare frisiren, und legte in eine jede Haarlocke einen Liebespfeil. Er putzte seine Zähne, und kauete eine Würzelke. Er band seine Strümpfe recht glat, und besahe seine Waden. Vornemlich aber rüstete er sich mit der Weste. Er gieng aus, steckte die Hand unter den rechten Schoos seiner Weste, und wackelte mit dem Zipfel desselben, gleichsam drohend.⁵³

Er trägt die Weste bis sie sehr abgetragen ist und versetzt sie.⁵⁴ Danach kauft sie ein junger Mann, der gerne „durch Kleider groß thun“ möchte, für „acht Thaler [...], zwey Unterhemden [...], einige[] Schnupftücher[], und eine[n] ziemlich abgetragenen Schlafrock“.⁵⁵ Der Gebrauchtkleiderhändler, ein Jude, erkennt, dass dieses Kleidungsstück nicht mehr als Weste zu verkaufen ist und zer-

verzierten grauen Justeaucorps aus Samt und einer weißen Weste, deren Materialaufwand auf die Zugehörigkeit zu einer höheren Schicht verweist.

⁴⁹ Vgl. hierzu auch: Bernward Deneke, „Bemerkungen zur Geschichte vorgefertigter Kleidung“, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 29 (1987), S. 68-73.

⁵⁰ Friedrich Justin Bertuch/Georg Melchior Kraus, *Pandora oder Kalender des Luxus und der Moden für das Jahr 1789*, Weimar, Leipzig, 1789, unpag.

⁵¹ Martini (1766), *Geschichte einer reichen Weste*, S. 243.

⁵² Ebd., S. 245.

⁵³ Ebd., S. 246.

⁵⁴ Ebd., S. 247.

⁵⁵ Ebd., S. 248.

schneidet es. Die Stoffstücke verkauft er für Frauenschuhe⁵⁶ und als „Mützflecken“, also zur Wiederverwendung der Herstellung einer Kopfbedeckung. Somit erleben wir in der Geschichte einen Geschlechterwechsel: Die „Schuhflecken“ verkauft der Jude an Dorinde, die sich daraus „recht knappe Schuhe“ machen lässt. Die Knappheit der Schuhe führt fast zur Ohnmacht, was den Erzähler zu der Bemerkung veranlasst, dass Frauen gewiss zu großen Dingen aufgelegt seien, „weil sie sich selbst so viel Gewalt anzuthun vermögen“.⁵⁷ Dorinde wiederum nutzt den Schuh zur Verführung des Herrn Gebrechlich, in dem sie ihren Fuß halb unter dem Reifrock hervorschauen lässt und recht reizend bewegt.⁵⁸ Nach einem Jahr sind die Schuhe so abgetragen, dass sie sie an ihre Magd weitergibt.



6.4 – Frauenschuhe, 18. Jahrhundert

Auch hier kann uns die Geschichte einen Hinweis geben, den das Objekt verbirgt: bei einem zugeschnittenen Stück Stoff kann man nicht erkennen, ob es ein Reststück war oder nicht. Aus dem Erzählten wird deutlich, dass Textilien einen hohen Tauschwert besaßen, ein kostbares Gut darstellten und entsprechend sparsam mit ihnen umgegangen wurde.⁵⁹ Das abgebildete Paar Schuhe könnte gleichermaßen aus Reststücken hergestellt worden sein.

Das andere verbleibende Stoffstück verkauft der Jude an eine hübsche Magd, die sich daraus eine Mütze (Haube) machen lässt. Mit dieser Mütze zieht sie viel Aufmerksamkeit und Neid auf sich und ihr Hausherr „verliebt“ sich in sie und „Pernille w[i]rd schwanger“.⁶⁰ Aus ihrer Mütze wird nun ein Kindermützchen. Hier endet die „Geschichte einer reichen Weste“ mit dem

⁵⁶ Die Abbildung 6.4 zeigt ein Paar Frauenschuhe aus dem 18. Jahrhundert, die vorwiegend aus Oberstoffen (Kleiderstoffen) hergestellt wurden.

⁵⁷ Martini (1766), *Geschichte einer reichen Weste*, S. 250.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Das Motiv für dieses Upcycling war damals ein anderes. Die Idee, kostbare Rohstoffe nicht zu verschwenden, ist die gleiche.

⁶⁰ Ebd., S. 251.

Hinweis, man wisse nicht, was aus „diesem einzigen Überreste“ geworden sei.⁶¹

Um sich das ‚Ding‘ und seinen ‚Lebenslauf‘, um die es in dieser Geschichte geht, vorstellen zu können, bedarf es des Alltagswissens. Dieses muss anhand anderer Quellen rekonstruiert werden. Hierfür wurden vergleichbare Objekte, Bildquellen und andere Texte hinzugezogen, immer mit einer Fokussierung auf das Textile. Wie untrennbar Kleidung jedoch mit soziokulturellen und ökonomischen Aspekten verbunden ist, dürfte schon klar geworden sein. So erfährt der Leser etwas über die Ideen zu Biographien von Menschen, Tieren und Dingen, über Herstellung und Handel von Bekleidung, über Konsummuster, das Verhältnis von Juden und Christen, über Warenkreisläufe und über die vestimentären Eitelkeiten von Männern und Frauen und die Verführungskraft von Textilien.

Diese Geschichte ist u. a. methodologisch interessant, weil sie durch ihre Erzählperspektive Wissen einbringt, dass weder der textile Befund noch wirtschaftshistorische Quellen liefern können, nämlich eine Dokumentation zeitgenössischen Umgangs mit den Dingen, die eine Art *missing link* darstellt.

In der „Geschichte einer reichen Weste“ geht es – modern gesprochen – um das Re-, Down- und Upcycling eines textilen Gegenstandes und die Beschreibung dieser zyklischen Bewegungen. Diese Bewegungen werden vom Menschen ausgeführt: Er macht etwas mit dem Ding. In welcher Form die Dinge ‚Macht‘ über uns erlangen, lässt sich indirekt an der nächsten Geschichte ablesen.

It-Narrative 2: Der Kragen

Die Schriftstellerin Helmina von Chezy gibt 1829 die Geschichte „Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt“ heraus. Diese ‚Lebensgeschichte‘ beginnt mit den Erinnerungen an die „Blüthezeit“ – die Jugend – einer Flachspflanze.⁶² Die Schritte von der Ernte über die Aufbereitung des Flachses zu Garn werden nicht beschrieben, vielmehr geht es um die menschliche Verbindung, die zarten Mädchenhände, die ihn behandelten. Die nächste Station ist ein armer Weber, dessen hübsches Enkelkind sich um den Flachs, mittlerweile zur Leinwand geworden, kümmert und zur Bleiche bringt, so wie es der reiche Fabrikant verlangt. Von diesem Bleichplatz wird die Leinwand gestohlen, weit weggebracht und als Baldachin eines Kriegsherrn verwendet. Ob die Witterung oder eine verlorene Schlacht die Leinwand schließlich in die Papiermühle bringen, wird nicht erwähnt. Als Papier wird sie nun beschrieben und landet daraufhin wieder in einer Papiermühle. Diesmal wird ein Blatt mit Goldschnitt aus ihr, das einer Braut, die

⁶¹ Ebd.

⁶² Helmina von Chezy, *Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt*, Wien, 1829.

nicht schreiben kann, geschenkt wird. So wird dieses Blatt nicht beschrieben, sondern vergilbt und wird schließlich weiterverschenkt. In einem Schmuckkästchen erlebt es „glückliche Tage“⁶³ gemeinsam mit Briefen, anderen Schriften und Blumen. Später wird es mit anderen Papieren, vor allem Rechnungen, zusammen aufbewahrt. Diese Rechnungen geben Auskunft über die Vorgänge im Haus, so erzählt eine Rechnung der Schneiderin von der Anfertigung eines Brautkleides. Als auch der Inhalt dieses Korbes in der Papiermühle landet, kommt das Blatt mit einer weiteren Gattung in Kontakt: die Zeitungen erweisen sich als interessantes Altpapier. Neben Neuigkeiten wie die Einführung der Gasbeleuchtung, berichtet ein Zeitungsblatt vom Rückgang des Wäschebedarfs.⁶⁴ Die „Näherinnen-Rechnung“ fragt sogleich nach, ob man denn jetzt keine Hemden mehr trage. Daraufhin stellt sich heraus, dass es nun Tischwäsche, Halskragen und Halstücher aus Papier zu einem sehr geringen Preis gebe. Das Blatt wird schließlich zu einem Papierkragen und gelangt als solcher in einen Laden neben Strohhüten und Krawatten. Dort kauft es der Enkel von Luise, die den Flachs damals versponnen hatte. Im Landschloss von Luise endet dann auch die Geschichte.

Diese Geschichte eines Papierkragens ist sehr viel länger und langatmiger als beispielsweise die „Geschichte einer reichen Weste“. Der belehrende, didaktische Charakter wird hier offensichtlich. Die ‚Stimme‘ des Papierkragens wird genutzt, wirtschaftliche Zusammenhänge zu beschreiben⁶⁵ und um Gesellschaftskritik zu üben.⁶⁶ Auch der Fortschritt – wenn auch noch nicht als solcher bezeichnet – wird kritisch beschrieben: Die Gasbeleuchtung, der Einsatz von Maschinen und Papier als Ersatz für Textilien als Zeichen einer Beschleunigung und Verschlechterung.

Diese zeittypische Kritik geht einher mit einem generell verstärkten Interesse an den Dingen im 19. Jahrhundert, das als Reaktion auf das enorme Wachstum der Warenwelt gelesen werden kann.⁶⁷

⁶³ Ebd., S. 27.

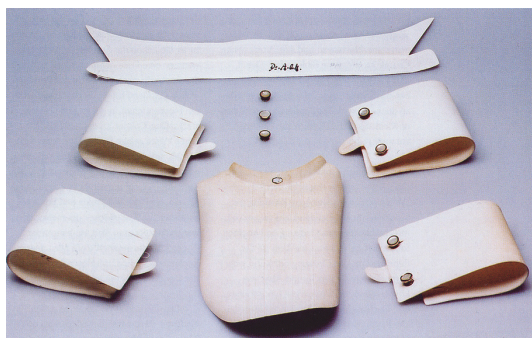
⁶⁴ Ebd., S. 39.

⁶⁵ Die Geschichte kann durchaus als wirtschaftshistorische Quelle gelesen werden und berichtet über Herstellungs- und Wiederverwertungsprozesse im frühen 19. Jahrhundert.

⁶⁶ Beispielsweise wird die Armut des Handwerkers, dem Reichtum des protzigen Fabrikanten – der nur deshalb einen maximalen Profit erzielen kann, weil er dem Weber einen Spottpreis zahlt – gegenübergestellt. Ebd., S. 14 f.

⁶⁷ Dies stellt beispielsweise der Germanist Klaus Müller-Wille fest, der auch anhand einer Kragen-Geschichte – Hans Christian Andersens Märchen vom Kragen – die Verwandlung der Dinge vom reinen Gebrauchsgegenstand zu einem Bestandteil der Begehrensökonomie beschreibt. Müller-Wille zeigt an diesen Märchen, dass Andersen den Dingen häufig eine Stimme verleiht und eine „raffinierte Dingtheorie“ entwickelte. Klaus Müller-Wille, „Collagen, Wortdinge und stumme Bilder. Hans Christian Andersens (inter)materielle Poetik“, in: Thomas Strässle (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten*, Bielefeld, 2013, S. 183-221: 207. Interessant in unserem Zusammenhang ist – die Materialität vernachlässigt Müller-Wille –, dass es sich auch bei Andersen um einen Papierkragen handelt und somit einen weiteren Nachweis der Verbreitung darstellt. Vgl. Hans Christian Andersen, *Sämtliche Märchen und Geschichten*, Bd. 1, Leipzig, Weimar, 1990, S. 389-392.

Das Papier wird in der Geschichte gegenüber dem Textilien als minderwertig dargestellt und somit eine Warenhierarchie etabliert, die als weiterer Nachweis der Komplexität der Verhältnisse, die Mensch und Ding eingehen, zu verstehen ist.⁶⁸ Zu Beginn wird erzählt, dass die Mitgenossen – die anderen Flachspflanzen – die Schmach erleiden mussten, in den Kessel der Papiermühle zu gelangen. Später ereilt den Papierkragen dann selber diese Schmach.⁶⁹ Die Kragen aus Papier sind gewöhnlich, die Leinwand hingegen wird als etwas moralisch Höherstehendes dargestellt: Sie „darf nichts ausplaudern“.⁷⁰ Auch die italienische Seidenkrawatte, die mit dem Papierkragen zusammen verkauft werden soll, wird deshalb bedauert.⁷¹



6.5 – Hemdbluse und Manschetten, letztes Viertel 19. Jahrhundert

Nicht nur die materialikonographisch relevanten Bemerkungen machen diesen Text für die Mode- und Textilwissenschaft interessant, es ist auch der Hinweis auf die Verwendung von Papierkragen in den 1820er Jahren als solcher. In der fachspezifischen Literatur wird die Papierwäsche als Erfindung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgegeben, die sich ab den 1870er Jahren verbreitet habe.⁷² Auch die in den Sammlungen ohnehin nur selten vorhandenen Papierkragen, datieren aus der zweiten Hälfte des 19. oder aus dem frühen 20. Jahrhundert, so dass eine vergleichende Objektanalyse nicht möglich war.⁷³ Die Abbildung 6.5 zeigt Hemdbluse, Kragen und Manschetten aus Papier bzw. aus mit Leinwand bezogener Pappe aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Ausschließlich Sekundärliteratur, die sich mit der „Kultur- und Wirtschaftsgeschichte“ des Papiers befasst, verweist an einer Stelle da-

⁶⁸ Chezy (1829), *Jugendschicksale*, S. 13.

⁶⁹ Ebd., S. 20.

⁷⁰ Ebd., S. 17.

⁷¹ Ebd., S. 48.

⁷² Almut Junker/Eva Stille, *Zur Geschichte der Unterwäsche 1700-1960*, Frankfurt/M., 1991, S. 182.

⁷³ Das Historische Museum Frankfurt besitzt beispielsweise eine Reihe loser Kragen und Manschetten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die jedoch aus Celluloid bestehen und dadurch auch eher die Zeit überdauern konnten.

rauf, dass es in Österreich bereits 1821 erstmals Unterwäsche und Hemdkragen aus Papier gegeben haben soll.⁷⁴ Heinz Schmidt-Bachem belegt dies mit Angaben aus den österreichischen Patentschriften. Hier werde beschrieben, dass der Erfinder, Josef Winter, die Kragen aus Velinpapier zugeschnitten und die Kanten mit einem Rädchen bearbeitet habe. Recherchiert man weiter, stellt man fest, dass selbst in der zeitgenössischen *Gartenlaube* von 1874 steht, dass die „Amerikaner als die praktischsten Menschen des Weltalls“ den Papierkragen erfunden hätten – die erste „Papierwäschefabrication“ habe 1857 eröffnet.⁷⁵ Der Österreicher und seine Papierkragen waren also in Vergessenheit geraten und die Geschichte des ‚papiernen Kragens‘ wird damals wie heute nicht stark rezipiert worden sein.

Neben diesem quellenhistorischen Aspekt ist die Geschichte gleichermaßen interessant in Bezug auf das Ding selbst, den Papierkragen.

Das bürgerliche 19. Jahrhundert unterscheidet sich auch in Hinblick auf Körper- und Kleidervorstellungen grundlegend von den vorangegangenen Epochen, die durch den Adel geprägt waren. So sollte der bürgerliche Körper nicht mehr parfümiert und durch Kleiderwechsel reingehalten, sondern gewaschen werden. Diese Sauberkeit sollte, wie andere Tugenden auch, sichtbar sein. Es bedurfte also eines vestimentären Indikators: Die sich im 19. Jahrhundert für den Mann durchsetzende Kleidungsform war der Herrenanzug, so wie er heute noch in seiner Grundform existiert. Diese Grundform gibt den Blick (für die Kontrolle) frei auf drei Partien des Herrenhemdes: den Kragen, die Manschetten und die Hemdbrust. Ordnung und Sauberkeit sollten nicht nur ideell als Tugenden existieren, sondern materialiter durch die Kleidung bezeugt und überprüfbar gemacht werden. Das weiße Hemd und die ‚weiße Weste‘ wurden zum vestimentären Nachweis bürgerlicher Rechtschaffenheit und damit auch zum Klassenmerkmal. Der Arbeiter war ‚hemdsärmelig‘, trug gemusterte, weiße Hemden, die weniger schmutzempfindlich waren und in denen man körperlich arbeiten konnte. Das System war jedoch – wie bereits erwähnt – sehr viel differenzierter: Liebt der Adel den Prunk und die offensichtliche Demonstration seines Reichtums, verbunden mit der Sicherung der Vormachtstellung durch Kleiderordnungen, so nutzte das Bürgertum im 19. Jahrhundert feinere Bekleidungszeichen.⁷⁶ Es entstand beispielsweise eine Art Hierarchie der Hemden: Das ‚vollkommene‘ Hemd bestand aus feinstem, weißem Leinen, Kragen und Manschetten waren fest verbunden, eine Stufe darunter ist das Oberhemd mit anknüpfbarem Kragen und Manschetten zu nennen. Die sichtbaren Kragen und Manschetten wiesen dann noch einmal je nach Material die Differenzierung aus.

⁷⁴ Heinz Schmidt-Bachem, *Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland*, Berlin, Boston, MA, 2011, S. 615 f.

⁷⁵ „Leipzigs Industrien/Nr. 2. Ein überwundenes Vorurtheil in einer Bagatellsache“, in: *Die Gartenlaube* 23 (1874), S. 377-378.

⁷⁶ Von Richard Sennett als Miniaturisierung bezeichnet. Sennett (1986), *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 214.

Um diesem Anspruch genügen zu können, ohne die finanziellen Mittel für eine umfangreiche Garderobe und häufige Waschtage zu haben, wurden eine Reihe von Alternativen erdacht. Hemdkragen und -manschetten aus Papier waren viel günstiger und wurden weggeworfen statt gewaschen. Abwaschbares Leinen oder später auch Celluloid waren andere Materialien, die länger getragen werden konnten und nicht gewaschen werden mussten.

Das heißt, die Dinge, ihre Form und Materialität dienen der Markierung gesellschaftlicher Konventionen und der Kontrolle. Anders als die Kleiderordnungen, die es bis zur Französischen Revolution gab, handelt es sich hierbei um ungeschriebene Gesetze.

In gewisser Weise entsteht hierdurch eine Art Internet der Dinge *avant la lettre*: Die Verbindung ist jedoch noch immaterieller (wenn es diese Steigerung gibt) als heute: die Beschaffenheit des einen zieht Veränderungen des anderen nach sich und zwingt dem Menschen bestimmte Handlungen auf (der Ursprung ist aber immer menschengemacht). Gerade im vestimentären Bereich gibt es viele Beispiele für diese formende und formative Funktion von Bekleidung⁷⁷: Die (vestimentären) Dinge zwingen uns also, als Folge von Konventionen und Regeln, die es zu befolgen gilt, zu einem bestimmten Verhalten. Wie sie sich verselbstständigen, zeigt der Film *Modern Times* von Charlie Chaplin. Vermittelt durch seine Freundin erhält der Arbeiter Charlie einen Job als singender Kellner in dem Tanzlokal, in dem auch sie als Tänzerin arbeitet. Als Kellner muss er einen Anzug tragen, arm, wie er ist, kann er sich jedoch kein weißes Hemd leisten. Er trägt also nur die Manschetten und den Kragen aus Papier, ohne das zugehörige Hemd. Ihre Materialität kommt ihm zugute, da man die Liedzeilen, die er sich nicht merken kann, darauf notieren kann: „I'll write them on your cuff“, sagt seine Freundin und schreibt auf seine Papiermanschette. Dass er die Manschetten aus Armut lose tragen muss, wird ihm zum Verhängnis, da sie beim Tanzen wegfliegen und er nun den Text improvisieren muss.⁷⁸

Filmische Zyklographie: Das Kleid

Das letzte Beispiel führt uns in das späte 20. Jahrhundert und ist mit einem Medienwechsel verbunden: Die Tradition, Geschichten aus der Sicht eines Dinges zu beschreiben, findet sich nun häufig in Filmen, Kurzfilmen oder Videos.⁷⁹

⁷⁷ Vor allem die Formen des weiblichen Rocks liefern hierfür zahlreiche Beispiele: Die ovalen Reifröcke des 18. Jahrhunderts waren teilweise breiter als die Flügeltüren der Schlösser und verhinderten ein frontales Eintreten bzw. auf den Fauteuils Platz zu nehmen. Daraufhin veränderte sich die Form der Sitzmöbel. Im 19. Jahrhundert entwickelte man dann Patente, um die Röcke wie eine Jalousie nach oben zu ziehen und sich als Frau in der veränderten Öffentlichkeit bewegen zu können.

⁷⁸ *Modern Times*, Charlie Chaplin, USA 1936.

⁷⁹ Es finden sich nur wenige literarische Beispiele und diese nutzen die eingenommene Erzählperspektive weder didaktisch noch zynisch-kritisierend, sondern um verborgene – erotische – Handlungen beobacht- und beschreibbar zu machen. Der Gegenstand, seine Dinghaftigkeit

Der Film *Das Kleid (De jurk)* greift, wie andere filmische Formate (Musikvideos, Werbeclips), die literarische Tradition der autobiographischen Erzählung aus der Dingperspektive auf.⁸⁰ Wie in einigen anderen, textilen *It-Narratives*⁸¹ beginnt die filmische Erzählung mit der Vorgeschichte des Dings, seiner Herstellung oder auch schon der Materialgewinnung. Die erste Filmsequenz zeigt entsprechend Baumwollpflanzen, die sich im Wind auf dem Feld bewegen und dann von einer großen Erntemaschine erfasst werden.⁸² Wie in den *It-Narratives* auch, wird die weitere textile Kette nicht beschrieben, sondern sprunghaft werden einzelne Stationen hin zum fertigen Produkt gezeigt: Entwurfszeichnungen des Stoffdesigners, Rouleau-Mehrfarbindruckmaschine zum Bedrucken des Stoffes, der Modedesigner bei der Arbeit, das Nähen des Kleides in einem Konfektionsbetrieb, die Auslieferung der Kleider in verschiedenen Größen an den Einzelhandel. Diese ‚Lebensstationen‘ des Stoffes verbindet die verschiedenen Personen und die Handlungssequenzen. Als fertiges Kleid auf einer Figurine im Schaufenster eines Geschäfts hat es nun Körperform angenommen und ‚beobachtet‘ die Passanten. Es handelt sich um ein im Schnitt einfaches Sommerkleid mit kurzen Ärmeln und einem Knie bedeckenden Rock. Der Stoff ist das Auffälligste des Kleides und Hauptmotiv des Films: Auf leuchtend blauem Untergrund figurieren Blattformen in kräftigem Gelborange in dichter, linearer Anordnung. Das Kleid wird von einer älteren Frau gekauft, die kurz darauf stirbt. Sie trägt ihrem Mann noch auf, das Kleid zu waschen. Er hängt es zum Trocknen auf und ein heftiger Wind reißt es fort. Von hier aus wechselt das Kleid häufig die Besitzerinnen und bringt ihnen Unglück: Das Kleid scheint die Frauen dazu zu verleiten, aus der Langeweile ausbrechen zu wollen und damit – ungewollt – die sie umgebenden, spießigen, verklemmten Durchschnittsmänner zur Gewalt zu animieren. Das Kleid endet nach verschiedenen Stationen der Kleidungsammlung bei einer Obdachlosen, die in dem Kleid stirbt und darin eingeäschert wird. Vorher hat ein anderer Obdachloser ein Stück des Kleides abgerissen und nutzt es als Halstuch, das er

und Materialität sind hierbei unwichtig. Vgl. Aymé Dubois-Jolly, *Memoiren eines Spitzenhöschens*, München, 1979; Tibor Fischer, *Die Voyeurin*, Berlin, 1998.

⁸⁰ *Das Kleid* (Originaltitel: *De jurk*), Alex van Warmerdam, NL 1996. Ich verdanke den Hinweis auf diesen Film Mirna Zeman. Michael Niehaus hat an anderer Stelle den Film hinsichtlich der Signifikanz von Kleidung analysiert. Michael Niehaus, *Das Buch der wandernden Dinge*, München, 2009, S. 263-266.

⁸¹ Die *British It-Narratives 1750-1830* werden in vier Bänden herausgegeben, davon ist der Dritte mit *Clothes and Transportation* betitelt. Darin u. a.: „The Adventures of a Black Coat“, „The Adventures of a Silk Petticoat“, „The Memoirs and Interesting Adventures of an Embroidered Waist Coat“. Blackwell/Lupton (Hg.) (2012), *British It-Narratives 1750-1830*.

⁸² Diese Erzählweise scheint in der Tradition der *It-Narratives* zu stehen. Wie in der bereits besprochenen Geschichte des Papierkragens: Chezy (1829), *Jugendschicksale* oder auch in der Geschichte „Autobiography of a Pocket Handkerchief“, in der das ‚Leben‘ des Taschentuchs vom Beginn als blühende Flachspflanze an beschrieben wird. Im Folgenden geschieht dann eine Konzentration auf die Zirkulation als Ware und den Wert bzw. den Preis des Objekts. Vgl. James Fenimore Cooper, „Autobiography of a Pocket Handkerchief“, in: Jessica Hemmings (Hg.), *The Textile Reader*, London, New York, NY, 2012, S. 99-117.

schließlich wegwirft. Ein Rasenmäher fährt darüber hinweg und schließt damit scheinbar den Erzählkreis in Analogie zur Erntemaschine der ersten Sequenz. Es folgt jedoch eine letzte Szene, in der das Kleid noch einmal zu sehen ist: Eine der Besitzerinnen des Kleides war mit einem Maler befreundet, der das Kleid gemalt hatte. Dieses Bild hängt nun im Museum und verleitet einen der Besucher dazu, das gemalte Kleid herauszuschneiden. Er wird verhaftet und abgeführt. Das bunte Stück Leinwand – das Kleid, wiedererkennbar vor allem durch das Stoffmuster, lebt in einer textilen Transformation fort – bleibt als letzte Einstellung des Films auf dem Boden liegen.

Der Film thematisiert und synchronisiert verschiedene Kreisläufe: Die Dinge und die Menschen leben ihr Leben von der Geburt bis zum Tod, sie sind den Elementen ausgesetzt und vergänglich. Das Zyklische, die Wiederkehr, wird nicht nur durch das Kleid selbst, sondern auch auf mehreren anderen Ebenen visualisiert und verbalisiert. Als Vergänglichkeitsmotiv figuriert u. a. das Blattmotiv des Stoffes, das in einer Szene mit seinen Blattrippen als einem Fischskelett ähnlich beschrieben wird. In der Szene im Maleratelier – man sieht das Bild mit einer Frau in dem bunten Kleid – drückt der Maler seine Zigarette in einer Pfanne mit einem Fischskelett aus. Die vier Elemente sind neben den Dingen auch als Protagonisten zu benennen. Sie transportieren das Kleid (Wind), begleiten es (Wasser), vernichten es (Feuer) und nehmen es wieder auf (Erde). Und auch die Personen kehren immer wieder: der Ehemann aus einer der Anfangssequenzen wird später aus der Textilfirma, die den Stoff herstellt, entlassen und ist am Schluss der Obdachlose, der ein Stück des Kleides als Halstuch trägt. Der Schaffner, dem die verschiedenen Frauen in dem Kleid im Zug auffallen, zerstört am Ende das Bild im Museum.

Wechselseitige Ausleuchtungen:

Objektanalysen unter Heranziehung dingzyklographischer Fiktionen

Alle drei Narrative – über die Weste, den Kragen, das Kleid – bedienen sich des Textilen als Medium, als Ding und als Material, um unterschiedlichste Inhalte zu transportieren. Als Primärquellen transportieren sie für uns noch einmal mehr Informationen. Wie ich zeigen konnte, ist es hierfür von Bedeutung, das Objekt selber und das Objekthafte, die Materialität nicht zu vernachlässigen. Reduziert man das (textile) Objekt auf den Status eines Signifikanten, ignoriert man seine konstitutive Kraft.⁸³ Der Anthropologe Daniel Miller beschreibt dies anhand außereuropäischer Beispiele und zeigt, dass das Textile *das* Medium ist, das den Menschen mit der restlichen Welt verbindet.⁸⁴ Die

⁸³ Daniel Miller schreibt, Kleidung verweise nicht auf ein Inneres, sondern mache uns zu dem, was wir denken zu sein. Miller (2010), *Stoff*, S. 13.

⁸⁴ Ebd., S. 23.

historischen, europäischen Narrative mit ihren Materialhierarchien und der Vermenschlichung durch das Verleihen einer Stimme bestätigen dies.

Für die Beispiele „Geschichte einer reichen Weste“ und „Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens“ wurden die Textquellen hinsichtlich der beschriebenen Objekthaftigkeit untersucht und vergleichbare Objekte herangezogen. Die „Geschichte einer reichen Weste“ ist nur aus der Kenntnis der besonderen Herstellungsverfahren heraus zu verstehen und gleichzeitig liefert sie einen Nachweis für genau diesen Umgang mit einem spezifischen Ding. Die Suche nach einem vergleichbaren Objekt führt zu Betrachtungen, die nur das Objekt selbst ermöglicht: die Rückseite einer Sticckerei kann beispielsweise nur sehen, wer den Stoff umdreht. In diesem besonderen Fall auch nur derjenige, der nicht die fertige Weste, sondern das Halbfabrikat umdreht (Abbildung 6.6). Walter Benjamin schreibt in „Der Nähkasten“ genau von dieser Erfahrung, sich in das „Netzwerk auf der Hinterseite zu vergaffen, das mit jedem Stich, mit dem ich vorn dem Ziele näherkam, verworrener wurde.“⁸⁵ Auf objektanalytischer Ebene können solche Rückseiten Hinweise auf Besonderheiten der Materialien, der Verarbeitung und der Herstellung geben.



6.6 – Halbfabrikat, 2. Hälfte 18. Jahrhundert, Detail Rückseite

Auch wenn hier nicht geklärt werden kann, ob der Erzähler sein Wissen über die Herstellung und den „Lebenslauf“ der Weste oder des Kragens einer anderen schriftlichen oder mündlichen Quelle entnommen hat oder ob es sich um zeitgenössisches Allgemeinwissen handelt, bleibt entscheidend, dass er dieses Wissen in dieser besonderen literarischen Form an uns weitergibt: Die *It-Narratives* belegen zeitgenössisches Wissen über Dinge. Weitere Untersuchungen könnten Auskunft über die Verbreitung dieses Wissens geben. Für den Film *Das Kleid* steht uns dieses Wissen zur Verfügung bzw. ist es leichter zu be-

⁸⁵ Benjamin (2011), „Der Nähkasten“, in: *Gesammelte Werke I*, S. 50-52: 51.

schaffen. Das Kleid als Protagonist erzählt nicht nur von seinen Besitzer_innen, sondern gleichermaßen von seiner Produktion und seinen materiellen Eigenschaften. Die Produktionsbedingungen haben sich seit 1996 nicht gravierend verändert, so dass eine heutige Interpretation diesen Aspekt nicht heraushebt. In 250 Jahren – so alt ist der Text über die reiche Weste – wird der Film gegebenenfalls auch als Dokument über Produktionsweisen und Umgang mit Textilien im späten 20. Jahrhundert gelesen werden.

Wie auch bei der Geschichte der reichen Weste oder dem Papierkragen ist dies kein lückenloser Bericht wie in einem didaktisch motivierten Text. Die außerpersonale Erzählperspektive erlaubt uns also nicht nur einen anderen Blick auf die Gesellschaft und ihre handelnden Personen, sondern auch auf das Ding selbst und seine Eigenschaften.

Fazit:

Zyklographie der Dinge als transdisziplinärer Ansatz

Die Zyklographie der Dinge ist in der Lage, die unterschiedlichsten Disziplinen, Quellen und Methoden einzuschließen, da sie das Ding in seinen Handlungs- und Akteursbezügen umkreist. Es handelt sich hierbei um Bewegungsformen, die nicht etwa geschlossene Kreise (Kreisläufe) erzeugen, vielmehr geht es um die Absetzung von linearen Formen: Rekurse, Schleifen, Spiralen erlauben Rückkehr, Wiederholung, Einrollen und Entrollen im konkreten wie im übertragenen Sinn, im konkreten Ding ablesbar sowie in der Fiktion verdoppelt.

Wo Tretjakov mit seiner (zeitgemäßen) Fließbandmetapher 1929 das Lineare in den Vordergrund stellt⁸⁶, möchte die Zyklographie die sich überlagernden kreis- und wellenförmigen Bewegungen als Denkfigur nutzen und das Konkrete in die Theorie einbetten, indem sie das Material, die Handlungen (die Bewegungen mit ihren jeweiligen Spuren) und die Bedeutungen untersucht. Diese Untersuchung der Dinge selbst erlaubt eine Verschiebung, Erweiterung und Veränderung der Perspektive. Neben der Erschließung einer sehr spezifischen Quelle für die Mode- und Textilwissenschaft/Bekleidungsforschung ging es dementsprechend vor allem um eine exemplarische Vorstellung transdisziplinärer und quellenpluralistischer Forschung, die ein Umkreisen des Dings und den Nachvollzug eines ‚Lebenszyklus‘, seines ‚Kreislaufs‘, erlaubt.

⁸⁶ Sergej Tretjakov, „Biographie des Dings“, in: *Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* #12, hg. v. Forschungsprojekt „Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“, Berlin, Hildesheim, 2007, S. 4-8.

Literatur

- o. A., „Leipzigs Industrien/Nr. 2. Ein überwundenes Vorurtheil in einer Bagatellsache“, in: *Die Gartenlaube*, 23 (1874), S. 377-378.
- Andersen, Hans Christian, *Sämtliche Märchen und Geschichten*, Bd. 1, Leipzig, Weimar, 1990.
- Balzac, Honoré de, „Physiologie des eleganten Lebens“, in: *Der Dandy. Texte und Bilder aus dem 19. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Joachim Schickedanz, Dortmund, 1980, S. 91.
- Barber, Elizabeth, *Prehistoric Textiles*, Princeton, NJ, 1991.
- Benjamin, Walter, „Der Nähkasten“, in: *Gesammelte Werke I*, Frankfurt/M., 2011, S. 50-52.
- Ders., „Mode“, in: *Gesammelte Werke II*, Frankfurt/M., 2011, S. 895-905.
- Bertuch, Friedrich Justin/Kraus, Georg Melchior, *Pandora oder Kalender des Luxus und der Moden für das Jahr 1789*, Weimar, Leipzig, 1789.
- Blackwell, Mark (Hg.), *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Cranbury, 2007.
- Ders./Lupton, Christina (Hg.), *British It-Narratives 1750-1830*, London, 2012.
- Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hg.), *Biography of objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn, 2015.
- Braun, Karl/Dieterich Claus-Marco/Treiber, Angela (Hg.), *Materialisierung von Kultur*, Würzburg, 2015.
- Chezy, Helmina von, *Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt*, Wien, 1829.
- Cooper, James Fenimore, „Autobiography of a Pocket Handkerchief“, in: Jessica Hemmings (Hg.), *The Textile Reader*, London, New York, NY, 2012, S. 99-117.
- Deneke, Bernward, „Bemerkungen zur Geschichte vorgefertigter Kleidung“, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 29 (1987), S. 68-73.
- Dubois-Jolly, Aymé, *Memoiren eines Spitzenhöschens*, München, 1979.
- Esposito, Elena, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden*, Frankfurt/M., 2004.
- Fischer, Tibor, *Die Voyeurin*, Berlin, 1998.
- Ginzburg, Carlo, *Spurensicherungen*, München, 1988.
- Hahn, Hans-Peter, *Vom Eigensinn der Dinge*, Berlin, 2015.
- Ders., „Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiographie‘“, in: Dietrich Boschung/Patric-Alexander Kreuz/Tobias Kienlin (Hg.), *Biography of objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn, 2015, S. 11-34.
- Hauser, Kitty, „Eine Hose vor Gericht: Das FBI und die Geschichte einer Blue Jeans“, in: Anke Ortlepp/Christoph Ribbat (Hg.), *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände*, Stuttgart, 2010, S. 241-258.
- Heidrich, Hermann, „Dinge verstehen. Materielle Kultur aus Sicht der Europäischen Ethnologie“, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 103 (2007), S. 223-236.
- Junker, Almut/Stille, Eva, *Zur Geschichte der Unterwäsche 1700-1960*, Frankfurt/M., 1991.
- Kimmich, Dorothee, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz, 2011, S. 105-118.
- Kraft, Kerstin, „Akademisches Puppenspielen? – Für eine objektbasierte Bekleidungs-forschung“, in: *Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte*, 1 (2003), S. 77-96.

- Kürzeder, Christoph, *Als die Dinge heilig waren. Gelebte Frömmigkeit im Barock*, Regensburg, 2005.
- Leroi-Gourhan, André, *L'homme et la matière*, Paris, 1971.
- Mante, Gabriele, „Spuren lesen. Die Relevanz kriminalistischer Methoden für die archäologische Wissenschaft“, in: Ulrich Veit/Tobias Kienlin (Hg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*, Münster, New York, NY, Berlin, 2003, S. 157-171.
- Martini, Carl Anton von, „Geschichte einer reichen Weste“, in: *Der Mensch. Eine moralische Wochenschrift*, Bd. 3, Halle, 1766, S. 241-251.
- McGregor, Neil, *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*, München, 2011.
- Miller, Daniel, *Stuff*, Cambridge, 2010.
- Müller-Wille, Klaus, „Collagen, Wortdinge und stumme Bilder. Hans Christian Andersens (inter)materielle Poetik“, in: Thomas Strässle (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten*, Bielefeld, 2013, S. 183-221.
- Niehaus, Michael, *Das Buch der wandernden Dinge*, München, 2009.
- Ders., „Geschichtsdinge/Parcours“, in: Boschung/Kreuz/Kienlin (2015), *Biography of objects*, S. 173-188
- Pietsch, Johannes/Stolleis, Karen, *Kölner Patrizier- und Bürgerkleider des 17. Jahrhunderts*, Riggisberg, 2008.
- Rothstein, Nathalie, *Silk Designs of the Eighteenth Century*, London, 1990.
- Samida, Stefanie/Eggert, Manfred/Hahn, Hans Peter (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart, 2014.
- Schmidt-Bachem, Heinz, *Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland*, Berlin, Boston, MA, 2011.
- Sennett, Richard, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt/M., 1986.
- Ders., *Handwerk*, Berlin, 2008.
- Zeman, Mirna, „Literatur und Zycklographie der Dinge. Bookcrossings in simplicianischer Manier“, in: David Christopher Assmann/Eva Geulen/Norbert O. Eke (Hg.), *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur* (= Beiheft der Zeitschrift für deutsche Philologie), Berlin, 2015, S. 151-173.
- Dies., „Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante“, in: dies./Jürgen Link/Rolf Parr (Hg.), *Zyklen/Moden* (= kultuRRevolution 2, 68 [2015]), S. 32-39.
- Dies./Link, Jürgen/Parr, Rolf (Hg.), *Zyklen/Moden* (= kultuRRevolution 2, 68 [2015]).

Filme

- Das Kleid* (Originaltitel: *De jurk*), Alex van Warmerdam, NL 1996.
- Modern Times*, Charlie Chaplin, USA 1936.

CHRISTIAN KÖHLER

DIE SPRACHE DER DOKUMENTE.
MEDIALE BEDINGUNGEN GESCHICHTSWISSENSCHAFTLICHER
QUELLENARBEIT IM 19. JAHRHUNDERT
AM BEISPIEL DER QUELLENPHOTOGRAPHIE

Ich glaube, jede Kultur, jede kulturelle Form innerhalb der abendländischen Zivilisation, hat ihr Interpretationssystem, ihre Techniken, ihre Methoden, ihre eigene Weise, jene Sprache zu errahnen, die etwas anderes sagen will, als sie sagt, und zu vermuten, dass es Sprache auch anderswo als in der Sprache gibt.

Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*

Eine Grundannahme der Zyklographieforschung ist, dass sich jeweils historisch situierte Formationen aus Verfahren, Methoden, ästhetischen Formen und Technologien beschreiben lassen, die versuchen, ansonsten stumme Dinge zum Sprechen zu bringen, um mehr über deren Entstehung und Lebenswege zu erfahren.¹ Eine dieser Formationen, das ist die grundlegende These dieses Aufsatzes, lässt sich in der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts identifizieren. Diese unterlag in diesem Zeitraum einem anhaltenden Verwissenschaftlichungsprozess, der unter anderem auch in einer Aufwertung der historischen Forschung – also der methodisch geleiteten Auseinandersetzung mit den überlieferten und überkommenen Dingen – gegenüber der Darstellung von Geschichte bestand. Insbesondere die quellenkritische Methode stellt ein elaboriertes und komplexes Verfahren bereit, welches letztlich darauf zielt, dass Quellen Zeugnis über einen Abschnitt ihres ‚Lebens‘ geben. Vor allem zielt der erbrachte Aufwand darauf, aus den Dingen Informationen zu gewinnen, die nicht unmittelbar auf der Oberfläche liegen; die Forschung kann sich nicht darauf beschränken, den Inhalt einer Quelle, so diese denn überhaupt sprachlich verfasst ist, für bare Münze zu nehmen. Die äußere Kritik, die sich auf die materiellen Eigenschaften konzentriert, sowie die innere Kritik, die sich auf den Inhalt richtet, sind Teil einer Hermeneutik, die aus dem Material Antwort-

¹ Vgl. Mirna Zeman, „Literatur und Zyklographie der Dinge. Bookcrossings in simplicianischer Manier“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 133 (2014), Sonderheft: *Entsorgungsprobleme. Müll in der Literatur*, hg. v. David-Christopher Assmann, Norbert O. Eke und Eva Geulen, S. 151-173: 154. Vgl. auch die Einleitung von Mirna Zeman in diesem Band.

ten auf Fragen zu gewinnen versucht, deren Beantwortung nicht in der Intention ihrer jeweiligen Erzeuger liegen konnte.

Die Weise, in der die stummen Dinge der Vergangenheit sich den Historiker_innen mitteilen, wird häufig als ein Dialog imaginiert. Für die Wissenschaftsgeschichte hat Lorraine Daston die Selbstevidenz als dominanten Modus dieses vorgestellten Sprechens herausgearbeitet: *res ipsa loquitur*, das Ding scheint für sich selbst zu sprechen. Diese Art der Wahrheit wurde häufig als besonders rein empfunden, da sie nicht durch menschliche Interpretationen verfälscht sei.² Für die Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts stellte sich der Sachverhalt nicht ganz so einfach dar: Wie ich im Folgenden kurz nachzeichnen möchte, wird die Auseinandersetzung mit Quellen in dieser Phase vielmehr als ein Zwiegespräch mit den forschenden Historiker_innen erfahren. Dies leitet sich von einem Topos der historischen Imagination her, der in den Überresten der Vergangenheit die Stimmen der Toten hörte. Im 19. Jahrhundert wandelt sich diese Vorstellung unter dem Einfluss des naturwissenschaftlichen Empirieprimats zu einem Frage-Antwort-Spiel zwischen Forschendem und Quelle. Statt der Toten begannen die Dinge zu sprechen.

Für die Zyklographieforschung bietet diese historische Situation den Reiz, dass sich an ihr die medialen Bedingungen nachzeichnen lassen, die in der Geschichtswissenschaft den Möglichkeitsraum des Fragens und Antwortens zwischen Menschen und Dingen konstituieren. Medien, die für uns alt und vertraut sind, wurden im 19. Jahrhundert erfunden und fanden zunehmende Verbreitung, was erlaubt, die Transformationen nachzuzeichnen, die sie bewirken, wenn sie in den Raum wissenschaftlicher Verfahren eindringen. Dass die Geschichtswissenschaften sich in diesem Zeitraum in ihrem, wenn auch schon fortgeschrittenen, Verwissenschaftlichungsprozess befanden, erleichtert den historischen Zugang: Lokale oder neue Praktiken werden häufig thematisiert und durch die Fachgemeinschaft diskutiert, um als neue wissenschaftliche Standards akzeptiert oder verworfen zu werden. All dies gilt auch für das hier gewählte Beispiel der Einführung der Photographie für die Faksimilierung von Dokumenten, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Abpausverfahren zu verdrängen begann. An einer in der *Historischen Zeitschrift* geführten Debatte möchte ich beispielhaft zeigen, wie sich die Sprache der Dokumente mit dem neuen Medium veränderte.

² Lorraine Daston, „Speechless“, in: dies. (Hg.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York, NY, 2004, S. 9-24: 12 f.

Gespräche mit den Toten

Das Sprechen mit den Toten ist ein immer wiederkehrendes Motiv in der Geschichte historischer Vorstellungskraft.³ Es lässt sich wenigstens zurückverfolgen bis zu dem frühneuzeitlichen Antiquar Cyriacus von Ancona, der von seinen Reisen Skizzen von Grabsteinen, Obelisken und vielem mehr mitbrachte, da diese ihm im Gegensatz zu schriftlichen Niederlassungen ein Gespräch mit den Toten erlauben würden.⁴ Aber auch die Gegenwart kennt die Reaktualisierung dieses Topos, der Historiker_innen als eine Partei in einem Dialog imaginiert. So beschrieb erst 2010 Kurt Schlögel die Aufgabe von Historiker_innen folgendermaßen:

Ich denke aber, dass es eine der größten Schwierigkeiten für Historiker ist, eine Position herzustellen, von der aus man mit den vergangenen Generationen von Gleich zu Gleich sprechen kann. Das ist ein ganz großes Problem der historischen und intergenerationellen Kommunikation. Ich würde sagen, es gehört fast ein Historikerleben dazu, diese Umgangssicherheit mit den Toten zu gewinnen, mit ihnen von Gleich zu Gleich zu sprechen. Nicht von oben herab und nicht von unten herauf. Nicht herrschaftlich und nicht subaltern. Ja, und die Schwierigkeit, das wissen Sie, besteht darin, dass wir, die Aktiven, und die Toten zum Schweigen verurteilt sind.⁵

Zwei Beobachtungen lassen sich an dieser Selbstbeschreibung machen: Erstens wird hier die Arbeit von Historiker_innen als Kommunikation mit der Vergangenheit gedacht. Diese muss aber, zweitens, mit dem Problem umgehen, dass eine unmittelbare Verständigung aufgrund der unaufhebbaren Trennung zwischen Gegenwart und Vergangenheit unmöglich ist – die Toten antworten nicht. Es stellt sich also die Frage nach den Medien dieser Kommunikation, dem Vermittelnden zwischen zwei voneinander getrennten Zeiten.

Eine naheliegende Möglichkeit besteht darin, diese Medien im Quellenmaterial zu suchen, das für die Verstorbenen entstehen soll. Roland Barthes z. B. hat prominent herausgearbeitet, dass Frankreichs großer romantischer Historiker Jules Michelet in seinem Bestreben, die Toten in seiner Geschichtsschreibung wiederzubeleben, deren „Dokumente als Stimme“⁶ betrachtete. In Abwesenheit und Unverfügbarkeit ihrer Gesprächspartner_innen schreibt diese Spielart historischer Einbildungskraft den für sie zugänglichen Objekten in

³ Zur Möglichkeit einer solchen Geschichte historischer Imagination vgl. Mario Wimmer, „Der Geschmack des Archivs und der historische Sinn“, in: *Historische Anthropologie*, 20, 1 (2012), S. 90-107.

⁴ Vgl. Anthony Grafton, *Bring Out Your Dead. The Past as Revelation*, Cambridge, MA, 2002, S. 37.

⁵ Alexander Kraus/Walter Sperling, „„Abenteuer des Lebens“ – Karl Schlögel über die Vergewärtigung von Geschichte“, online unter: http://www.zeitenblicke.de/2010/2/sperling-kraus_schloegel/index_html, abgerufen am 02.05.2019.

⁶ Roland Barthes, *Michelet*, Frankfurt/M., 1980, S. 105 f.

Archiven „ein Residuum des lebendigen Lebens“⁷ zu, das sie hervorbrachte, so dass nicht zu entscheiden ist, wer oder was durch die historische Forschung und Geschichtsschreibung wieder zum Leben erweckt wird: die Toten, die Materialien oder beide.⁸ Im Anschluss an Michelet fasst die Sozialhistorikerin Carolyn Steedman das Ziel dieser Form historischer Imagination wie folgt zusammen:

To enter that place where the past lives, where ink on parchment can be made to speak, remains still the social historian's dream, of bringing to life those who do not for the main part exist, not even between the lines of state papers and legal documents, who are not really present, not even in the records of Revolutionary bodies and fractions.⁹

In dieser Perspektive verwandeln sich die Archive in Zwischenreiche zwischen Leben und Tod, in Katakomben, in denen Artefakte in einem todesgleichen Schlaf liegen, aus dem sie sich jedoch erwecken lassen, um mit der Stimme der Vergangenheit zu sprechen.

Die vor allem im deutschsprachigen Raum ablaufenden Verwissenschaftlichungsprozesse, denen die Geschichte, wie viele andere Wissensformen im 19. Jahrhundert, unterworfen wird, machten aus der Möglichkeit eines Dialogs mit den Toten auf Basis ihrer Hinterlassenschaften eine Frage der Methode. Eine entscheidende Station in diesem Vorgang sind im deutschsprachigen Raum Johann Gustav von Droysens Arbeiten, die maßgeblich daran beteiligt waren, die quellenkritische Methode einzuführen, wie sie heute noch für viele Historiker_innen relevant ist.¹⁰ Eine wichtige Neuerung stellte der Verzicht auf spekulative Aussagen zugunsten empirischer dar. Das „Gegebene der historischen Erfahrung und Forschung“ sei nicht die Vergangenheit, die nicht mehr erfahrbar sei, sondern das im „Jetzt und Hier noch Unvergangene“, sprich das Quellenmaterial.¹¹ Historische Aussagen sollten methodisch abgesichert und damit intersubjektiv nachvollziehbar auf der Grundlage hinterlassener Artefakte getroffen werden, wodurch die Forschung, also das Komplement und die Vorstufe der Geschichtsdarstellung, erheblich aufgewertet wurde.¹² Dies hatte auch Konsequenzen für die Mitteilungsfreudigkeit der Dinge, die laut Droysen

⁷ Mario Wimmer, *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*, Konstanz, 2012, S. 247.

⁸ Vgl. Carolyn Steedman, *Dust*, Manchester, 2001, S. 26 f.

⁹ Carolyn Steedman, „The Space of Memory: In an Archive“, in: *History of the Human Sciences* 11, 4 (1998), S. 65-83: 69.

¹⁰ Vgl. z. B. Johannes Süßmann, „Quellen zitieren. Zur Epistemik und Ethik geschichtswissenschaftlicher Textproduktion“, in: Joachim Jacob/Mathias Mayer (Hg.), *Im Namen des anderen. Die Ethik des Zitierens*, München, 2010, S. 125-139.

¹¹ Johann Gustav Droysen, *Historik. Band 1: Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882)*, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1977, S. 397.

¹² Vgl. Wolfgang Hardtwig, „Die Verwissenschaftlichung der neueren Geschichtsschreibung“, in: Hans-Jürgen Goertz (Hg.), *Geschichte. Ein Grundkurs*, Reinbek b. Hamburg, 1998, S. 296-313: 307 f.

erst durch die Historiker_innen zum Sprechen gebracht würden: „Die richtige Fragestellung erst macht es möglich, daß die Dinge sprechen.“¹³ Die sich am historischen Material abspielende Kommunikation vollzog sich in der quellenkritischen Methode nicht mehr spontan und unmittelbar, sondern resultierte aus der historischen Arbeit. Im Gegenzug wurden die Quellen zu Speichermedien mit potentiell unerschöpflichem dialogischen Potential, da nun mit jeder neuen Heuristik, d. h. je nach gewählten Modellen und Methoden, die Dinge erneut zu sprechen beginnen konnten, um immer neue Auskünfte über die Vergangenheit zu geben.¹⁴

Diese wissenschaftshistorischen Prozesse gehen aufgrund des durch die Naturwissenschaften vorgegebenen Empirieprimats mit der Erstarkung der sogenannten historischen Hilfswissenschaften einher. Fächer wie etwa die Paläographie, die Numismatik, die Chronologie hatten ihren Anteil daran, die Historie auf ein überprüfbares Fundament zu stellen, indem sie z. B. Aussagen über die Datierung oder Lokalisierung und damit über die wahrscheinliche Echtheit von Quellenmaterial zu treffen erlaubten. Ihre häufig größere Nähe zu Naturwissenschaft und Technik erlaubte es der Geschichtsforschung, von deren Objektivitätsversprechen zu profitieren und sich in eine empirische Wissenschaft zu transformieren.¹⁵ Diesen Verfahren wurde nun auch überantwortet, die Dinge zum Sprechen zu bringen, beispielhaft zeigt sich das etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei dem Paläographen Ludwig Traube:

Das ist die eine Seite der Handschriftenkunde. Wenn ich es noch einmal wiederholen soll: von hier aus werden wir angewiesen, bei dem Inquisitionsverfahren, welches eröffnet werden muß, um die Handschriften, diese scheinbar stummen Zeugen zum Sprechen zu bringen, auszugehen von der ganzen Handschrift, nicht nur von der an sich ja bestimmbaren, doch aber seelenlosen Schrift.¹⁶

Bei Traube deutet sich an, was mich im Folgenden beschäftigen soll: die nun wissenschaftlich zu nennenden Verfahren, mit denen Dinge in der historischen Forschung bearbeitet und zu Medien der Vergangenheit gemacht werden, und die es allererst erlauben, dass sie in der historischen Einbildungskraft zu sprechen beginnen. Auch Droysen besteht darauf, dass Objekte durch die Fragen

¹³ Droysen (1977), *Historik*, S. 104.

¹⁴ Vgl. dazu auch eine häufig zitierte Passage aus Volker Selins *Einführung in die Geschichtswissenschaft*: „Quellen können auf vielfältige Art und Weise zum Sprechen gebracht werden. Niemand kann von einer bestimmten Quelle behaupten, sie sei vollständig ausgeschöpft worden, denn niemand vermag zu sagen, was künftige Historiker durch intelligentes Fragen noch alles aus ihr herausholen werden.“ Volker Selin, *Einführung in die Geschichtswissenschaft*, Göttingen, 2005, S. 50.

¹⁵ Vgl. Heinrich Fichtenau, „Die historischen Hilfswissenschaften und ihre Bedeutung für die Mediävistik“, in: Karl Acham et al., *Methoden der Geschichtswissenschaft und der Archäologie*, München, Wien, 1974, S. 115-144: 120-125.

¹⁶ Ludwig Traube, *Zur Paläographie und Handschriftenkunde*, hg. v. Paul Lehmann, München, 1965, S. 8. Wenn es um die Befragung der Dokumente geht, verweist ebenfalls Carlo Ginzburg darauf, dass auch die Folter eine Weise sei, um zum Sprechen zu bringen; vgl. Carlo Ginzburg, *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, Berlin, 2001, S. 32.

der Historiker_innen zu Quellen werden, indem Traube diesen Prozess jedoch als Inquisitionsverfahren bezeichnet, impliziert er bereits, dass etwaige Fragen auch von Handgreiflichkeiten am Material begleitet werden, die für die Transformation der Dinge wenigsten ebenso verantwortlich zeichnen: Quellen werden im wörtlichen Sinne gemacht. Daniel Erin hat aus diesem Grund die grundlegenden Methoden historischer Forschung als einen „prosopopöietisch re-generative[n] Akt“ bezeichnet, also als eine Verlebendigung toter Dinge, die nun zum Sprechen gebracht werden können.¹⁷

Epistemische Praktiken im Archiv

Die kurze historische Skizze zeigt, dass das Quellenmaterial einen Brennpunkt der historischen Imagination bildet. Bei allen Kontinuitäten variiert der Topos der sprechenden Zeugnisse der Vergangenheit jedoch mit den epistemologischen Transformationen, die die Wissenschaftsgeschichte der Geschichtswissenschaft ausmachen. Aus einer systematischen Perspektive hat der Religionshistoriker Michel de Certeau die Verfahren und Praktiken, mit denen aus Dingen Zeugen der Vergangenheit, d. h. Dokumente, gemacht werden, als „Präparation“¹⁸ beschrieben. Er versteht dies nicht als eine bloße naturwissenschaftliche Metaphorik, sondern möchte damit den epistemischen Status beschreiben, den Historiker_innen den Quellen zuweisen:

In der Geschichte beginnt alles mit der Geste des Beiseitelegens, des Zusammenfügens, der Umwandlung bestimmter, anders klassifizierter Gegenstände in ‚Dokumente‘. Diese neue kulturelle Aufteilung ist die erste Aufgabe. In Wirklichkeit besteht sie darin, derartige Dokumente durch Kopieren, Transkribieren oder Photographieren dieser Gegenstände zu produzieren, da sie gleichzeitig ihren Ort und ihren Status verändert. Diese Geste besteht – wie in der Physik – im ‚Isolieren‘ eines Körpers und im ‚Denaturieren‘ der Dinge, um sie in Teile zu verwandeln, die die Lücke in einem *a priori* gesetzten Ganzen füllen werden.¹⁹

Erstens reagiert diese Handlung auf pragmatische Notwendigkeiten: Der Gegenstand muss beweglich und bearbeitbar gemacht werden. Diese „Denaturie-

¹⁷ Vgl. Daniel F. Erin: „Beseelte Dokumente. Die Schrift der Geschichte als animistisches Medium“, in: Ulrike Hanstein/Anika Höppner/Jana Mangold (Hg.), *Re-Animationen. Szenen des Auf- und Ablebens in der Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung*, Wien, Köln, Weimar, 2012, S. 135-154: 139.

¹⁸ Michel de Certeau, „Das Abwesende der Geschichte“, in: ders., *Theoretische Fiktionen: Geschichte und Psychoanalyse*, hg. v. Luce Giard, Wien, 2006, S. 169-178: 172.

¹⁹ Michel de Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M., 1991, S. 93. Ähnlich auch Süßmann (2010), Quellen zitieren, S. 132: „Nichts davon ist vorgegeben, nichts ist als Quelle fertig da. Vielmehr leben Historiker in einer Welt von historisch entstandenen Einrichtungen und Hervorbringungen des Menschen [...]. Sie als Zeugnis einer Geschichte zu betrachten [...] bedarf einer besonderen Einstellung zu den Dingen. Und es bedarf eines Eingriffs, der sie verwandelt und präpariert, wie ein Biologe oder eine Biologin eine Pflanze aus ihrer Umwelt herausnimmt und in ein Präparat verwandelt.“

„hat den Zweck, den Gegenstand aus seiner vorhandenen Einbindung in Praktiken und Institutionen zu lösen und ihn damit den Handgreiflichkeiten der Quellenkritik überhaupt erst zugänglich zu machen. Historische Schriftstücke wie Akten müssen in Archiven sachgerecht gelagert werden, archäologische Funde haben in Sammlungen ihren Platz, historische Bauten sind grundsätzlich notorisch schwer zu bewegen. Aber mit diesem Übergang ist, zweitens, auch eine epistemologische Transformation verbunden. Denn bei Präparaten handelt es sich um „Bilder‘ ihrer selbst“²⁰, um Dinge, die so zubereitet werden, dass sie sich oder eine ihrer Eigenschaften zur Anschauung bringen.

Man könnte somit sagen, dass die Quellen für die historische Forschung die Rolle epistemischer Dinge übernehmen.²¹ Damit bezeichnet Hans-Jörg Rheinberger die „graphematischen Spuren oder die Grapheme“, die in einem Experimentalsystem produziert werden, um als „bestimmt[e] Seite des Wissenschaftsobjekts in fassbarer, im Labor handhabbarer Form“ zu fungieren.²² Diesen Dingen gilt in Forschungsprozessen die „Anstrengung des Wissens“²³, sie werden zu den materiell-greifbaren Objekten, mit denen Forscher_innen umgehen können. Insbesondere sind epistemische Dinge, da sie jeweils aus lokalen Praktiken hervorgehen, historisch situiert: Zu Beginn stehen sie, noch mit einer gewissen Unbestimmtheit versehen, auf der Grenze zum Unbekannten; im Verlauf ihrer Erforschung können sie jedoch zu feststehenden Fakten stabilisiert und in den Bereich des Wissens überführt werden.²⁴ Auf vergleichbare Weise, wie es Rheinberger für die Molekularbiologie beschreibt, kann auch die historische Quelle, so Daniela Saxer,

als Ergebnis von Arbeitstechniken, geteilten Ordnungsverfahren und Redeweisen verstanden werden, die dazu beitragen, aus überliefertem Schriftgut und weiteren Objekten der Vergangenheit Gegenstände geschichtswissenschaftlicher Erkenntnis zu formen.²⁵

Mit diesem Verweis auf Rheinberger und die Wissenschaftsgeschichte möchte ich einen Wechsel von der systematischen zur Ebene der lokalen Praktiken vornehmen. Denn der von de Certeau als Präparation bezeichnete Vorgang realisiert sich immer nur abhängig von lokalen Kontexten und Konstellationen, abhängig von jeweils vor Ort gegebenen Arbeitstraditionen, finanziellen wie personalen Mitteln und von vielem mehr. Die Rolle, die in den Naturwis-

²⁰ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, „Präparate – ‚Bilder‘ ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse“, in: Horst Bredekamp/Gabriele Werner (Hg.), *Oberflächen der Theorie*, Berlin, 2003, S. 9-19.

²¹ Vgl. Daniela Saxer, *Die Schärfung des Quellenblicks. Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft 1840-1914*, Oldenburg, 2014, S. 35-37.

²² Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment Differenz Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg a. d. Lahn, 1992, S. 30.

²³ Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen, 2001, S. 24.

²⁴ Ebd., S. 25 f.

²⁵ Saxer (2014), *Die Schärfung des Quellenblicks*, S. 37.

senschaftlichen Labore einnehmen, wird in der Geschichtswissenschaft in vielerlei Hinsicht von den Archiven übernommen.²⁶ Beide sind „Orte des Wissens“²⁷, nur dass an die Stelle von Experimenten und Messreihen hier die Prozeduren der Hilfswissenschaften und der Quellenkritik treten.

Das Interesse der Geschichtswissenschaft an den alltäglichen epistemischen Praktiken von Historiker_innen in Archiven wie denen, die Certeau systematisch als Präparationen beschreibt, ist in den letzten Jahren stark gewachsen. Dabei wurden vermehrt auch praxeologische und wissenschaftsgeschichtliche Perspektiven ins Spiel gebracht.²⁸ In diesem Kontext hat Philipp Müller in Anlehnung an Michel Serres eine Geschichte der Geschichtswissenschaft gefordert, die die Vergangenheit nicht nur als Vorstufe auf dem Weg zu einer in der Gegenwart vermeintlich bekannten Wahrheit begreift.²⁹ Anstatt eine Geschichte der großen Werke und Ideen und eine Geschichte der strukturellen und institutionellen Bedingungen getrennt voneinander zu schreiben, müsse auch in der Wissenschaftsgeschichte historiographischer Forschung den Gemengelagen lokal-spezifischer Praktiken nachgegangen werden:

In dem Geflecht ihrer interdependenten Beziehungen, den Ökonomien ihres Austauschs und ihrer unterschiedlichen Bedeutung für die Produktion und Legitimation wissenschaftlichen Wissens vollzogen sich die Dynamiken der Erkenntnisse und die Metamorphosen ihrer Gegenstände.³⁰

Auf diese Weise soll vermieden werden, einen linearen Prozess der Verwissenschaftlichung zu konstruieren und vor allem zur Beschreibung dieses Prozesses Terminologien zu benutzen, um deren historische Herausbildung es allererst ging. Es zeige sich dann vielmehr die Kontingenz der Ideen und Ideale, der Begriffe und Verfahren, die uns in der Gegenwart, nach der erfolgreichen Schließung zur Wissenschaft, als die „unerschütterliche Praxis“³¹ der

²⁶ Tatsächlich bildet sich die heutige Unterscheidung dieser Orte erst im 19. Jahrhundert mit dem Auseinandertreten der Natur- und der späteren Geisteswissenschaften heraus. Vgl. Lorraine Daston, „The Sciences of the Archive“, in: *Osiris* 27, 1 (2012), S. 156-187.

²⁷ Vgl. Adi Ophir/Steven Shapin, „The Place of Knowledge. A Methodological Survey“, in: *Science in Context* 4, 1 (1991), S. 3-21.

²⁸ Vgl. bspw. Markus Friedrich, *Die Geburt des Archivs. Eine Wissensgeschichte*, München, 2014; Sebastian Jobs/Alf Lüdtkke (Hg.), *Unsettling History. Archiving and Narrating in Historiography*, Frankfurt/M., 2010; Philipp Müller, „Archives and History: Towards a History of ‚the Use of State Archives‘ in the 19th Century“, in: *History of the Human Sciences* 26, 4 (2013), S. 27-49.

²⁹ Vgl. Philipp Müller, „Geschichte machen. Überlegungen zu lokal-spezifischen Praktiken in der Geschichtswissenschaft und ihrer epistemischen Bedeutung im 19. Jahrhundert. Ein Literaturbericht“, in: *Historische Anthropologie* 12, 3 (2004), S. 415-433; Michel Serres, „Vorwort, dessen Lektüre sich empfiehlt, damit der Leser die Absicht der Autoren kennenlernt und den Aufbau dieses Buches versteht“, in: ders. (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt/M., 2002, S. 11-37: 16-18.

³⁰ Müller (2004), *Geschichte machen*, S. 433.

³¹ Lorraine Daston: „Die unerschütterliche Praxis“, in: Rainer Maria Kiesow/Dieter Simon (Hg.), *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit in der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt/M., 2000, S. 13-25.

Historiker_innen entgegentritt. Im historischen Rückblick insbesondere auf Krisensituationen, z. B. Kontroversen, zeigt sich jedoch, dass heutige Selbstverständlichkeiten erst herausgebildet und ausgehandelt werden mussten.

Die historische Medienwissenschaft (die im gleichen Zug eine Medienwissenschaft des Historischen ist) kann zu einer solchen Geschichte lokaler Praktiken geschichtswissenschaftlicher Archivarbeit einen wesentlichen Beitrag leisten. Schon das anfänglich angeführte Zitat de Certeaus weist auf die Rolle hin, die Medien wie Kameras oder Kopierer in den Präparationspraktiken der Historiker_innen spielen. Je nach Forschungsinteressen und -gegenständen können so ausgewählte Aspekte eines Gegenstandes hervorgehoben werden: An einem Bau können etwa durch Photographien die verwendeten Stilelemente gezeigt werden, von einer klösterlichen Kopie eines mittelalterlichen Schriftstücks erstellt man ein Faksimile, um die angebrachten Kalligraphien zu erhalten und von Texten, für die man sich nur auf einer inhaltlichen Ebene interessiert, fertigt man Abschriften oder Photokopien an. Im Prozess der Präparation intervenieren Medien also schon in vielfacher und fallspezifischer Weise und schreiben sich in das jeweilige Präparat ein. Die Einführung neuer Medien an dieser entscheidenden Stelle kann, wie es das im Folgenden diskutierte Beispiel zeigt, eine Krise provozieren, in der wissenschaftliche und methodische Gewissheiten destabilisiert und neu verhandelt werden. Historisch bietet sich hier die Möglichkeit nachzuzeichnen, einerseits wie fragil wissenschaftliche Praktiken sind und andererseits wie sehr diese von Medien abhängen.

Quellenphotographie im 19. Jahrhundert als epistemische Praxis

Als Beispiel soll hier die Einführung der Photographie als Faksimilierungsverfahren in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dienen. Quellenreproduktionen spielten für diese, da sie sich sowohl in Ausbildung als auch Forschung zunehmend als quellenbasierte Wissenschaft verstand, eine wichtige Rolle, so dass im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Reihe großer Editionsprojekte durchgeführt wurden, um Historiker_innen Materialien möglichst umfassend und systematisiert auch außerhalb von Archiven zu Verfügung zu stellen.³² Die Bedingungen, unter denen diese Sammlungen erstellt wurden, waren jedoch nicht immer einfach, da der Zugang zu Archiven und den in ihnen gelagerten Dokumenten in der Regel ein Politikum darstellte. Die Geschichtsschreibung dieser Zeit stand häufig im

³² Vgl. Daniela Saxer, „Monumental Undertakings. Source Publications for the Nation“, in: Ilaria Porciani/Jo Tollebeek (Hg.), *Setting the Standards. Institutions, Networks and Communities of National Historiography*, London, 2010, S. 47-69.

Dienst der Stiftung und Stabilisierung nationaler Identitäten³³, so dass nationalpolitische Interessen und Einflussmöglichkeiten darüber entscheiden konnten, ob sich die Türen eines Archives öffneten oder schlossen. Es konnte sowohl von dem politischen Druck, den unterstützende Ministerien auf Archive ausübten, als auch den politischen Biographien der Historiker_innen selbst abhängen, ob Dokumente eingesehen oder sogar zugeschickt werden konnten.³⁴

Die Reproduktion von Dokumenten, wenn denn der Zugriff in irgendeiner Weise möglich war, konnte daher nur unter unterschiedlichsten lokalen Bedingungen erfolgen. Da technische Ausstattungen und praktisches Wissen in Archiven und Bibliotheken jedoch nicht immer zur Verfügung standen³⁵, mussten Historiker_innen entweder auf nicht speziell geschulte und ausgerüstete Fachkräfte zurückgreifen oder sich auch häufig selbst behelfen, wie es z. B. Otto Posse 1887 in seiner *Lehre von den Privaturkunden* beschreibt:

Ich hatte mir somit als Aufgabe gestellt, die Urkundenschrift der einzelnen Klöster, für welche die Landgrafen Urkunden ausgestellt, eingehend zu studieren und von den über ganz Deutschland verstreuten Dokumenten Faksimilien anzufertigen. [...] Ich entschloss mich [...], die Photographie zu verwenden und diese selbst zu erlernen, da an den meisten Orten, in denen ich meine Studien machte, sich kein geeigneter Photograph finden liess, oder die Instrumente für Zwecke der Reproduktion zu mangelhaft waren.³⁶

Was Posse hier für das Beispiel der Photographie berichtet, gilt genauso für das Abpausen von Dokumenten – das bis dahin dominante Verfahren. Die meisten Historiker_innen waren im Studium in den quellenpraktischen Übungen im Abzeichnen von Handschriften ausgebildet worden und dort, wo der persönliche Zugang nicht möglich war, griff man auf die Fähigkeiten von Archivar_innen oder Kunsthandwerker_innen zurück. Es ist offensichtlich, warum unter diesen Umständen den Reproduktionsverfahren sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption eine zentrale Rolle zukam. Editor_innen mussten auf der einen Seite in der Lage sein, unter wechselnden lokalen Bedingungen auf ökonomische Weise Abbildungen herzustellen, so wie sich

³³ Vgl. Peter Rück, „Im Zeitalter der Fotografie“, in: ders. (Hg.), *Mabillons Spur. Zweiundzwanzig Miszellen aus dem Fachgebiet für Historische Hilfswissenschaften der Philipps-Universität Marburg*, Marburg a. d. Lahn, 1992, S. 39-51: 44-47.

³⁴ Vgl. dazu beispielhaft die Rolle, die Ministerien in der Herausgabe der *Monumenta graphica* spielten, dem ersten Tafelband mit Photographien, bei Saxer (2014), *Die Schärfung des Quellenblicks*, S. 288-298. In Briefen beschreibt deren Herausgeber Theodor Sickel wiederum, welches Hindernis es darstellte, dass er durch seine Beteiligung an der Märzrevolution 1848 aktenkundig geworden war, und welchen Aufwand es kostete, wieder als politisch vertrauenswürdig eingestuft zu werden. Vgl. Karl Heidmann/Theodor von Sickel, „Drei Briefe Theodor von Sickels“, in: *Historische Zeitschrift*, 104 (1910), S. 114-138.

³⁵ Für photographische Reproduktionen wurden die technischen Infrastrukturen in Archiven und Bibliotheken z. B. erst etwa ab der Jahrhundertwende breitflächig etabliert. Vgl. Markus Friedrich, „Vom Exzerpt zum Photoauftrag zur Datenbank. Technische Rahmenbedingungen historiographischer Forschung in Archiven und Bibliotheken und ihr Wandel seit dem 19. Jahrhundert“, in: *Historische Anthropologie* 22, 2 (2014), S. 278-297: 285.

³⁶ Otto Posse, *Die Lehre von den Privaturkunden*, Leipzig, 1887, S. 5.

Leser_innen darauf verlassen können mussten, dass diese Abbildungen einen unverfälschten Eindruck nicht nur des Inhaltes, sondern auch der äußeren Merkmale des Originals vermittelten, die für die hilfswissenschaftliche Bearbeitung mindestens ebenso wichtig sind.

Das Aufkommen eines neuen Faksimilierungsverfahrens wie der Photographie ist also in seiner Relevanz nicht zu unterschätzen, betrifft es doch die materiellen Arbeitsgrundlagen des Fachs. Die epistemischen und heuristischen Umstellungen, die mit dem Einsatz eines neuen Mediums einhergehen können, möchte ich im Folgenden stellvertretend an einer Debatte herausarbeiten, die sich 1885 in der *Historischen Zeitschrift*, einem der Zentralorgane der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft, entfaltete. Auf der einen Seite befand sich Julius von Pflugk-Harttung, der sich mit der Herausgabe der *Specimina selecta chartarum pontificum Romanorum*³⁷ in der Erschließung des mittelalterlichen päpstlichen Urkundenwesens einen Namen gemacht hatte. Für die Herstellung der Urkundenabbildungen hatte sich Pflugk-Harttung dort für ein Verfahren entschieden, in dem ein Zeichner vom jeweiligen Original eine Pause anfertigte, die auf einen Stein übertragen wurde, der dann als Druckform bereitstand. Auf der Gegenseite fanden sich Theodor von Sickel, der mit den *Monumenta graphica medii aevi*³⁸ das erste Tafelwerk im deutschsprachigen Raum herausgegeben hatte, in dem Photographien zum Einsatz kamen, und Heinrich von Sybel. Die beiden Historiker standen zu diesem Zeitpunkt im Begriff, gemeinsam die *Kaiserurkunden in Abbildungen*³⁹ herauszugeben, in denen wieder Photographien genutzt werden sollten, um Abbildungen der Urkunden herzustellen. Pflugk-Harttung nahm diese erneute Entscheidung für die Photographie als Reproduktionsverfahren zum Anlass, deren Eignung für diplomatische Editionsprojekte grundsätzlich in Frage zu stellen und für das von ihm eingesetzte, vermeintlich überlegene Pausverfahren einzutreten. Für das Vorhaben dieses Aufsatzes bietet diese Konstellation den Vorzug, dass sich die zu untersuchende mediale Zäsur genau durch die Mitte der Auseinandersetzung zieht und diese damit als Miniatur eines größeren Zusammenhangs fungieren kann.

Die Probleme sah Pflugk-Harttung in möglichen Verfälschungen durch die Schwarzweißphotographie: Sie könne die Farben des Originals gar nicht und Kontraste nur ungenügend abbilden, so dass „mit der größten Genauigkeit in der Wiedergabe des Originals“ nur durch den Einsatz von Retuschen gerechnet

³⁷ Julius von Pflugk-Harttung (Hg.), *Specimina selecta chartarum pontificum Romanorum*, Bd. 1-3, Stuttgart, 1885-1887.

³⁸ Theodor Sickel (Hg.), *Monumenta graphica medii aevi ex archivis et bibliothecis imperii Austriaci collecta edita iussu atque auspiciis ministeriis cultus et publicae institutionis Caesaris regis*, Fasc. I-X, Wien, 1859-1882; *Die Texte der in den Monumenta graphica [...] enthaltenen Schrifttafeln*, Lieferungen 1-9, Wien, 1859-1869, Lieferung 10, hg. v. Karl Rieger, Wien, 1882. Für eine ausführliche Diskussion der *Monumenta graphica* vgl. Saxer (2014), *Die Schärfung des Quellenblicks*, S. 271-322.

³⁹ Theodor Sickel/Heinrich von Sybel (Hg.), *Kaiserurkunden in Abbildungen*, Text- und Tafelband, Berlin, 1880-1891.

werden könne.⁴⁰ Aus diesen Gründen habe er sich bei seinem derzeitigen Editionsprojekt für ein Abpauverfahren entschieden: „Alles Undeutliche, welches dem Auge nur noch eben erkennbar ist, kann man in voller und ursprünglicher Klarheit wiedergeben, während die Photographie hierbei versagt.“⁴¹ Ein sicherer Zeichner sei die Voraussetzung, da so die Pause „fast zum mechanischen Verfahren“⁴² werde. Sollte trotzdem ein Fehler unterlaufen, komme man „bei geringeren Ungenauigkeiten [...] mit bloßer Korrektur aus“.⁴³

Sybel gesteht Pflugk-Hartung zu, dass auch bei der Photographie die „bessernde Menschenhand“ gelegentlich nachhelfen müsse und es so zu Abweichungen vom Original kommen könne.⁴⁴ Bestimmte Fehler ließen sich zwar durch Genauigkeit beim Photographieren⁴⁵ ausschließen, insgesamt sei das Verfahren aber so komplex, dass sich nicht alle Probleme vermeiden ließen. Für die notwendigen Korrekturen könne vorab also keine Regel ausgegeben werden, „außer der ganz allgemeinen, daß der Korrektor mit höchster Vorsicht und Genauigkeit zu verfahren [...] hat“.⁴⁶ Unter dem Strich habe die Photographie mehr Vor- als Nachteile, vor allem bei größeren Stückzahlen, da der menschliche Faktor eine geringere Rolle als beim Abpauverfahren spiele, so dass „die Genauigkeit der Nachbildung stärker verbürgt erscheint“.⁴⁷ Sichel schließlich weist die Kritik an photographischen Verfahren grundsätzlich zurück, da man daran interessiert sei, treue Abbildungen zu liefern, Pflugk-Hartung aber letztlich Reproduktionen fordere, „welche seinen subjektiven Vorstellungen entsprechen“.⁴⁸

Die Grenzlinie zwischen beiden Parteien dieser Auseinandersetzung scheint ähnlich zu der zu verlaufen, die Lorraine Daston und Peter Galison etwa zeitgleich für Abbildungen in naturwissenschaftlichen Atlanten nachweisen konnten.⁴⁹ Sie unterscheiden zwischen zwei medialen Repräsentationsformen, die jeweils mit ihren eigenen Vorstellungen verbunden sind, was ‚wahre‘ Bilder der Natur seien: Dies waren einerseits gezeichnete Abbildungen, die als *naturtreu* galten, und andererseits mechanisch erzeugte Bilder, häufig Photographien, die mit ihrer vermeintlichen *Objektivität* etwa ab 1870 die Zeichnungen

⁴⁰ Julius von Pflugk-Hartung, „Über die Herstellung der neuesten Abbildungen von Urkunden“, in: *Historische Zeitschrift*, 53 (1885), S. 95-99: 96 f.

⁴¹ Ebd., S. 98.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Heinrich von Sybel, „Urkundenbilder in Lichtdruck oder Durchpauung“, in: *Historische Zeitschrift* 53 (1885), S. 470-476: 470.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 471.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 474.

⁴⁸ Theodor Sichel, „Erklärung“, in: *Historische Zeitschrift*, 53 (1885), S. 477-478: 477.

⁴⁹ Die im Folgenden kurz anhand von konzentrierteren Aufsätzen wiedergegebenen Aspekte sind Teil einer breiter angelegten Geschichte der Objektivität, vgl. Lorraine Daston/Peter Galison, *Objectivity*, New York, NY, 2007.

zu verdrängen begannen.⁵⁰ Die Funktion naturtreuer Bilder war eine genaue Wiedergabe der Natur, was jedoch bedeutete, dass Atlasautor_innen entscheiden mussten, was Natur ist, und welche Eigenschaften des jeweiligen Gegenstandes wie repräsentiert werden sollten. Dies wurde von den Autor_innen jedoch nicht als Subjektivität im Sinne einer willkürlichen Selektion verstanden:

Jedoch hielten sie die Praktik des Urteilens in der Auswahl von ‚typischen‘, ‚charakteristischen‘, ‚idealen‘ oder ‚durchschnittlichen‘ Bildern nicht für ein unvermeidliches Übel, sondern für lobenswert und für die wesentliche Aufgabe eines Atlasautors.⁵¹

Man ging somit dezidiert interpretativ vor, um aus Einzelphänomenen grundlegende Typen bzw. Archetypen abzuleiten.⁵² Der symbolisch-ikonische Charakter der Zeichnungen kommt dieser Vorstellung von Naturtreue entgegen, gerade weil die zeichnende Hand zwischen Motiv und Bild steht und intervenieren kann, indem sie Eigenschaften unterschiedlicher Einzelobjekte kombiniert oder gar frei gestaltet, um Idealtypen zu konstruieren.

Demgegenüber standen mechanische Bilder, die „die Natur nun für sich selbst sprechen lassen“⁵³ wollten. Diesen wurde zugeschrieben, ohne Interpretation auszukommen, da die Bilder nicht von Menschenhand erzeugt würden – so der auch in den frühen Diskursen um die Photographie immer wieder aufgerufene Topos⁵⁴ –, sondern durch Apparate und ihnen zugrundeliegenden Naturgesetzen. Folglich zeigten die Bilder nun auch nicht mehr abstrahierte Typen, die in dieser Form nicht in der Natur existieren, sondern singuläre und konkrete Szenen.⁵⁵ Die vormalig als Tugenden betrachteten Fähigkeiten der Selektion und Interpretation wurden als subjektiv abgewertet und durch eine Distanzierung der Wissenschaftler_innen ersetzt, die die Objektivität der Abbildungen sicherstellen sollten.

Es ging dabei [...] um ein Maschinenideal: die Maschine als neutraler und transparenter Operateur, der sowohl als interventionsloses Aufzeichnungsinstrument dienen konnte als auch als Ideal für die moralische Disziplin der Wissenschaftler selbst. Objektivität war das, was übrigblieb, wenn man die früheren Werte des Subjektiven, der Interpretation und des Künstlerischen verbannte. Wenn die objektiven Bildermacher einen Leitspruch hatten, so könnte er folgendermaßen ge-

⁵⁰ Vgl. Lorraine Daston/Peter Galison, „Das Bild der Objektivität“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M., 2002, S. 29-99: 34.

⁵¹ Ebd., S. 40.

⁵² Ebd., S. 41.

⁵³ Peter Galison, „Urteil gegen Objektivität“, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M., 2003, S. 384-426: 386.

⁵⁴ Vgl. Jens Jäger, „Das Wunder toter Nachahmung? Diskurse über Fotografie um 1850“, in: Friedrich Weltzien (Hg.), *von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Bonn, 2006, S. 199-217.

⁵⁵ Vgl. Daston/Galison (2002), Bild der Objektivität, S. 57.

lautet haben: Wo früher Genie und Kunst herrschten, sollen von nun an Selbstbeschränkung und Vorschriften regieren.⁵⁶

Da im Gegensatz zur Zeichnung die mechanischen Bilder kein Mensch, sondern scheinbar die Natur selbst war, die das Bild zeichnete, konnte jeder Subjektivitätsverdacht vermieden werden. Die als extrem realistisch wahrgenommenen mechanisch erzeugten Bilder verleiteten außerdem häufig zu dem Schluss, die Bilder wären mit den abgebildeten Objekten identisch.⁵⁷

Die skizzierte Auseinandersetzung in der *Historischen Zeitschrift* dreht sich selbstverständlich nicht um Naturabbildungen und doch erinnern die dort eingenommenen Positionen deutlich an die, die Daston und Galison rekonstruieren. Pflugk-Hartung wäre dabei – *cum grano salis* – dem Lager der *Naturetreue* zuzuschlagen: Zwar haben Pausen auch ein indexikalisches Moment, doch bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass es Pflugk-Hartung trotz allem um die Konstruktion eines Ideals geht. So kritisiert er am photographischen Verfahren z. B., dass in diesem je nach Beschaffenheit des Originals der „gleiche Strich [...] mithin in der Reproduktion verschieden“⁵⁸ werde. Überhaupt sei ein entscheidender Nachteil der Photographie, dass die „Urkunde in ihrer augenblicklichen, zufälligen Erhaltung wiedergegeben wird, mit allen Brüchen, Klecksen etc., [...] während doch für den Paläographen das ursprüngliche Aussehen das wichtigere wäre“.⁵⁹ Ein sicherer Zeichner, der ein „geübtes Auge und eine zuverlässige Hand besitzt“⁶⁰, könne, wo es möglich ist, vom Original abpausen, aber auch den vom Alter und der Lagerung entstandenen Makel erkennen, um diesen in der Abbildung zu beheben. Mit diesem Verfahren gelinge es, die Konturen und Formen der Schriftzeichen zu rekonstruieren, was „als das Wesentliche anzusehen war“.⁶¹

Demgegenüber betonen Sybel und Sickel immer wieder die *mechanische Objektivität* sowohl der Photographie als auch ihres methodischen Vorgehens bei der Herausgabe der *Kaiserurkunden in Abbildungen*. Zwar räumen sie wie bereits dargelegt ein, dass das „gewünschte Resultat nicht rein durch die Mittel der Maschine zu erreichen ist“⁶², sondern es an einzelnen Stellen auch Nachbesserungen durch einen Retuschezeichner bedürfe. Die geforderte Regel größter Genauigkeit bei der Photographie beinhaltete aber, dass der Korrektor „niemals irgendeine Änderung an der Schrift des Originals und am allerwenigsten eine Ergänzung der etwa durch Löcher oder Risse zerstörten Theile der Schrift zu verstaten hat“⁶³, sondern nur die durch die Photographie erzeugten Veränderungen. Die „menschliche Tätigkeit und mit ihr ein subjektives

⁵⁶ Galison (2003), Urteil gegen Objektivität, S. 390.

⁵⁷ Ebd., S. 392.

⁵⁸ Pflugk-Hartung (1885), Über die Herstellung der neuesten Abbildungen von Urkunden, S. 96.

⁵⁹ Ebd., S. 97.

⁶⁰ Ebd., S. 98.

⁶¹ Ebd.

⁶² Sybel (1885), Urkundenbilder durch Lichtdruck oder Durchpausung, S. 472.

⁶³ Ebd.

Irren“ sei so zwar nicht völlig ausgeschlossen, aber immerhin auf einen „sehr geringfügigen Spielraum beschränkt“.⁶⁴ Bemerkenswerterweise haben Sybel und Sickel im Gegensatz zu Pflugk-Hartung damit keinerlei Interesse an der Wiederherstellung eines Urzustandes der Urkunden; sie stellen gerade die Wiedergabe des „Gesamtbild[s] des jetzigen Zustandes der Urkunde, der Farbe und Beschaffenheit des Pergaments, der besseren oder schlechteren Erhaltung des Schreibstoffes u.s.w.“⁶⁵ als Vorzug der Photographie heraus.

Diese Betonung des Realismus diente in Diskursen um den Einsatz der Photographie für Archivforschung und Lehre, folgt man Daniela Saxer, vor allem dazu, deren Eignung für die Autopsie von Quellen zu betonen, die Inaugenscheinnahme von Originalen, mit der die Geisteswissenschaften den Empirievorstellungen der Naturwissenschaften entgegenkamen.⁶⁶ Darüber hinaus korrespondierte die Photographie, wie ich glaube, aber auch mit methodischen Neuerungen, die vor allem mit dem Namen Theodor Sickels verbunden sind und deren Anwendung sowie Durchsetzung auf breiter Basis ohne photographische Reproduktionen von Dokumenten wohl kaum möglich gewesen wären. Er führte in die Diplomatie ein kritisch-vergleichendes Verfahren ein, das sich vor allem auf die äußeren Merkmale der Diplome stützte. Zuvor, und so auch bei Pflugk-Hartung, war eines der entscheidenden Kriterien in der Epochen- und Echtheitsbestimmung gewesen, ob die Schrift eines Diploms dem historischen und regionalen Entwicklungsstand von Kanzleischriften entsprach. Seine neue Methode hatte Sickel in der 1867 erschienenen *Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger* zum ersten Mal an einem größeren und relativ geschlossenen Korpus erprobt.⁶⁷ Gegen den Abgleich mit einer idealisierten Kanzleischrift⁶⁸ wendet er dort ein, dass „auch Männer, die außerhalb der Kanzlei standen, [...] mit der Diplomenschrift vertraut und hinlänglich in ihr geübt [waren], um die Buchstaben und noch leichter Chrismon und Handmal und Noten nachzubilden“⁶⁹, und dass diese daher kein sicheres Kriterium für eine Bestimmung von Echtheit und Epoche sein könne. Dieses seien nur die Unterschriften der Diplome:

Solches in Wirklichkeit unterscheidendes Merkmal der Originalität für die Diplome dieser Zeit habe ich nur in jener eigenhändigen und durch individuellen Charakter ausgezeichneten Recognition gefunden, welche schon die Zeitgenossen als Prüfstein der Authenticität betrachteten. [...] Vor Nachahmung aber war sie, wie keines der anderen äusseren Kennzeichen, durch ihre Beschaffenheit gesichert. So

⁶⁴ Ebd., S. 473.

⁶⁵ Ebd., S. 474.

⁶⁶ Vgl. Saxer (2014), *Die Schärfung des Quellenblicks*, S. 306. Zur Autopsie vgl. ebd., S. 300.

⁶⁷ Theodor Sickel, *Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger (751-840)*, Wien, 1867.

⁶⁸ Deren Erstellung für die Paläographie allerdings immer noch relevant für die Geschichte von Schriften ist, vgl. Gudrun Bromm, „Paläographie und Typesign. Zur Konstruktion idealtypischer Buchstabenformen“, in: Peter Rück (Hg.), *Mabillons Spur. Zweiundzwanzig Miscellen aus dem Fachgebiet für Historische Hilfswissenschaften der Philipps-Universität Marburg*, Marburg a. d. Lahn, 1992, S. 93-103.

⁶⁹ Sickel (1867), *Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger (751-840)*, S. 370.

gilt es nur durch Vergleichung die Unterschrift jedes einzelnen Recognoscenten festzustellen, um über die Originalität der betreffenden Schriftstücke ein ganz sicheres, nämlich auf sinnlicher Wahrnehmung beruhendes Urteil zu fällen.⁷⁰

Sickel setzt also auf den systematischen Vergleich von Diplomen, um ihre individuellen Unterschriften nachzuverfolgen.⁷¹ Nur der individuelle Duktus des Unterzeichners erlaube es, die Herkunft von Diplomen aus einer Hand eindeutig zu bestimmen. Dies war eine äußere Eigenschaft, die die Pausen Pflugk-Hartungs nicht einfangen konnten: Die Indexikalität der Unterschrift blieb nur im wiederum indexikalischen Medium der Photographie erhalten; die Pause unterbricht diese Referenzkette. Die *Kaiserurkunden in Abbildungen* ermöglichten diese Arbeitsweise, die äußere Merkmale in den Vordergrund stellte, für Historiker_innen in Forschung und Ausbildung trotz der oben geschilderten schwierigen Archivlage, indem sie eine repräsentative Auswahl der verstreuten Diplome versammelten.⁷² Die neuen Reproduktionstechniken haben auf diese Weise wesentlich zum Erfolg kritischer Hilfswissenschaften beigetragen, indem sie überhaupt das Material für die neuen Methoden zugänglich machten.

Der Einsatz eines neuen Mediums erlaubt es Historiker_innen neue Fragen zu stellen und damit dem Material, neue Antworten zu geben. Selbstverständlich wäre Sickels vergleichende Methode prinzipiell auch ohne Photographien durchführbar, in der *Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger* hat er dies vorgeführt, doch erst die allgemeine Verfügbarkeit der Quellen für eine persönliche Augenseinnahme macht die Methode reliabel. In dem hier gewählten Beispiel dient die Photographie vor allem dazu, die Originalquellen in *immutable mobiles* zu überführen. Mit diesem Begriff bezeichnet Bruno Latour Objekte, die aus wissenschaftlichen Prozessen hervorgehen und sich durch ihre Unveränderlichkeit sowie ihre Beweglichkeit auszeichnen. In der Regel handelt es sich dabei um Inskriptionen – also z.B. Texte, Graphiken sowie bezeichnenderweise Präparate oder Photographien –, die reproduziert sowie kombiniert werden können und Wissenschaftler_innen dazu dienen können, sich in unterschiedlichsten Kontexten auf sie zu beziehen, um Argumente zu unterstützen.⁷³ Latour stellt die These auf, dass in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen in der Regel die Partei siegt, die in der Lage ist, mehr zuverlässige Alliierte zu mobilisieren.⁷⁴ Aufgrund der beschriebenen Archivsi-

⁷⁰ Ebd., S. 371.

⁷¹ Zur Umstellung der Paläographie und Diplomatik von einer „lesenden“ zu einer „sehenden“ Disziplin vgl. Rück, Zeitalter der Fotografie, S. 49 f.

⁷² Vgl. Sickel/Sybel (1880), *Kaiserurkunden in Abbildungen*, S. I-VIII. Ein Blick in den kritischen Apparat zu den Diplomen zeigt, dass dort die Anwendung der kritischen Methode vorgeführt wird.

⁷³ Vgl. Bruno Latour, „Visualisation and Cognition: Drawing Things Together“, in: Elizabeth Long/Henrika Kuklick (Hg.), *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, S. 1-40.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 5.

tuation im 19. Jahrhundert konnten die Originale diese Funktion kaum erfüllen und stellten daher in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen schlechte Verbündete dar, da sie, wenn überhaupt, nur in geringen Zahlen mobilisiert werden konnten.

Die Faksimiles treten damit in den geschichtswissenschaftlichen Alltagspraktiken, auch wenn die Unerlässlichkeit des Archivgangs häufig genug betont wird, oft an die Stelle der Originalquellen. Auf ihrer Grundlage wird die kritische Methode den Studierenden gelehrt, mit ihrer Hilfe wird geforscht und sie tauchen als Abbildungen und Zitate in Vorträgen und Texten auf. Um diese Substitution zu ermöglichen, muss daher die Referenz zwischen Abbildung und Original stabilisiert werden, idealerweise bis zum Grenzwert der Identität. Darum geht es in der Debatte vor allem Sickel und Sybel, die versuchen, die Lücke zwischen Original und Faksimile als möglichst klein darzustellen. Die Differenz zur Gegenposition lässt sich jedoch am Begriff der Genauigkeit ablesen, der zwar von beiden Seiten ins Feld geführt, inhaltlich aber unterbestimmt bleibt. Sickel und Sybel, soviel wird deutlich, betrachten ein Faksimilierungsverfahren als umso genauer, je stärker es seine Medialität in den Hintergrund treten lassen kann, d. h., je stärker es in der Lage ist, die Transparenz seiner Abbildungen zu inszenieren. Für Pflugk-Hartung jedoch ist ein Faksimile dann genau, wenn es möglichst gut eine Idealschrift abbildet, die aber womöglich nie existierte. Im Gegensatz zu den Vertretern der Photographie setzt er also geradezu auf die Intervention des Mediums. Den Debattenteilnehmern ist die epistemische Differenz zwischen dem Idealismus des Pausverfahrens und dem empirischen Materialismus der Photographie möglicherweise gar nicht bewusst, da sie von den mechanischen Bildgebungsverfahren erst produziert wird. Wenn Objektivitäts- und Wahrheitsvorstellungen gleichursprünglich mit den neuen Medien sind, deren Inhalte diesen Vorstellungen genügen, spräche das erneut dafür, dass man es auch in der Geschichtswissenschaft nicht mit einer Geschichte immer genauer und objektiver werdender Verfahren und Erkenntnisse zu tun hat, sondern mit einer Geschichte disjunkter und sich lokal überlagernder Gemische aus Medien, Praktiken und Diskursen.

Eine medial-epistemische Geschichte der Geschichtswissenschaft

Aus der in diesem Aufsatz angedeuteten Perspektive verdankt sich damit die Verwissenschaftlichung der Geschichte zu einem nicht unerheblichen Teil den hochmobilen und adressierbaren Objekten, die lokale Ensembles hervorbringen. Aus dem Bereich der Photographie existieren neben dem vorgestellten Beispiel noch zahlreiche weitere, von denen ich hier nur ein weiteres, aufgrund einer glücklichen Namensgleichheit sehr anschauliches, hervorheben möchte: den Zyklographen. Dabei handelte es sich um eine Vorrichtung, mit

der Vasenbilder ohne Verzerrungen photographiert werden konnten.⁷⁵ Die Übersetzung eines dreidimensionalen Körpers in eine flache Abbildung macht noch einmal besonders deutlich, wie durch photographische Abbildungen die Mobilität des Quellenmaterials gesteigert werden konnte; statt einer sperrigen, zerbrechlichen und wahrscheinlich kostbaren Vase konnten nun Photographien zirkulieren. Dies erlaubte Historiker_innen sich mit neuen, zugeschnitten Methoden auf diese Abbildungen zu beziehen. Die Photographie war in dieser Hinsicht den Abpausverfahren weit überlegen und konnte zahlreichere, für ihren Zweck *leistungsfähigere immutable mobiles* produzieren. Und damit schließt sich auch der Kreis zur Zyklologieforschung, da Quellen für Historiker_innen nur in dem Maße Alliierte sind, in dem sie dazu gebracht werden können zu sprechen; der historische Diskurs, folgt man de Certeau, beruht allein darauf, eine „als Realität auftretende referentielle Sprache ‚vorzuladen‘ und im Namen eines Wissens zu beurteilen“.⁷⁶ Die hier näher umrissene methodische Transformation, die mit der Herstellung neuer *immutable mobiles* einhergeht, war dabei nur eine Weise, in der die Photographie das Sprechen der Quellen veränderte. Man könnte auch an Verfahren wie die im frühen 20. Jahrhundert entwickelte Fluoreszenzphotographie denken, die unleserliche Handschriften wieder lesbar machte, und so stumm gewordenen Dokumenten wieder eine Stimme gab. Die Geschichte medial-epistemischer Praktiken der Geschichtswissenschaft steht allererst an ihrem Anfang.

Literatur

- Barthes, Roland, *Michelet*, Frankfurt/M., 1980.
- Bromm, Gudrun, „Paläographie und Typedesign. Zur Konstruktion idealtypischer Buchstabenformen“, in: Peter Rück (Hg.), *Mabillons Spur. Zweiundzwanzig Miszellen aus dem Fachgebiet für Historische Hilfswissenschaften der Philipps-Universität Marburg*, Marburg a. d. Lahn, 1992, S. 93-103.
- Certeau, Michel de, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M., 1991.
- Ders., „Das Abwesende der Geschichte“, in: ders., *Theoretische Fiktionen: Geschichte und Psychoanalyse*, hg. v. Luce Giard, Wien, 2006, S. 169-178.
- Daston, Lorraine, „Die unerschütterliche Praxis“, in: Rainer Maria Kiesow/Dieter Simon (Hg.), *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit in der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt/M., 2000, S. 13-25.
- Dies., „Speechless“, in: dies. (Hg.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York, NY, 2004, S. 9-24.

⁷⁵ Vgl. Karl Krumbacher, „Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften“, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur und für Pädagogik*, 17 (2016), S. 601-659: 634 f.

⁷⁶ De Certeau (1991), *Das Schreiben der Geschichte*, S. 123.

- Dies., „The Sciences of the Archive“, in: *Osiris* 27, 1 (2012), S. 156-187.
- Dies./Galison, Peter, *Objectivity*, New York, NY, 2007.
- Dies., „Das Bild der Objektivität“, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M., 2002, S. 29-99.
- Droysen, Johann Gustav, *Historik. Band 1: Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882)*, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1977.
- Erin, Daniel F., „Beseelte Dokumente. Die Schrift der Geschichte als animistisches Medium“, in: Ulrike Hanstein/Anika Höppner/Jana Mangold (Hg.), *Re-Animationen. Szenen des Auf- und Ablebens in der Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung*, Wien, Köln, Weimar, 2012, S. 135-154.
- Fichtenau, Heinrich, „Die historischen Hilfswissenschaften und ihre Bedeutung für die Mediävistik“, in: Karl Acham et al., *Methoden der Geschichtswissenschaft und der Archäologie*, München, Wien, 1974, S. 115-144.
- Friedrich, Markus, *Die Geburt des Archivs. Eine Wissensgeschichte*, München, 2014.
- Ders., „Vom Exzerpt zum Photoauftrag zur Datenbank. Technische Rahmenbedingungen historiographischer Forschung in Archiven und Bibliotheken und ihr Wandel seit dem 19. Jahrhundert“, in: *Historische Anthropologie* 22, 2 (2014), S. 278-297.
- Galison, Peter, „Urteil gegen Objektivität“, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M., 2003, S. 384-426.
- Ginzburg, Carlo, *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, Berlin, 2001.
- Grafton, Anthony, *Bring Out Your Dead. The Past as Revelation*, Cambridge, MA, 2002.
- Hardtwig, Wolfgang, „Die Verwissenschaftlichung der neueren Geschichtsschreibung“, in: Hans-Jürgen Goertz (Hg.), *Geschichte. Ein Grundkurs*, Reinbek b. Hamburg, 1998, S. 296-313.
- Heidmann, Karl/Sickel, Theodor von, „Drei Briefe Theodor von Sickels“, in: *Historische Zeitschrift*, 104 (1910), S. 114-138.
- Jäger, Jens, „Das Wunder toter Nachahmung? Diskurse über Fotografie um 1850“, in: Friedrich Weltzien (Hg.), *von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Bonn, 2006, S. 199-217.
- Jobs, Sebastian/Lüdtkke, Alf (Hg.), *Unsettling History. Archiving and Narrating in Historiography*, Frankfurt/M., 2010.
- Kraus, Alexander/Sperling, Walter, „„Abenteuer des Lebens“ – Karl Schlögel über die Vergegenwärtigung von Geschichte“, online unter: http://www.zeitenblicke.de/2010/2/sperling-kraus_schloegel/index_html, abgerufen am 02.05.2019.
- Krumbacher, Karl, „Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften“, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur und für Pädagogik*, 17 (2016), S. 601-659.
- Latour, Bruno, „Visualisation and Cognition: Drawing Things Together“, in: Elizabeth Long/Henrika Kuklick (Hg.), *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, S. 1-40.
- Müller, Philipp, „Geschichte machen. Überlegungen zu lokal-spezifischen Praktiken in der Geschichtswissenschaft und ihrer epistemischen Bedeutung im 19. Jahrhundert. Ein Literaturbericht“, in: *Historische Anthropologie* 12, 3 (2004), S. 415-433.
- Müller, Philipp, „Archives and History: Towards a History of ‚the Use of State Archives‘ in the 19th Century“, in: *History of the Human Sciences* 26, 4 (2013), S. 27-49.
- Ophir, Adi/Shapin, Steven, „The Place of Knowledge. A Methodological Survey“, in: *Science in Context* 4, 1 (1991), S. 3-21.

- Pflugk-Harttung, Julius von (Hg.), *Specimina selecta chartarum pontificum Romanorum*, Bd. 1-3, Stuttgart, 1885-1887.
- Ders., „Über die Herstellung der neuesten Abbildungen von Urkunden“, in: *Historische Zeitschrift*, 53 (1885), S. 95-99.
- Posse, Otto, *Die Lehre von den Privaturkunden*, Leipzig, 1887.
- Rheinberger, Hans-Jörg, *Experiment Differenz Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg a. d. Lahn, 1992.
- Ders., *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen, 2001.
- Ders., „Präparate – ‚Bilder‘ ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse“, in: Horst Bredekamp/Gabriele Werner (Hg.), *Oberflächen der Theorie*, Berlin, 2003, S. 9-19.
- Rück, Peter, „Im Zeitalter der Fotografie“, in: ders. (Hg.), *Mabillons Spur. Zweiundzwanzig Miszellen aus dem Fachgebiet für Historische Hilfswissenschaften der Philipps-Universität Marburg*, Marburg a. d. Lahn, 1992, S. 39-51.
- Saxer, Daniela, *Die Schärfung des Quellenblicks. Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft 1840-1914*, Oldenburg, 2014.
- Dies., „Monumental Undertakings. Source Publications for the Nation“, in: Ilaria Porciani/Jo Tollebeek (Hg.), *Setting the Standards. Institutions, Networks and Communities of National Historiography*, London, 2010, S. 47-69.
- Selin, Volker, *Einführung in die Geschichtswissenschaft*, Göttingen, 2005.
- Serres, Michel, „Vorwort, dessen Lektüre sich empfiehlt, damit der Leser die Absicht der Autoren kennenlernt und den Aufbau dieses Buches versteht“, in: ders. (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt/M., 2002, S. 11-37.
- Sickel, Theodor, *Lehre von den Urkunden der ersten Karolinger (751-840)*, Wien, 1867.
- Ders. (Hg.), *Monumenta graphica medii aevi ex archivis et bibliothecis imperii Austriaci collecta edita iussu atque auspiciis ministerii cultus et publicae institutionis Caesaris regis*, Fasc. I-X, Wien 1859-1882; *Die Texte der in den Monumenta graphica [...] enthaltenen Schrifttafeln*, Lieferungen 1-9, Wien, 1859-1869, Lieferung 10, hg. v. Karl Rieger, Wien, 1882.
- Ders., „Erklärung“, in: *Historische Zeitschrift*, 53 (1885), S. 477-478.
- Ders./Sybel, Heinrich von (Hg.), *Kaiserurkunden in Abbildungen*, Text- und Tafelband, Berlin, 1880-1891.
- Steedman, Carolyn, *Dust*, Manchester, 2001.
- Dies., „The Space of Memory: In an Archive“, in: *History of the Human Sciences* 11, 4 (1998), S. 65-83.
- Süßmann, Johannes, „Quellen zitieren. Zur Epistemik und Ethik geschichtswissenschaftlicher Textproduktion“, in: Joachim Jacob/Mathias Mayer (Hg.), *Im Namen des anderen. Die Ethik des Zitierens*, München, 2010, S. 125-139.
- Sybel, Heinrich von, „Urkundenbilder in Lichtdruck oder Durchpausung“, in: *Historische Zeitschrift* 53 (1885), S. 470-476.
- Traube, Ludwig, *Zur Paläographie und Handschriftenkunde*, hg. v. Paul Lehmann, München, 1965.
- Wimmer, Mario, *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*, Konstanz, 2012.
- Ders., „Der Geschmack des Archivs und der historische Sinn“, in: *Historische Anthropologie* 20, 1 (2012), S. 90-107.
- Zeman, Mirna, „Literatur und Zyklographie der Dinge. Bookcrossings in simplicianischer Manier“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 133 (2014), Sonderheft: *Entsorgungsprobleme. Müll in der Literatur*, hg. v. David-Christopher Assmann, Norbert O. Eke und Eva Geulen, S. 151-173.

ANIL K. JAIN

ZUR ÖKONOMIE DES WISSENSCHAFTLICHEN BEGEHRENS.
DAS OBJEKT ALS
REFLEXIVES ERKENNTNISMEDIUM UND FETISCH

1. Das materielle Objekt als reflexives Erkenntnismedium:
Ästhetische Resonanz und die Botschaft des Begehrens

Die materiellen Objekte besitzen eine Botschaft für uns, und das ist die Botschaft unseres Begehrens. So wie das Objekt immer ein Objekt des Begehrens ist – denn erst unser Begehren lässt das Ding zum Objekt werden –, so ist das Begehren immer ‚objektiv‘, d. h. es richtet sich auf ein Objekt aus und ist eine materielle Kraft, die uns bewegt. Das Begehren ist aber nicht auf ein bestimmtes Objekt gerichtet, sondern Austauschbarkeit ist ein zentrales Kriterium für „Objektivität“.¹ Trotzdem haben bestimmte Objekte uns auch etwas Bestimmtes zu ‚sagen‘. Sie tun dies mit dem Mittel der ästhetischen Ansprache, die eine Resonanz zu unserem Begehren erzeugt, es verstärkt – und es so für uns ‚greifbar‘ und wahrnehmbar macht. Das Begehren hat damit gewissermaßen ‚reflexiven‘ Charakter: Wir richten unser Begehren auf Objekte – und diese spiegeln unser Begehren ästhetisch zurück und verstärken es damit. Die Objekte spielen dabei die Rolle von dinglichen Medien, die uns die Botschaft unseres Begehrens reflexiv vermitteln.

Allerdings ist dies ein Medienbegriff, der wenig gemein hat mit dem aktuell dominanten Begriff des Massen- und Kommunikationsmediums.² Vielmehr lässt er sich in Ansätzen zurückverfolgen zum antiken Begriff des Mediums als ‚Mittler‘ der Wahrnehmung. So bemerkt etwa Aristoteles bezogen auf das Sehen: „[E]s muss ein Medium geben; ist dieses leer so wird nicht nur nicht deutlich, sondern überhaupt nichts gesehen.“³ Gleiches gilt auch für die anderen Sinne – um Wahrnehmung zu ermöglichen, ist gemäß Aristoteles zwingend ein *materielles* Medium erforderlich. Ein leerer Raum ist undenkbar, denn im ‚Nichts‘ des Vakuums wäre nach dieser Vorstellung, die bis in die frühe Neuzeit die Wahrnehmungstheorien dominieren sollte, jede sinnliche Wahrnehmung unmöglich. Deshalb bildete sich in der Antike (durchaus vergleichbar etwa mit der heutigen Theorie ‚dunkler Materie‘) die Vorstellung

¹ Siehe auch Abschnitt 2.

² Vgl. ausführlicher auch Anil K. Jain, „Medien, Die Geister, die ich rief...“, online unter: <http://www.power-xs.net/jain/pub/medien.pdf>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.

³ Aristoteles, *Über die Seele*, Berlin, 2006, Buch II, Kap. 7, S. 37 [419s].

des ‚Äthers‘ aus – als hypothetisches Medien-Substrat, das die Leere des (Welt-)Raums ausfüllt, so dass das Licht der Sterne zu uns dringen kann.⁴

Paradoxerweise erfolgte dann ausgerechnet im Zuge des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts, der ansonsten durch eine Hinwendung zum ‚Materiellen‘ und ‚Objektiven‘ gekennzeichnet war, eine Entmaterialisierung des Raums wie des Medienbegriffs. Für die Übertragung von Signalen ist nämlich spätestens seit der Entwicklung der Feldtheorie im 19. Jahrhundert kein materielles Medium mehr erforderlich.⁵ An die Stelle des Äthers trat der leere Raum. Und auch der Begriff des Mediums verliert mehr und mehr seine ‚materialistischen‘ Anklänge. Während etwa in den Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts noch eng an den lateinischen Wortursprung gebundene Begriffe dominierten – nämlich das Medium als Mitte/Mittleres, als Hälfte und als *dingliches* Hilfsmittel –, so verschob sich der Begriffsschwerpunkt im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert hin zum Medium als (grammatikalische) Form des Genus Verbi, als (abstrakt) Vermittelndes und als (übersinnlich begabte) Person im Spiritismus/Mesmerismus.⁶

Der moderne Massenmedienbegriff etablierte sich erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts. Aber selbst für eine aktuelle Theorie der Massenmedien kann es interessant sein, sich mit dem Phänomen des Spiritismus auseinanderzusetzen, das den Medienbegriff des 19. Jahrhunderts so überaus stark prägte. Vor allem aber kann, wenn das spiritistische Medium als (heuristische) Metapher gelesen wird, der Bezug des Mediums zum Begehren in seiner vollen Bedeutung erkannt werden. Ich möchte dabei betonen, dass es hier nicht um ein (historisches) Interesse für das Zusammenspiel zwischen den aufkommenden Massenmedien und dem Spiritismus geht.⁷ Vielmehr geht es um das, was wir durch den Bezug auf die *Metapher* des spiritistischen Mediums erkennen können, die ihr heuristisches Potential gerade dort offenbart, wo sie (scheinbar) auf Abwege führt. Denn logisch betrachtet kann die Metapher nur dort ein kreativer (und das bedeutet: neuen ‚Sinn‘ generierender) Deutungsanstoß sein, wo ihre Bildlichkeit die Analogie sprengt. Diese Annahme ist die Basis für die hier angewandte metaphorisch-imaginative heuristische Methode, die aus einem Dreischritt besteht: Eine initiale Metapher dient als Ausgangspunkt, sie überträgt einen ‚abstrakten‘ Gedanken in eine bildliche *Vorstellung* (*imaginative Übertragung*). Diese initiale Metapher wird sodann immer weiter detailliert und verdichtet (*Verdichtung*) und schließlich zurückgespiegelt auf die zugrunde liegende *Vorstellung* (*überschreitender Retransfer/Rückübertragung*). Denn genau dort, wo die Metapher und ihre Rückübertragung die

⁴ Vgl. Stefan Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs*, Hamburg, 2002, S. 34 ff.

⁵ Vgl. ebd., S. 124 ff.

⁶ Vgl. ebd., S. 25 ff.

⁷ Vgl. so z. B. John Durham Peters, *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago, IL, London, 1999 oder Erhard Schüttelz, „Mediumismus und moderne Medien. Die Prüfung des europäischen Medienbegriffs“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86, 1 (2012), S. 121-144.

ausgetretenen Pfade verlassen, können sie die ursprünglichen Gedanken auch ‚sinnvoll‘ überschreiten.⁸

Lassen wir uns auf das Experiment ein und beschäftigen wir uns zunächst konkret mit dem Fall der Schwestern Margaret und Kate Fox. Diese waren die bekanntesten Medien des 19. Jahrhunderts – das man mit gutem Recht auch das Jahrhundert des Spiritismus nennen könnte. Ihre Geschichte liest sich wie ein Kriminalroman – oder wie ein Gruselmärchen. Und ihre medialen Fähigkeiten müssen enorm gewesen sein, vor allem ihre Fähigkeiten, die Aufmerksamkeit der damaligen Massenmedien auf sich zu ziehen. Alles begann im März 1848, als die beiden noch jugendlichen Schwestern aufgeregt von unerklärlichen Klopfgeräuschen in ihrem Elternhaus in Hydesville (im US-Bundesstaat New York) erzählten. Zunächst verbreitete sich die Neuigkeit nur in der Nachbarschaft. Schon bald aber meldeten selbst überregionale Zeitungen von den unglaublichen Vorkommnissen im Hause Fox: Der Geist eines verstorbenen Mörders, der angeblich im Keller vergraben sei, kommuniziere über einen Code aus Klopfzeichen mit den beiden Schwestern.

Dieser ‚Geist‘ wusste nicht nur über so spannende Angelegenheiten wie das allseits bestens bekannte Alter der Schwestern zu berichten, sondern offenbarte über den Klopfcode auch Details über seine Mordtat. Wundersamer Weise hörten die Schwestern von nun an überall, wohin sie gingen, Klopfzeichen von Geistern. Schnell machten Kate und Margaret mit dieser Fähigkeit Karriere. Ihr Weg führte sie über diverse Provinzstädte bis nach New York, wo sie zahlreiche Séancen auch mit Persönlichkeiten der Zeitgeschichte abhielten. Und der Erfolg der Schwestern sorgte recht bald für zahlreiche Nachahmer und Nachahmerinnen.

Allerdings: Im Jahr 1888 gestanden die beiden Fox-Schwwestern, die mittlerweile mit Alkoholproblemen und finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, dass alles ein großer Schwindel gewesen war. Sie hatten die Klopfzeichen selbst produziert.⁹ War dieses Eingeständnis zugleich das Ende des Spiritismus? – Keineswegs. Denn zum einem widerrief zumindest Margaret ihre (mit einem hohen Honorar erkauften) Aussagen im Jahr 1889 – was die spiritistische Bewegung nur allzu gern als Rückkehr zur Wahrhaftigkeit ansehen mochte. Zum anderen waren die tiefer liegenden Gründe für das Aufblühen des Spiritismus mit dem Geständnis der Medien Margaret und Kate keineswegs beseitigt: Der Wunsch nach greifbaren Beweisen für die Realität einer immateriellen Welt war im Zeitalter des wissenschaftlichen Fortschritts mit seiner ‚Entzauberung der Welt‘¹⁰ offenbar weit größer als die Irritationen angesichts eingestandener Scharlatanerie. Allerdings interessiert hier – so spannend die Geschichte der Fox-Schwwestern auch sein mag – ohnehin nur

⁸ Vgl. Anil K. Jain, *Medien der Anschauung. Theorie und Praxis der Metapher*, München, 2002.

⁹ Vgl. zur Geschichte der Fox-Schwwestern z. B. Barbara Weisberg, *Talking to the Dead. Kate and Maggie Fox and the Rise of Spiritualism*, New York, NY, 2004.

¹⁰ Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, München, Leipzig, 1919.

das, was uns die ‚Metapher‘ dieses Falls (in Rückübertragung auf das Konzept des Mediums) möglicherweise allgemein zu sagen vermag.

Das Standard-Modell der Kommunikationstheorie geht davon aus, dass Kommunikation vom Sender einer Nachricht zum Empfänger (und ggf. zurück) erfolgt. Für die Übertragung der Nachricht ist dabei ein Medienkanal erforderlich. Um (im Medium) übertragen werden zu können, ist es notwendig, die Nachricht zu codieren, wobei Störungen sowohl bei der Codierung, der anschließenden Übertragung und bei der abschließenden Decodierung (durch den Empfänger) erfolgen können.¹¹ Wie verändert es unsere Sicht auf die (mediale) Kommunikation, wenn wir die Metapher des spiritistischen Mediums und konkret den Fall der Fox-Schwestern auf dieses Modell rückübertragen? – Schon im oben skizzierten technischen Kommunikationsmodell schwingt eine latente (metaphorische) ‚Spiritualität‘ mit. So könnte man etwa dem Sender naheliegenderweise ‚Sendungsbewusstsein‘ unterstellen. Das Medium ist dabei der (prophetische) Mittler. Der Empfänger seinerseits ist empfänglich. Empfangen aber, und dies ist der entscheidende Punkt, heißt auch gebären. Und wenn wir das mittels der Trance-Medien gewonnene Bild der Medien ernst nehmen – und nicht an die Realität einer Geisterwelt glauben wollen – so bedeutet das: Es gibt nur den Empfänger, der gebiert, und das Medium, welches durch Resonanz das Begehren des Empfängers derart verstärkt, dass es zur ‚Empfängnis‘ kommt. Die Nachricht wird also gemäß dieser Vorstellung in der Interaktion zwischen Medium und Empfänger hervorgebracht, und der Fall der Fox-Schwestern kann dieses Bild des Mediums eindrücklich untermauern. Wenn man so will ein konstruktivistisches Konzept der Kommunikation und des Mediums. Und das ist in der Tat eine hoch interessante Perspektive: Das Medium als Geburtshelfer der Nachricht, mit welcher der Empfänger (möglicherweise ungewollt) schwanger ist – Medienpraxis als ästhetische Mäeutik.

Es handelt sich hier allerdings um einen ‚materialistischen‘ Konstruktivismus, der nicht zu verwechseln ist mit dem Konstruktivismus der funktionalistischen Medien(system)theorie Luhmanns,¹² die sich jeder Körperlichkeit entledigt, indem sie sowohl die Subjekte wie die Medien-Technologie in die Systemumwelt verschiebt und die autopoietische Selbstreproduktion der (Medien-)Kommunikation zum Schlüsselargument macht. Im Bild des spiritistischen Mediums ist der ‚verkörpernde‘ Aspekt des Mediums dagegen ein entscheidendes Element: Es kann seine Vermittlungsfunktion nur erfüllen, indem es Unsichtbares körperlich macht und indem es den ‚Geistern‘ Stimme verleiht. Und dies gilt – kritisch zurückübertragen – für alle Medien. Denn würden sie als Medien unser Begehren nicht verkörpern, so könnten sie auch keine Resonanz zu unserem Begehren erzeugen. Dieses Begehren speist sich, wenn wir Lacan folgen, aus dem grundsätzlich unstillbaren Mangel, den das Subjekt empfindet, weil es getrennt ist vom

¹¹ Claude Shannon, „A Mathematical Theory of Communication“, in: *Bell System Technical Journal*, 27 (1948), S. 379-423 und S. 623-656.

¹² Vgl. Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen, 1996.

Anderen (und letztlich auch von sich selbst).¹³ Das Medium verstärkt dieses Begehren, indem es verspricht, die Trennung – materiell – zu überwinden. Dieses Versprechen speist sich jedoch weniger aus seiner kommunikativen Ausrichtung, sondern die ästhetische Ansprache an unsere Sinne erzeugt Resonanz, d. h. ein Gefühl des ‚Gleichklangs‘ (mit unserem Begehren).

Um diesen Gleichklang zu erzeugen, muss das Medium ‚sensibel‘ vorgehen, d. h. es muss zum einen sehr genau erraten können, was sein Gegenüber hören möchte. Und zum anderen darf es in seinen Äußerungen den Bogen nicht überspannen, es darf nicht die ganze Wahrheit ‚offenbaren‘, die möglicherweise peinlich oder aus anderen Gründen unangenehm ist. Die Sensibilität muss sich dabei in ‚Sinnlichkeit‘ umsetzen. Das, was sich im Rahmen der Séance in Sprache manifestiert, ist darum nur ein Teil der Botschaft des Mediums, genauso relevant sind die anderen sinnlichen Eindrücke: der Klang der Stimme, die Atmosphäre im Raum, das Licht etc. Übertragen bedeutet dies: Alle Medien müssen, um wirksam zu werden, die Begehren derer ‚erspüren‘, auf die sie sich richten. Ohne diese Sensibilität verfehlen die Medien die Ansprache an unser Begehren und können darum keine für uns relevanten und resonanten Botschaften generieren.

Zur sensiblen Resonanz des Mediums gehört, wie erläutert, dass es uns sagt, was wir hören wollen. Das gilt nicht nur für das spiritistische Medium, das etwa unseren Wunsch nach der Freisprache von Schuld gegenüber einem Verstorbenen erkennt und die erlösenden Worte in dessen Namen ausspricht. Diese Tendenz gilt – rückübertragen – für alle Medien: Sie berichten und zeigen, was unser Begehren verlangt. Wenn es nicht so ist, schalten wir ab. Wir sehen und hören mit dem Mittel des Mediums, was wir sehen und hören wollen. Wenn wir also eine relevante Botschaft vom Medium erhalten können, dann ist es genau das: zu erfahren, was wir (latent) begehren. Denn oft sind wir uns unseres Begehrens nicht bewusst. Das Medium aber ist durch seine ästhetische Ansprache ein Verstärker des latenten Begehrens und macht es für uns (sinnlich-materiell) erfahrbar. Die bedeutendste Eigenschaft für das Medium ist darum (ästhetische) Resonanzfähigkeit. Das Medium ist nicht nur Vermittler, es ist ein materieller Verstärker des (eigenen) Begehrens. Und dabei bedient es sich einer ästhetischen Objektsprache.

2. ‚Objektive‘ Verstrickungen:

Die obskuren Objekte der Begierde der Objektphilen

Die Medien müssen sich also materialisieren, um ästhetische Ansprache erzeugen zu können.¹⁴ Das bedeutet aber auch, dass jedes materielle Ding das

¹³ Vgl. Jacques Lacan, *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin, Weinheim, 1996, S. 68 ff.

¹⁴ Vgl. auch Vilém Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Mannheim, 1993, S. 286 ff.

Potential birgt, zum Objekt und schließlich zum Medium (für uns) zu werden.¹⁵ Zudem: Um die Dinge kommen wir nicht herum. Sie stehen uns im Weg. Sie lasten mit ihrer Schwere auf uns. Und sie sind der Fetisch der ‚objektiven‘ Wissenschaft, die zu einer ‚Versachlichung‘ beitragen möchte: Das Ding als die reine Materie. Allerdings immer dort, wo das Ding in Beziehung zu einem Subjekt tritt, wird es zum Objekt. Das Objekt aber ist alles andere als ‚objektiv‘. Es ist die ‚Verkörperung‘ *unseres* Begehrens. Das heißt zugleich: Objekt und Objekt des Begehrens sind synonyme Begriffe. Und deshalb ‚spricht‘ das Objekt auch zu uns: von unserem Begehren – selbst wenn wir es nicht hören (wollen).

Als filmische Metapher für diesen Zusammenhang mag uns hier Louis Buñuels Meisterwerk *Dieses obskure Objekt der Begierde* aus dem Jahr 1977 dienen. Die Handlung des Films, der auf einer Romanvorlage von Pierre Louÿs beruht, ist in groben Zügen schnell erzählt: Ein reifer und gut situierter französischer Herr (Mathieu) verliebt sich in eine junge Spanierin (Conchita), die im Film von zwei verschiedenen Schauspielerinnen (Carole Booquet und Ángela Molina) verkörpert wird. Den beiden Darstellerinnen entsprechen zwei Seiten Conchitas – die eine schroff und abweisend, die andere eher sanft und anschmiegsam. Dieses ambivalente Verhalten Conchitas, die aus ärmlichen Verhältnissen stammt, treibt Mathieu, der ihr hoffnungslos verfallen ist, fast in den Wahnsinn. Er setzt all sein Geld und seine Macht ein, um das ehemalige Dienstmädchen zu gewinnen – und um sie für die wiederholten Zurückweisungen zu bestrafen, die er von ihr erfahren muss. Als er sogar mit ansehen muss, wie Conchita sich einem jungen Mann hingibt, ist das zu viel für Mathieu. Er schlägt Conchita im Zorn und reist aus Sevilla ab, wo er sie – rückfällig geworden – aufgespürt hatte, nachdem er sie aus Frankreich ausweisen ließ. Doch Conchita, die die Schläge als finalen Liebesbeweis ansieht, folgt ihm. Der Film endet mit einer Szene, bei der Mathieu und Conchita in einer Einkaufspassage flanieren und, wie ein altes Ehepaar, zu streiten beginnen. In diesem Moment explodiert dort eine Bombe.

Es wäre nun viel zu kurz gegriffen, wenn man diesen Film Buñuels auf eine Darstellung der tragischen Obsession eines älteren Herrn für eine jugendliche ‚Unschuld‘ reduzierte. Wir können an diesem Beispiel nämlich durchaus etwas über die allgemeine Struktur des Begehrens und seine Beziehung zum Objekt erfahren. Die vielleicht wichtigste Erkenntnis dabei ist: Das Begehren geht vom Subjekt aus, es richtet sich aber nicht auf ein Subjekt, beziehungsweise nur insoweit dieses ‚objektiviert‘ wird. Conchita besitzt für Mathieu, trotz seiner rasenden ‚Liebe‘, nämlich keinen Subjektcharakter, sie bleibt immer Objekt seines Begehrens. Dies wird uns dadurch verdeutlicht, dass Conchita abwechselnd von zwei unterschiedlichen Darstellerinnen gespielt wird, und es verweist auch auf die grundsätzliche Austauschbarkeit des Objekts.

¹⁵ Vgl. ausführlicher auch Anil K. Jain, „Dinge. Diese obskuren Objekte der Begierde“, online unter: <http://www.power-xs.net/jain/pub/objekte.pdf>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.

Das Objekt der Begierde muss nur bestimmte Eigenschaften aufweisen, so dass sich das (subjektive) Begehren an es haften kann. Das Objekt der Begierde ist trotzdem allerdings keinesfalls ein beliebiges Objekt, sondern eben ein (durch diese spezifischen Eigenschaften) bestimmtes Objekt.

Ein weiterer wesentlicher Punkt, der durch den Film Buñuels verdeutlicht wird, ist der obskure Charakter des Objekts der Begierde: Dadurch, dass Conchita ‚sich bedeckt hält‘ (und dies ist der ursprüngliche Wortsinn des Begriffs ‚obskur‘), wird das Begehren von Mathieu noch gesteigert. Zusätzlich zu der Attraktion, die sie (für Mathieu) darstellt, kommt eine Attraktion, die sie nicht darstellt, sondern die – paradoxerweise – genau durch das Verbergen hervorgekehrt wird. Das obskure Objekt wird eben dadurch zur Projektionsfläche des subjektiven Begehrens. Die Botschaft, die das Objekt des Begehrens für uns bereithält (und die seinen Mediencharakter ausmacht) ist die Botschaft über dieses – projizierte und vom Objekt zurückgespiegelte – Begehren, das sich anhand des Objekts manifestiert und für uns dadurch (be-)greifbar wird.

Oft bleibt diese Botschaft aber ‚unerhört‘. Aufgrund der Projektion ist das Subjekt verleitet, nicht sich selbst das Objekt als Ausgangspunkt des Begehrens zu betrachten und ihm deshalb ‚objektive‘ Eigenschaften zuzuschreiben, die tatsächlich gar nicht im Objekt liegen, sondern im begehrenden Subjekt. Es handelt sich dabei also um einen Objektfetischismus, der mitunter auch skurrile (aber dadurch eben umso deutlichere) Formen annimmt, wie sich am Beispiel der Objektophilie darlegen lässt: Wenn Buñuels Film *Dieses obskure Objekt der Begierde* uns untergründig mitteilt, dass das Objekt der Begierde notwendig ein Objekt und eben kein Subjekt ist, so ist die vordergründige Botschaft der ‚Objektophilie‘ oder Objektsexualität (abgekürzt: OS) genau gegenläufig. Dem begehrten Objekt – einem ‚leblosen‘ Ding – werden Subjekteigenschaften zugeschrieben. Auf der Homepage der „Objektsexualität Internationale“, die Erika Eiffel betreibt, wird Objektophilie nämlich folgendermaßen erklärt:

Ebenso wie man sich in der Mainstreamsexualität von einem bestimmten Typus Mensch mit bestimmten körperlichen, p[h]ysischen und intellektuellen Eigenschaften angezogen fühlt, empfindet man objektophil betrachtet, eine starke Anziehung gegenüber Gegenständen, die eine bestimmte Geometrie, Aussehen, Eigenschaften und Funktionen besitzen.¹⁶

Dabei handelt es sich, wie explizit betont wird, in den meisten Fällen nicht nur um eine rein sexuelle, sondern um eine tiefe, emotionale Liebesbeziehung, wobei die Objektophilen davon ausgehen, dass dieses Gefühl auch auf Gegenseitigkeit beruht: „Im Allgemeinen glauben wir daran, dass [unsere] Liebe auf ihrgendeiner [!] Ebene erwidert wird.“¹⁷ Diese Auffassung bewog übrigens Erika Eiffel dazu, eine (symbolische, da rechtlich nicht anerkannte) Eheschlie-

¹⁶ Erika Eiffel, „Objektsexualität Internationale: Was ist OS?“, online unter: <http://www.objectum-sexuality.org/deu/what-is-os-de.htm>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.

¹⁷ Ebd.

ßung mit ihrem Objekt der Begierde – dem Pariser Eiffelturm – einzugehen und seinen ‚Nachnamen‘ anzunehmen.

Die spärlichen empirischen Daten zur Objektsexualität, die wir einer Online-Befragung (mit 50 z. T. offenen Fragen) von Amy March verdanken, sprechen übrigens teilweise gegen die oft geäußerte These einer Fundierung der Objektsexualität in individuellen Traumata oder Erfahrungen sexueller Gewalt. Zumindest machten nur vier von 21 Befragten entsprechende Angaben. Auch zeigte sich zwar mit fast 24 Prozent zwar eine relativ hohe Quote von Personen, bei denen das Asperger-Syndrom diagnostiziert wurde. Für die Mehrheit gilt aber, dass keinerlei ‚pathologischer‘ Hintergrund aus den Daten erkennbar ist. Als Gründe für ihre Zuneigung zu Objekten wurden, im Einklang mit den Ausführungen von Eiffel, überwiegend sinnliche Eigenschaften der Objekte selbst – wie Aussehen, haptische Qualitäten, Geruch etc. – genannt. Und über die Hälfte der befragten Objektophilen (die übrigens zu fast drei Vierteln biologische Frauen waren) fühlte sich schon als Kind zu Dingen hingezogen.¹⁸

Diese Zahlen sind natürlich nur bedingt aussagekräftig: Zum einen, weil die Anzahl der Befragten sehr klein war und weil wir vermuten dürfen, dass die Objektophilen insgesamt nur eine extrem kleine Personengruppe darstellen. Zum anderen gilt (und dies ist viel gewichtiger): Die numerischen ‚Fakten‘ sagen uns kaum etwas über die Botschaft, die uns die Objektophilen über die ‚Natur‘ der Objektivität übermitteln können. Denn das Phänomen der Objektophilie offenbart in der Tat möglicherweise etwas hoch Interessantes über die Dinge, die im Zentrum ihres Begehrens stehen. Diese Dinge sind tatsächliche Objekte – und sie spiegeln die allgemeine Ambivalenz des Objekts. Was das Ding nämlich zum Objekt macht, ist das Begehren des Subjekts. Im Fall der Objektophilen tritt dieses Begehren sehr offen zutage, und es weist eine sonst kaum erfahrene Intensität auf. Dieses übersteigerte Begehren kann uns aber eben auch die Gefahr deutlich aufzeigen, die jede Subjekt-Objekt-Beziehung birgt, nämlich der identifizierenden Entgrenzung und des Fetischismus. Denn die Objektophilen begehren bestimmte Objekte so sehr, dass diese sich (dem Empfinden nach) an jene annähern, die sie zu Objekten machen – die Subjekte. In den objektophil begehrten Objekten verwischt also gewissermaßen die Grenze zwischen Subjekt und Objekt. Nicht weil die Objekte tatsächlich, wie Subjekte, ihre ‚Liebhaber‘ ihrerseits begehren würden, sondern weil das Objekt ‚projektiven‘ Charakter besitzt: Das Subjekt sucht sich und spiegelt sich im Objekt. Deshalb ist das Objekt ambivalent: einerseits ist es ein ‚reines‘ Instrument, und andererseits ist es zugleich man selbst (als projiziertes Ich-Ideal). Oder weniger psychologisch, sondern phänomenologisch ausgedrückt: Das Objekt ist immer intentionales Objekt. Objekt und Subjekt sind so (in der Intentionalität des Bewusstseins) untrennbar miteinander vermischt. Die Ding-

¹⁸ Vgl. Amy March, „Love among the Objectum Sexuels“, in: *Electronic Journal of Human Sexuality*, 13 (2010), online unter: <http://www.ejhs.org/volume13/ObjSexuels.htm>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.

Objekte haben also auch subjektiven Charakter. Diese ‚Subjektivität‘ der Objekte ist eine allgemeine logische Konsequenz der Subjekt-Objekt-Beziehung, die am Beispiel der Objektophilie in besonderer Klarheit zutage tritt.

Von den Objektophilien wird die ‚Subjektivität‘ der Objekte also zwar wahrgenommen, aber dabei fehlinterpretiert. Das Resultat ist eine Fetischisierung der begehrten Objekte. Das allerdings ist eine Zuschreibung, die von den Objektophilien selbst klar abgelehnt wird. „Objektsexualität ist kein Fetisch“, heißt es auf der Homepage der „Objektsexualität Internationale“ Erika Eiffels:

Es ist das Objekt selbst, welches uns auf vielerlei Ebenen ausser [sic!] der sexuellen Anziehung fasziniert. Fetischisten sehen kein belebtes Objekt in der Weise, wie wir es empfinden und entwickeln folglich auch kein liebevoll partnerschaftliches Verhältnis zu ihm.¹⁹

In dieser Zurückweisung des Begriffs kommt aber nur zum Ausdruck, dass möglicherweise nicht verstanden wurde, was ‚Fetischismus‘ in diesem Zusammenhang meinen könnte:

Der Begriff ‚Fetisch‘ bzw. ‚Fetischismus‘ ist vom portugiesischen ‚feitiço‘ abgeleitet, was so viel wie ‚Zauber‘ bedeutet. Dies verweist auf den ursprünglichen (kolonial-völkerkundlichen) Verwendungskontext – nämlich als (abwertende) Bezeichnung für objektbezogene Kulte ‚fremder‘, nicht-europäischer Kulturen. Mit dem Begriff des Fetischismus wurde also, in Abgrenzung zum Christentum, ein magisches Denken belegt, bei dem Gegenständen eine (übernatürliche) Macht zugeschrieben wird. Dabei übersah man allerdings allzu gerne die fetichistischen Elemente der eigenen Religion, denn auch etwa im ausufernden Reliquienkult des Katholizismus spielt der Glaube an die (Heil-) Kräfte heiliger Gegenstände eine zentrale Rolle.²⁰ Heute hat der Begriff aber eine weit umfassendere Bedeutung – auch als (pop-)kulturelles Phänomen. Zahlreiche Romane und Filme widmen sich der Fetischsexualität, und die Fetischszene zelebriert ihre sexuellen Obsessionen auf Veranstaltungen wie Messen und Partys. Es gibt sogar einen schwunghaften Handel mit Fetischobjekten wie Latexkleidung oder getragenen Schuhen und Unterbekleidung.

So ist der Fetisch zur Ware geworden und ein Zirkel geschlossen. Denn der erste, der den Fetischbegriff aus dem religiösen Kontext gelöst hatte, war Karl Marx, der metaphorisch vom Fetischcharakter der Ware sprach: So wie eben in bestimmten religiösen Vorstellungen den Dingen ein Eigenleben und eine übernatürliche Macht zugeschrieben wird, die in Wirklichkeit nur der Vorstellung entspringt, erhält die Ware im Rahmen des Kapitalismus einen vergleichbaren Fetischcharakter, indem wir dazu neigen, den Warenwert nicht als Ergebnis der gesellschaftlichen Verhältnisse zu sehen, sondern als „natürliche“ Eigen-

¹⁹ Eiffel (ohne Jahresangabe), *Was ist OS?*

²⁰ Vgl. auch Karl-Heinz Kohl, *Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München, 2003.

schaft der Dinge.²¹ Deshalb kommt Hartmut Böhme auch zum Ergebnis, dass der Fetischismus (als Materialismus und Konsumismus etc.) nicht nur latent in der Kultur der Moderne steckt, sondern dass diese ihn gleichsam universalisiert hat.²² Christine Blättler sieht im Fetisch gar ein dingliches Äquivalent zum (medial erzeugten) Simulakrum Baudrillards: „Denn im Fetisch sind exemplarisch Ding und Bedeutung, Körper und Sinn, Signifikant und Signifikat untrennbar miteinander verbunden.“²³

Genau diese eigentümliche Verwischung des Unterschieds zwischen dem Ding und seiner Bedeutung kennzeichnet meines Erachtens aber auch die objektophile Beziehung zum Objekt: Die Objektophilen begehren bestimmte Objekte und in diesem Begehren verselbstständigt sich das Objekt, es werden ihm subjektive Eigenschaften zugeschrieben, die es in Wirklichkeit nicht besitzt. Dies geht so weit, dass die Grenze zwischen beiden, dem Begehren und dem Objekt des Begehrens, zwischen Subjekt und Objekt, (durch entgrenzende Übertragungen) verschwimmt. Man kann die daraus resultierende Verselbstständigung der Objekte durchaus als psychologischen Ausdruck der ‚verdinglichten‘ Verhältnisse in der Moderne sehen, in der alle Beziehungen vom Fetischcharakter der Ware durchdrungen sind. Man kann es aber auch genau umgekehrt lesen: Nämlich als den (hilflosen) Versuch, das Subjekt zu retten, indem es in die Welt der Dinge flieht und sich darin auflöst. Mit seiner ‚Entäußerung‘ liefert sich das Subjekt jedoch zugleich an die Objektwelt aus. Es ist, um mit Freud zu sprechen, auch in Beziehung zu den Gegenständen (seines Begehrens) nicht mehr ‚Herr im eigenen Haus‘: Die Objekte bestimmen das Subjekt, indem dieses sein Begehren an sie haftet und dadurch von ihnen gleichsam ‚verhaftet‘ wird. Es ist eine interessante Frage, ob das nicht eine allgemeine Struktur im ‚postmodernen‘ Subjekt-Objekt-Verhältnis darstellt – auch und gerade, was die Wissenschaften betrifft.

3. Wissenschaftliche ‚Objektophilie‘

Die Wissenschaft gilt dem modernen Verständnis seit jeher als Hort der ‚Objektivität‘. Allerdings war der erkenntnistheoretische Ausgangspunkt ‚objektiver‘ Erkenntnis ihrer dominanten Strömung in der Neuzeit nach zugleich notwendig das Subjekt. Beide stehen in einem Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit: ohne Subjekt kein Objekt, ohne Objekt kein Subjekt. Und wenn Descartes mit seinen *Mediationes* (1641) als Begründer der neuzeitlichen Sub-

²¹ Vgl. Karl Marx, „Das Kapital“, in: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hg.), *Karl Marx, Friedrich Engels. Werke*, Bd. 23, Berlin, 1962, S. 85 ff.

²² Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek b. Hamburg, 2006.

²³ Christine Blättler, „Fetisch, Phantasmagorie und Simulakrum“, in: dies./Falko Schmieder (Hg.), *In Gegenwart des Fetischs. Dingkultur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien, 2014, S. 279-294: 285.

jekt-Philosophie gilt, so hat er damit letztlich auch den Begriff des Objekts, wie wir ihn kennen, hervorgebracht.²⁴ Im Verständnis der antiken und mittelalterlichen Philosophie wurde das Subjekt (bzw. griechisch: ‚hypokeimenon‘) nämlich noch – nicht nur ‚grammatikalisch‘, sondern auch im Hinblick auf seinen ontologischen Status – als das *substantiell* ‚Zugrundeliegende‘ gedacht. Es hatte also einen ähnlichen ontologischen Status inne wie er heute, wenn überhaupt, der materiellen Welt der Dinge an sich zugeschrieben wird.²⁵ In Descartes’ Denken wird das Subjekt schließlich gleichzeitig entmaterialisiert und hypostasiert: Im Selbstbezug des Denkens bringt das Subjekt die Gewissheit über sich hervor.²⁶ Damit kann das Subjekt nicht nur als (scheinbar sicherer) Ausgangspunkt für alle weiteren Erkenntnisse postuliert werden, sondern es hat sich endgültig von der übrigen Welt geschieden, deren Objekte ihm als bloße Gegenstände des Denkens gegenüberstehen. Karl Jaspers hat dies mit dem Begriff der „Subjekt-Objekt-Spaltung“ auf den Punkt gebracht.²⁷ Die Objekte sind nunmehr immer nur in Bezug auf das Subjekt denkbar und beschreibbar. Egal, ob man wie Berkeley davon ausgeht, dass die Objekte ohne das erkennende Subjekt gar nicht existieren,²⁸ oder, wie Kant, lediglich darauf verweist, dass die Wahrnehmung der Objekte an die Bedingungen subjektiver Erkenntnis geknüpft ist²⁹ – das Objekt ist an das Subjekt gekettet, und jeder Versuch, diese Kette zu durchtrennen oder diese Unterscheidung aufzuheben, befreit weniger die Objekte von der Subjekt-Abhängigkeit, als dass letzteres droht, eliminiert zu werden.

3.1 Das Begehren nach Auflösung:

Die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Differenz in der Akteur-Netzwerk-Theorie und der Objektorientierten Ontologie

Speziell in zwei aktuellen wissenschaftlichen Strömungen, die allerdings durchaus eine allgemeine Tendenz widerspiegeln, wird nun just darauf beharrt, diese für das neuzeitliche Denken so zentrale Unterscheidung radikal aufzuheben: der Objektorientierten Ontologie (OOO) und der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT). Wichtigster Vertreter der letztgenannten ist – neben Michel Callon und John Law – Bruno Latour. Dieser steht zu Beginn seiner Karriere noch dem ethnomethodologisch ausgerichteten Sozialkonstruktivismus nahe, der die Konstruktion wissenschaftlicher Fakten in ihrem Entste-

²⁴ Vgl. René Descartes, „Untersuchungen über die Grundlagen der Philosophie [Meditationes]“, in: Julius H. Kirchmann (Hg.), *René Descartes’ philosophische Werke*, Berlin, 1870.

²⁵ Vgl. Aristoteles, „Kategorien oder Lehre von den Grundbegriffen“, in: Julius H. Kirchmann (Hg.), *Aristoteles. Hermeneutica oder Lehre vom Urteil*, Leipzig, 1876, Kap. 5.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Karl Jaspers, *Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovortrräge*, Zürich, 1950, S. 24 f.

²⁸ Vgl. George Berkeley, *Abhandlung über die Principien der menschlichen Erkenntnis*, Berlin, 1869.

²⁹ Vgl. Immanuel Kant, „Kritik der reinen Vernunft“, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), *Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt/M., 1977.

hungskontext – dem Labor – untersuchen will.³⁰ Auch später bleibt Latour der Devise ‚follow the actors‘ treu, allerdings verschiebt sich sein Blickwinkel immer mehr hin zu den Objekten, die er als „Aktanten“ begreift, d. h. diese sind nicht nur bloße „Gegenstände“ der Interaktion mit Subjekten, sondern besitzen selbst „Autorenschaft“.³¹ Deshalb sind die Akteur-Netzwerke keine bloß technischen oder sozialen Netzwerke, sondern in ihnen sind humane und nicht-humane Akteure bzw. Aktanten gleichberechtigt miteinander verwoben.³²

Auf der Basis dieser Vorstellungen entwickelt Latour auch eine Theorie der Moderne – d.h. für Latour gilt eigentlich: *Wir sind nie modern gewesen*. Er gründet diese provokante These darauf, dass die Bewegung der Moderne bisher hauptsächlich problematische Trennungen – wie die zwischen Natur und Gesellschaft oder eben zwischen Subjekt und Objekt – hervorgebracht hat, welche sie nun in eine Krise führen. Denn durch die zunehmende, technisch vorangetriebene Ausbreitung von hybriden ‚Quasi-Objekten‘ bzw. ‚Quasi-Subjekten‘ (wie etwa dem Ozonloch oder gentechnisch modifizierten Lebewesen), die sich nicht eindeutig in den dichotomen Rastern verorten lassen, werden die Trennungen der Ordnung der Moderne *ad absurdum* geführt. Deshalb muss die gegebene Asymmetrie, die einseitig die Subjekte gegenüber den Objekten begünstigt, aufgehoben werden.³³

Latour will entsprechend den Dingen ihr lange vorenthaltenes gleiches Recht zubilligen, was allerdings auch eine neue (politische) Verfassung der Moderne notwendig macht. Entsprechend formuliert er (in rhetorischer Anlehnung an das berühmte Manifest des Abbé Sieyès):

Jeden Begriff, jede Institution und jede Praxis, die die kontinuierliche Entfaltung der Kollektive und ihr Experimentieren mit Hybriden stören, werden wir als gefährlich, schädlich, und [...] unmoralisch ansehen. Die Vermittlungsarbeit wird damit zum Zentrum der doppelten natürlichen und sozialen Macht. Die Netze treten aus der Verborgenheit heraus. Das Reich der Mitte wird repräsentiert. Der dritte Stand, der nichts war, wird alles.³⁴

Und so geht Latour sogar so weit, eine politische Repräsentation der Objekte in einem „Parlament der Dinge“ zu fordern.³⁵

Spätestens mit *Wir sind nie modern gewesen* überschritt Latour klar die Grenzen der Disziplinen und betrat nicht nur das Terrain der Politik, sondern

³⁰ Vgl. Bruno Latour/Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, CA, London, 1979.

³¹ Vgl. diesbezüglich auch Michel Callon, „Techno-Economic Networks and Irreversibility“, in: John Law (Hg.), *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*, London, New York, NY, 1991, S. 132-161.

³² Bruno Latour, „On Actor Network Theory. A Few Clarifications“, in: *Soziale Welt*, 47 (1996), S. 369-381.

³³ Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin, 1995.

³⁴ Ebd., S. 186.

³⁵ Vgl. auch Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M., 2001.

auch der Philosophie. Deshalb muss es uns nicht verwundern, wenn etwa Graham Harman Latour als *Prince of Networks* herausstellt und ihn dezidiert als einen Metaphysiker liest.³⁶ Harman seinerseits ist der ‚Begründer‘ der sogenannten ‚Objektotientierten Ontologie‘ – einer neueren philosophischen Strömung, der neben ihm auch z. B. Levi Bryant oder Timothy Morton zuzurechnen sind. Die Rezeption der Objektorientierten Ontologie innerhalb der akademischen Philosophie fällt allerdings relativ dürftig aus. Dafür ist die Wahrnehmung des Ansatzes im Bereich des Kunstdiskurses aktuell umso ausgeprägter.³⁷

Der theoretische Ausgangspunkt von Harman ist – erstaunlicherweise – allerdings weniger Latour als vielmehr Heidegger. Und man kann mit einem gewissen Recht behaupten, dass es sich dabei zu einem guten Teil um ein fundamentales ‚Missverständnis‘ des Heideggerschen Werks handelt: „Indeed, I am convinced that he [Heidegger] would revile much of what I have to say“, gesteht denn auch Harman freimütig in seinem ersten Entwurf zur Objektorientierten Ontologie.³⁸ Er stützt sich nämlich bei seiner Heidegger-Interpretation hauptsächlich auf ausgewählte Passagen im dritten Kapitel von *Sein und Zeit*, wo Heidegger im Hinblick auf das „Zeug“ zwischen „Vorhandenheit“ (dem bloßen Sein der Dinge an sich) und „Zuhandenheit“ (dem in Sinnzusammenhänge eingebetteten „Um-zu“) unterscheidet.³⁹ Gemäß Harman handelt es sich hier um den Kern von *Sein und Zeit* – und so ignoriert er konsequent die tatsächliche Zielrichtung Heideggers: Denn dieser wollte mit seinem Werk nichts Geringeres als die angebliche ‚Seinsvergessenheit‘ der abendländischen Philosophie beenden, welche die grundlegende Frage nach dem Sinn von Sein ausblendet. Es geht Heidegger in *Sein und Zeit* deshalb nicht eigentlich um Dinge, sondern nur insoweit dieses ‚Zeug‘ notwendig und bestimmend für die (menschliche) Existenz ist. (Auch) in Gestalt der Dinge sind wir nämlich immer mit Sinnstrukturen konfrontiert, die unserer Existenz vorausgehen. Diese ‚Geworfenheit‘ in eine Welt, die immer schon mit Sinn angefüllt ist, bildet nach Heidegger die Grundstruktur des Daseins. Und dieses Dasein ist wesentlich durch Zeitlichkeit bestimmt: Das Sein des Menschen ist immer ein Sein zum Tode.⁴⁰

Die Finalität des Daseins interessiert wiederum Harman jedoch nicht, und so ignoriert er souverän Heideggers Ausrichtung auf den Menschen und seine Existenz. Auch geht Harman kaum auf die kritische Technikphilosophie in Heideggers Spätwerk ein.⁴¹ Aber: Im Grunde braucht er Heidegger gar nicht

³⁶ Vgl. Graham Harman, *Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne, 2009.

³⁷ Vgl. z. B. Robert Jackson, „The Anxiousness of Objects and Artworks. Michael Fried, Object Oriented Ontology and Aesthetic Absorption“, in: *Speculations*, 2 (2011), S. 135-168.

³⁸ Graham Harman, *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago, IL, La Salle, 2002, S. 15.

³⁹ Vgl. Martin Heidegger, „Sein und Zeit“, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Band VIII*, Halle, 1927, § 15.

⁴⁰ Vgl. ebd., § 47 ff.

⁴¹ Vgl. z. B. Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen, 1962.

für sein Projekt einer Objektorientierten Ontologie, denn mit der Ausrichtung auf das (menschliche) Dasein weist Heidegger schließlich genau in die Gegenrichtung. Für Harmans spekulativen Realismus existieren die Objekte zudem völlig unabhängig vom Subjekt, und die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt ist folglich keine privilegierte, sondern jede Beziehung (zwischen verschiedenen Objekten) ist gleichwertig. So sind denn nach Harman auch Dinge füreinander ‚zuhanden‘. Harmans Mitstreiter Levi Bryant kommt entsprechend ohne ausufernden Rekurs auf Heidegger aus und kann frei von solchem Sprachballast auch klarer formulieren, was gemeint ist: „The claim that all objects equally exist is the claim that no object can be treated as constructed by another object.“⁴² Das bedeutet nicht, dass der Mensch aus der Betrachtung ausgeschlossen wird, sondern lediglich, dass es im Rahmen der Objektorientierten Ontologie nur eine Form der Existenz gibt: die des Objekts.⁴³ Ein Subjekt (als erkennende Instanz) ist nicht notwendig, die Objekte existieren unabhängig ‚für sich‘.

Mit dieser Setzung handelt sich die Objektorientierte Ontologie (wie die ANT) allerdings ein schwerwiegendes Problem ein: Der Begriff des Objekts entfaltet seine *Sinnhaftigkeit* nämlich erst im Hinblick auf und durch das Subjekt. Schließlich gelten auch der Akteur-Netzwerk-Theorie und der Objektorientierten Ontologie die Objekte als distinkte, von der Umwelt abgrenzbare Entitäten. Wer oder was aber könnte, wenn nicht das Subjekt und seine Wahrnehmung, die Grundlage dieser Grenzziehung darstellen? Die Antwort bleiben beide Ansätze schuldig. Die eigentlich interessante Frage ist allerdings: Warum eliminieren die Objektorientierte Ontologie und die Akteur-Netzwerk-Theorie das Subjekt (beziehungsweise seine ‚privilegierte‘ Stellung)? Und warum ist diese Verabschiedung der ‚Subjektivität‘ aktuell so überaus populär?

In der Tat trifft man sich nämlich in diesem Punkt mit den vor allem in den Kulturwissenschaften höchst einflussreichen Strömungen des Poststrukturalismus. Nachdem Nietzsche im 19. Jahrhundert in seiner Schrift *Also sprach Zarathustra* den Tod Gottes verkündet hatte,⁴⁴ wurde im 20. Jahrhundert schließlich das Subjekt für tot erklärt.⁴⁵ Als „Falte des Außen“⁴⁶ ist das „gemeuchelte“ Subjekt des Poststrukturalismus fern jeder Selbstherrlichkeit. Es wird als bloße Hervorbringung des Diskurses und als Effekt der (Disziplinar-)Macht angesehen.⁴⁷ Ein ‚gewichtiger‘ Unterschied ist jedoch die materialistische Orientierung sowohl der Akteur-Netzwerk-Theorie wie der Objektorientierten Ontologie. Denn während der Poststrukturalismus in seinen Dekonstruktionsbemühungen nicht nur das Subjekt entthronte, sondern auch der

⁴² Levi R. Bryant, *The Democracy of Objects*, Ann Arbor, MI, 2011, S. 19.

⁴³ Vgl. ebd., S. 20.

⁴⁴ Vgl. Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, in: Karl Schlechta (Hg.), *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München, 1954.

⁴⁵ Vgl. z. B. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, 1972.

⁴⁶ Vgl. Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt/M., 1992, S. 131 ff.

⁴⁷ Vgl. Michel Foucault, „Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin [Vorlesung]“, in: ders., *Dispositive der Macht*, Berlin, 1978, S. 75-95: 83.

‚Objektivität‘ den Kampf ansagte, suchen Akteur-Netzwerk-Theorie und Objektorientierte Ontologie ihr ‚Heil‘ in den ‚realen‘ Dingen. Denn: Die verkörperte Objektivität der Dinge bietet eine (fiktive) Sicherheit und ‚Festigkeit‘, die sich scheinbar mit dem „Linguistic Turn“⁴⁸ immer mehr aufgeweicht hatte. Zugleich gestattet die Fixierung auf die Objekte die Vermeidung der Auseinandersetzung mit der Unberechenbarkeit und ‚Eigenwilligkeit‘ des Subjekts. Entscheidendes Element ist aber sowohl bei der Akteur-Netzwerk-Theorie wie der Objektorientierten Ontologie genau die Auflösung der Subjekt-Objekt-Differenz, d. h. die gleichzeitige Objektwerdung des Subjekts, das sich derart selbst transzendiert, und die Subjektwerdung der Objekte.

Freilich begibt man sich so schnell in die Falle des Objektfetischismus, d. h. man schreibt den Dingen Eigenschaften (wie unabhängige Existenz, Handlungsfähigkeit, Autorenschaft etc.) zu, die sie *als Objekte* eben nicht besitzen können. Und man verwechselt diesen Fetischismus mit einer ‚Zuneigung‘ zu den Objekten, denen man ‚gerecht‘ werden will – tatsächlich aber eliminiert man nur das Subjekt: sich selbst. Darum handelt es sich bei den dargestellten Ansätzen meines Erachtens in der Tat um wissenschaftliche Ausprägungen von Objektophilie. Der Ruf zurück „auf die ‚Sachen selbst“⁴⁹ führt in dieser Ausprägung in die Sackgasse der verdinglichenden Objektfixierung. So wie die Einzelnen bei Hobbes, getrieben von ihrer (gegenseitigen) Angst, Schutz suchend in die Arme des großen *Leviathan* fliehen – und sich damit selbst aller (natürlichen) Rechte berauben⁵⁰ –, so fliehen die Subjekte der Akteur-Netzwerk-Theorie und der Objektorientierten Ontologie in die Arme der Objekte. Diese werden sie wohl nicht (willentlich) erdrücken, denn das vermögen sie als Objekte nicht. Aber sie werden die ihnen dargebrachte Liebe auch nicht erwidern.

3.2 Das Begehren nach Verkörperung:

Die Archäologie und die Archäologie des Wissens

Die Akteur-Netzwerk-Theorie und die Objektorientierte Ontologie sind aber keineswegs die einzigen Ausprägungen wissenschaftlicher Objektophilie. In der Tat ist das Begehren nach ihren ‚Objekten‘ ein Grundmerkmal des Interesses aller Wissenschaften, das allzu leicht objektophile Züge annehmen kann, wenn die Objekte den Charakter eines Fetischs annehmen und das eigene wissenschaftliche Begehren nicht selbstkritisch reflektiert wird. Der „Material Turn“⁵¹, der eine neue Aufmerksamkeit für die lange vernachlässigte ‚materi-

⁴⁸ Vgl. Richard Rorty, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, IL, London, 1967.

⁴⁹ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Halle, 1901, S. 7.

⁵⁰ Vgl. Thomas Hobbes, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, Frankfurt/M., 1991.

⁵¹ Vgl. Dan Hicks, „The Material-Cultural Turn. Event and Effect“, in: ders./Mary C. Beaudry (Hg.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, 2010, S. 25-98.

elle Kultur⁴ in den Geistes- und Kulturwissenschaften erzeugt hat, trägt dazu bei, solche objektophilen Tendenzen zu verstärken. Allerdings ist die objektophile Orientierung geradezu grundlegend für bestimmte Disziplinen. Ich möchte hier exemplarisch die Archäologie herausgreifen, weil man anhand dieser Disziplin (und ihrer Geschichte) die Problematik der objektophilen Verstrickung besonders deutlich herausarbeiten kann.

Die Archäologie ist – der Wortbedeutung nach – die Wissenschaft vom ‚Alten‘ und als solche in die Vergangenheit orientiert. Sie teilt diese Vergangenheitsorientierung mit der Geschichtswissenschaft. Aber während letztere sich primär auf die Deutung von Textquellen stützt, erforscht die Archäologie in erster Linie die dinglichen menschlichen Hinterlassenschaften. In ihrem Bemühen, die ‚Steine zum Sprechen zu bringen‘, bedient sich die moderne Archäologie naturwissenschaftlicher Methoden: An die Stelle geschichtswissenschaftlicher Texthermeneutik setzt sie die ‚Objektivität‘ der empirisch-technischen Untersuchung.⁵² Das war allerdings nicht immer so. Die (Vor-)Geschichte der Archäologie beginnt in der frühen Neuzeit mit der bloßen katalogisierenden Erfassung von Denkmälern des Altertums und einer relativ blinden Sammelwut historischer Artefakte.⁵³ Erst im 18. und 19. Jahrhundert entwickelt sie sich zu einer Fachdisziplin, als deren ‚Vater‘, vor allem in Deutschland, gemeinhin Johann Joachim Winckelmann gilt.

In seinen *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* (1762), die als eine der ersten wissenschaftlichen archäologischen Schriften angesehen wird, berichtet er über die Ausgrabungen und Funde in der im Jahr 79 unter Vesuvus verschütteten Siedlung Herculaneum bei Neapel.⁵⁴ Überaus aufschlussreich ist dabei der Adressat der Abhandlung: Heinrich von Brühl. Der ‚Reichsgraf‘ von Brühl war nicht nur überaus vermögend und als beflissener Kunstsammler bekannt, sondern übte die mächtige Funktion des Premierministers im Kurfürstentum Sachsen aus.⁵⁵ Diese Ausrichtung auf die (imperiale) Macht ist typisch für die frühe Archäologie. Zum einen interessierte man sich hauptsächlich für die spektakulären Bauten und (Kunst-)Schätze der griechischen und römischen Antike sowie im alten Ägypten und Mesopotamien.⁵⁶ Zum anderen benötigte man finanzielle Förderungen für die teuren Ausgrabungen und wandte sich diesbezüglich an die großen europäischen Herrschaftshäuser.⁵⁷ Es handelte sich dabei gewissermaßen um ein Tauschgeschäft,

⁵² Vgl. z. B. Franz G. Maier, *Neue Wege in die Alte Welt. Methoden der modernen Archäologie*, Zürich, 1980.

⁵³ Vgl. z. B. Brian M. Fagan/Nadia Durrani, *A Brief History of Archaeology. Classical Times to Twenty-First Century*, New York, NY, 2016.

⁵⁴ Vgl. Johann Joachim Winckelmann, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*, Dresden, 1762.

⁵⁵ Vgl. zur Person von Brühls z. B. Walter Fellmann, *Heinrich Graf Brühl. Ein Lebens- und Zeitbild*, Würzburg, 1990.

⁵⁶ Vgl. Fagan/Durrani (2016), *A Brief History of Archaeology*, S. 11 ff.

⁵⁷ Vgl. auch Rafael P. Curtoni, „Archaeology and Politics“, in: Claire Smith (Hg.), *Encyclopedia of Global Archaeology*, New York, NY (u. a.), 2014, S. 384-401.

bei dem man nicht unerhebliche Geldmittel einsetzte, dafür aber durchaus angemessene Kompensationen erhielt: Durch die Inbesitznahme von Artefakten aus vergangenen Großreichen und ihre Zurschaustellung in den Metropolen der Zeit konnte man sich nicht nur wertvolle antike Kunstschatze materiell aneignen, sondern es erfolgte auch ein symbolischer Transfer von Macht und Größe. Häufig handelte es sich dabei tatsächlich um eine Art groß angelegten ‚Kunstraub‘, der in Kooperation zwischen Archäologen und Herrschaftshäusern durchgeführt wurde und sich auf koloniale Machtverhältnisse stützte, aber auch postkolonial – etwa unter Verweis auf überlegene Restaurations- und Konservierungstechniken – fortgeführt wird.⁵⁸

Ebenso bedeutend wie die politische Macht für materielle Aneignung der Artefakte war aber die Ausübung der wissenschaftlichen Definitionsmacht für die Festlegung des Aufmerksamkeitsfokus und die Einordnung der Funde. Oft spielten dabei auch nationalistische Gesichtspunkte eine erhebliche Rolle, denn im Boden wurde bevorzugt nach Beweisen für die Größe der eigenen Vergangenheit gesucht.⁵⁹ Wo es diesbezüglich nicht genug zu finden gab, konnte man in den archäologischen Wettkampf der Nationen eintreten, denn die Bedeutung einer Nation bemaß sich auch an ihrer Leistung beim Aufspüren ‚versunkener‘ Paläste und antiker Schätze. Das rief auch ‚Hobbyarchäologen‘ auf den Plan, die Ruhm und Reichtum suchten und denen mitunter wichtige archäologische Entdeckungen gelangen. Prominentestes deutsches Beispiel ist Heinrich Schliemann, der, durch einen Hinweis Frank Calverts, die Überreste des antiken Troja (in der heutigen Türkei) entdeckt hatte, wie heute auch die meisten Fachleute glauben. Dabei stieß er kurze Zeit später bei weiteren Ausgrabungen auf einen ‚Schatz‘. Der bedeutende Depotfund bestand neben Alltagsgegenständen auch aus Kelchen und zahlreichen Schmuckstücken, die aus Gold gefertigt waren.⁶⁰

Aufgrund dieses spektakulären Funds wurde Schliemann schlagartig berühmt. Allerdings sieht man die ‚Errungenschaften‘ Schliemanns heute durchaus kritisch – zum einen, weil er die Schichten seines Funds wohl falsch datierte, zum anderen, weil er überaus rigoros bei seinen Grabungen vorgegangen war und u. a. auch Dynamit verwendet hatte, um schneller voranzukommen.⁶¹ Der aktuellen wissenschaftlichen Disziplin sind die nicht fachgerecht durchgeführten Grabungen von Hobbyarchäologen ohnehin ein Graus. Auch mangels zunehmend rarer werdender spektakulärer Großfunde hat sich der

⁵⁸ Vgl. auch Alfredo González-Ruibal, „Colonialism and European Archaeology“, in: Jane Lydon/ Uzma Rizvi (Hg.), *Handbook of Postcolonial Archaeology*, Walnut Creek, CA, 2010, S. 37-47.

⁵⁹ Vgl. z. B. Philip L. Kohl, „Nationalism and Archaeology. On the Constructions of Nations and the Reconstructions of the Remote Past“, in: *Annual Review of Anthropology*, 27 (1998), S. 223-246.

⁶⁰ Vgl. zum Fall Schliemann z. B. Justus Cobet, *Heinrich Schliemann. Archäologe und Abenteuerer*, München, 1997.

⁶¹ Vgl. Jill Rubalcaba/Eric H. Cline, *Digging for Troy. From Homer to Hisarlik*, Watertown, MA, 2011, S. 30.

Fokus ohnehin immer mehr auf die kleinen Details verschoben, und der Kontext gilt der modernen Archäologie als ebenso relevant wie das Fundstück selbst. Und die relativ neue Bewegung der kritischen Archäologie schließlich stellt die Wahrheitsbehauptungen der archäologischen Forschung selbst in Frage.⁶²

Allerdings: Die in Teilen durchaus fetischistische Orientierung auf die Objekte ist ihr *als Disziplin* eingeschrieben. Das archäologische Artefakt kann dabei durchaus mit einer religiösen Reliquie verglichen werden: Es stellt (scheinbar) eine materiell-dingliche Verbindung mit der (imaginierten) Vergangenheit her – und bürgt so für die Authentizität der archäologischen Erzählung. So sehr den modernen Archäologen bewusst sein mag, dass es für alle (Arte-)Fakte immer unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten gibt: Sie müssen doch darauf beharren, dass eine mit ‚materiellen Beweisen‘ untermauerte wissenschaftliche Erzählung mehr wert ist, als wenn diese fehlen. Und dabei besteht zwangsläufig eine Neigung, den untersuchten Objekten Eigenschaften zuzuschreiben, die weniger in diesen selbst liegen, als in den Interessen derjenigen, die sie (unter-)suchen. Dieser archäologischen Fetischisierung des Objekts liegen im Wesentlichen zwei Begehren zugrunde: Das Begehren nach der Identität verleihenden Verwurzelung in der Geschichte verbunden mit dem Begehren nach einem ‚verkörperten‘ Wissen, das durch seine dingliche Greifbarkeit (manifestiert in den archäologischen Artefakten) unangreifbar wird.

Dieses Begehren nach Verkörperung gilt übrigens in ähnlicher Weise durchaus auch für die poststrukturalistische *Archäologie des Wissens* Michel Foucaults.⁶³ Diese Aussage mag – vor allem für Poststrukturalisten – zunächst befremdlich klingen, doch es zeigen sich bei näherer (‚dekonstruktivistischer‘) Betrachtung ihres Diskurses und ihrer aktuellen Praxis gewisse Parallelen: Bereits in *Die Ordnung der Dinge* versucht sich Foucault in einer „Archäologie der Humanwissenschaften“ (so der Untertitel).⁶⁴ In der *Archäologie des Wissens* schließlich systematisiert er die Methodik seiner „diskursiven“ Archäologie. Die Begriffswahl ist dabei keinesfalls zufällig, sondern sie zeigt uns klar, dass Foucault sich hier hinsichtlich seiner Vorgehensweise an die empiristische Ausrichtung der klassischen Archäologie anlehnt und nicht etwa an die (eher hermeneutische) Methodik der Ideengeschichte, von der er sich klar distanziert.⁶⁵ Denn Horizont der *Archäologie des Wissens* ist die Erforschung der „Archive“ über die „reine Beschreibung der diskursiven Ereignisse“. ⁶⁶ Ziel ist dabei „die systematische Beschreibung des Diskurses als Ob-

⁶² Vgl. z. B. Matthias Jung, „Was Soll und was Kann eine ‚kritische Archäologie‘ Leisten?“, in: *Forum Kritische Archäologie*, 1 (2012), S. 40-44.

⁶³ Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M., 1981.

⁶⁴ Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M., 1972.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 193 ff.

⁶⁶ Ebd., S. 41.

jekt“.⁶⁷ Der Diskurs hat also für Foucault explizit „objektiven“ Charakter. Und ihn interessiert dabei weniger, das allgemeine „Regelwerk“ der Diskurse herauszuarbeiten, sondern vielmehr „die Diskurse in ihrer Spezifität zu definieren“.⁶⁸ Es wäre deshalb müßig aufzuzeigen, dass Foucaults konkrete Arbeitsweise durchaus der eines Historikers – und weniger der eines Archäologen – ähnelt, er aber dabei methodische Schwächen aufweist und seine Quellen überaus selektiv auswählt.⁶⁹ Entscheidend ist das, was uns diese Hinwendung zum Besonderen und die Tendenz zur Verkörperung des Diskurses über das dahinter liegende wissenschaftliche Begehren der Archäologie des Wissens – und der Diskurstheorie insgesamt – sagt.

Man kann die Verdinglichung des Diskurses als eine Reaktion auf die selbst diagnostizierte (und selbst betriebene) Destabilisierung des Wissens lesen. Sie ist damit Ausdruck des Begehrens nach Sicherheit und Halt, die man in der Hinwendung zum empirischen Material des Diskurses sucht. Dieses Material wird zumeist überaus breit ausgewalzt, so dass die Praxis der poststrukturalistischen Diskursanalyse einen Textkörper von großer Überfülle in der Form langer Regalmeter erzeugt. Der knappe logische Schluss gilt in diesem postmodernen Empirismus wenig, denn er könnte durch Gegenargumente entkräftet werden. Die ausufernde ‚reine‘ Beschreibung hingegen, die die Schlüsse in den meisten Fällen anderen überlässt, bietet ein scheinbar unangreifbares – nur seinerseits im Detail zu widerlegendes – Fundament. Genau diese Orientierung an den konkreten Objekten des Diskurses bildet aber die Grundlage für den anzutreffenden ‚Diskursobjektivismus‘: Während man den Objektivismus des Allgemeinen in der Wissenschaft der Moderne kritisiert, gerät das eigene Objekt des wissenschaftlichen Begehrens zum Fetisch. Der Diskurs erscheint aus dieser Perspektive nicht nur als das einzig Objektive, sondern ihm wird zudem eine allgegenwärtige Macht zugeschrieben, die man versucht zu dechiffrieren – und dabei gleichzeitig anwendet.

Das Resultat ist eine diskurstheoretische ‚Metaerzählung‘, die den Diskurs verdinglicht und einen neuen Heldentypus hervorbringt: den Diskurstheoretiker. So wie Schliemann zum Heroen der Archäologie im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde, ist Foucault längst selbst zu einem Idol und diskursiven Machtphänomen avanciert. Als mittlerweile weitgehend unhinterfragte Autorität stützt man sich auf sein Begriffs- und Methodeninstrumentarium, wenn man jedes Risiko scheut und einem gar nichts anderes mehr einfällt. Auch nach dem „Tod des Autors“ Foucault wirkt seine „Autor-Funktion“⁷⁰ ungemindert, ja, machtvoller denn je weiter. Der ‚material turn‘, der sich aktuell in den Geistes- und Kulturwissenschaften abzeichnet, kann auch als eine (wünschenswerte) Herausfor-

⁶⁷ Ebd., S. 200.

⁶⁸ Ebd., S. 198.

⁶⁹ Vgl. so z. B. Hans-Ulrich Wehler, *Die Herausforderung der Kulturgeschichte*, München, 1998, S. 45 ff.

⁷⁰ Vgl. Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, Stuttgart, 2007, S. 198-229.

derung dieser Diskursmacht gelesen werden. Allerdings offenbart sich bei genauerer Betrachtung der ‚Ökonomie‘ ihrer Begehren, wie dargelegt, dass beide – die Hinwendung zu den dinglichen wie den diskursiven Objekten – paradoxerweise Gefahr laufen, ähnliche Fetischisierungen ihrer Objekte zu betreiben. Es handelt sich also um eine *Zirkularität der Fetischismen der Objekte*. Die Objekte dieser (Meta-)Betrachtung der Wissenschaften wiederum können uns also vor allem eine (reflexive) Botschaft vermitteln: Dass wir uns das eigene wissenschaftliche Begehren nach Verdinglichung immer wieder neu bewusst machen müssen, um uns nicht selbst in einen Fetischismus des Objekts zu verstricken. Bei der Durchbrechung der Zirkularität (zwischen materialistischen und ‚diskursiven‘) Objektfetischismen hilft eine ‚subjektive Distanz‘ – als ‚Selbstbewusstsein‘ – zu den Objekten unserer Beobachtung.⁷¹

Literatur

- Aristoteles, „Kategorien oder Lehre von den Grundbegriffen“, in: Julius H. Kirchmann (Hg.), *Aristoteles. Hermeneutica oder Lehre vom Urteil*, Leipzig, 1876, Kap. 5.
- Aristoteles, *Über die Seele*, Berlin, 2006.
- Berkeley, George, *Abhandlung über die Principien der menschlichen Erkenntnis*, Berlin, 1869.
- Blättler, Christine, „Fetisch, Phantasmagorie und Simulakrum“, in: dies./Falko Schmieder (Hg.), *In Gegenwart des Fetischs. Dingkultur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien, 2014, S. 279-294.
- Böhme, Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek b. Hamburg, 2006.
- Bryant, Levi R., *The Democracy of Objects*, Ann Arbor, MI, 2011.
- Callon, Michel, „Techno-Economic Networks and Irreversibility“, in: John Law (Hg.), *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*, London, New York, NY, 1991, S. 132-161.
- Cobet, Justus, *Heinrich Schliemann. Archäologe und Abenteurer*, München, 1997.
- Curtoni, Rafael P., „Archaeology and Politics“, in: Claire Smith (Hg.), *Encyclopedia of Global Archaeology*, New York, NY (u. a.), 2014, S. 384-401.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, Frankfurt/M., 1992.
- Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, 1972.
- Descartes, René, „Untersuchungen über die Grundlagen der Philosophie [Meditationes]“, in: Julius H. Kirchmann (Hg.), *René Descartes' philosophische Werke*, Berlin, 1870.
- Eiffel, Erika, „Objektsexualität Internationale: Was ist OS?“, online unter: <http://www.objectum-sexuality.org/deu/what-is-os-de.htm>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.

⁷¹ Aus Gründen der Einheitlichkeit wurden durch das Lektorat doppelte Anführungszeichen im Fließtext, die der Autor gesetzt hatte, durch einfache ersetzt. Zudem wurden reiheneinheitlich Viertel- statt Halbgeviertstriche für die Nennung von Seitenzahlbereichen verwendet und die Nennung des letzten Zugriffsdatums auf Webseiten wurde beibehalten.

- Fagan, Brian M./Durrani Nadia, *A Brief History of Archaeology. Classical Times to Twenty-First Century*, New York, NY, 2016.
- Fellmann, Walter, *Heinrich Graf Brühl. Ein Lebens- und Zeitbild*, Würzburg, 1990.
- Flusser, Vilém, *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Mannheim, 1993.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M., 1972.
- Ders., *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M., 1981.
- Ders., „Recht der Souveränität/Mechanismus der Disziplin [Vorlesung]“, in: ders., *Dispositive der Macht*, Berlin, 1978.
- Ders., „Was ist ein Autor?“, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, Stuttgart, 2007, S. 198-229.
- González-Ruibal, Alfredo, „Colonialism and European Archaeology“, in: Jane Lydon/Uzma Rizvi (Hg.), *Handbook of Postcolonial Archaeology*, Walnut Creek, CA, 2010, S. 37-47.
- Harman, Graham, *Tool-Being, Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago, IL, La Salle, 2002.
- Ders., *Prince of Networks. Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne, 2009.
- Heidegger, Martin, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen, 1962.
- Ders., „Sein und Zeit“, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Band VIII*, Halle, 1927, § 15.
- Hicks, Dan, „The Material-Cultural Turn. Event and Effect“, in: ders./Mary C. Beaudry (Hg.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, 2010, S. 25-98.
- Hobbes, Thomas, *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, Frankfurt/M., 1991.
- Hoffmann, Stefan, *Geschichte des Medienbegriffs*, Hamburg, 2002.
- Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Halle, 1901.
- Jackson, Robert, „The Anxiousness of Objects and Artworks. Michael Fried, Object Oriented Ontology and Aesthetic Absorption“, in: *Speculations*, 2 (2011), S. 135-168.
- Jain, Anil K., *Medien der Anschauung. Theorie und Praxis der Metapher*, München, 2002.
- Ders., „Dinge. Diese obskuren Objekte der Begierde“, online unter: <http://www.power-xs.net/jain/pub/objekte.pdf>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.
- Ders., „Medien, Die Geister, die ich rief ...“, online unter: <http://www.power-xs.net/jain/pub/medien.pdf>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.
- Jaspers, Karl, *Einführung in die Philosophie. Zwölf Radiovorträge*, Zürich, 1950.
- Jung, Matthias, „Was Soll und was Kann eine ‚kritische Archäologie‘ Leisten?“, in: *Forum Kritische Archäologie*, 1 (2012), S. 40-44.
- Kant, Immanuel, „Kritik der reinen Vernunft“, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), *Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt/M., 1977.
- Kohl, Karl-Heinz, *Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München, 2003.
- Kohl, Philip L., „Nationalism and Archaeology. On the Constructions of Nations and the Reconstructions of the Remote Past“, in: *Annual Review of Anthropology*, 27 (1998), S. 223-246.
- Lacan, Jacques, *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin, Weinheim, 1996.

- Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin, 1995.
- Ders., *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M., 2001.
- Ders., „On Actor Network Theory. A Few Clarifications“, in: *Soziale Welt*, 47 (1996), S. 369-381.
- Ders./Woolgar, Steve, *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, CA, London, 1979.
- Luhmann, Niklas, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen, 1996.
- Maier, Franz G., *Neue Wege in die Alte Welt. Methoden der modernen Archäologie*, Zürich, 1980.
- March, Amy, „Love among the Objectum Sexualls“, in: *Electronic Journal of Human Sexuality*, 13 (2010), online unter: <http://www.ejhs.org/volume13/ObjSexualls.htm>, zuletzt aufgerufen am 15.09.2018.
- Marx, Karl, „Das Kapital“, in: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hg.), *Karl Marx, Friedrich Engels. Werke*, Bd. 23, Berlin, 1962.
- Nietzsche, Friedrich, „Also sprach Zarathustra“, in: Karl Schlechta (Hg.), *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München, 1954.
- Peters, John Durham, *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago, IL, London, 1999.
- Rorty, Richard, *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, IL, London, 1967.
- Rubalcaba, Jill/Cline, Eric H., *Digging for Troy. From Homer to Hisarlik*, Watertown, MA, 2011.
- Schüttpelz, Erhard, „Mediumismus und moderne Medien. Die Prüfung des europäischen Medienbegriffs“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86, 1 (2012), S. 121-144.
- Shannon Claude, „A Mathematical Theory of Communication“, in: *Bell System Technical Journal*, 27 (1948), S. 379-423 und S. 623-656.
- Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*, München, Leipzig, 1919.
- Wehler, Hans-Ulrich, *Die Herausforderung der Kulturgeschichte*, München, 1998.
- Weisberg, Barbara, *Talking to the Dead. Kate and Maggie Fox and the Rise of Spirituality*, New York, NY, 2004.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*, Dresden, 1762.

*

OLIVER FAHLE

ZYKLOGRAPHIE:
VON DEN ZIRKULATIONEN DER DINGE IM FILM

1. Objekte und Dinge

Durch die fotografische Aufzeichnung und den Stummfilm, der die Materialitäten der Darstellung auf der Leinwand betont, kommt Objekten im Bewegungsbild von Anbeginn eine wichtige Rolle zu. Die Darsteller treten, ihres wichtigsten Mittels, der Sprache, beraubt, als körperlich-mimische und -gestische Figuren und Figurationen in den Vordergrund. Eine große Zahl von Filmen der 1920er Jahre setzte sich zum Ziel, sichtbare Beziehungen der Welt freizulegen, in denen die Grenzen zwischen Subjekten und Objekten, aber auch zwischen den Objekten selbst, in einer engen visuellen Relation zusammenlaufen, die Robert Musil als das Nersichtbare¹ bezeichnete und die zahlreiche Theorien des frühen Films prägten. Béla Balázs sprach von der „konkreten Gegenwart“², „dem ungemischten Material der reinen Visualität“³ und der „lebendigen Physiognomie, die alle Dinge haben“⁴. Jean Epstein betonte den Animismus des Films, indem er ausführte: „L’une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. A l’écran il n’y a pas de nature morte. Les objets sont des attitudes. Les arbres gesticulent.“⁵

Das Objekt im Film kann sich jedoch der Handhabung durch das Subjekt entziehen. Es gewinnt dann ein Eigenleben, wie es etwa im Genre des Slapsticks der Fall ist, aber auch in den ersten prägenden Filmen überhaupt: ein einfahrender Zug (*L’arrivée d’un train à la Ciotat*; August und Louis Lumière, F 1895), ein Gartenschlauch, der nicht nur zum Gießen der Pflanzen eingesetzt werden kann (*L’arroseur arrosé*, August und Louis Lumière, F 1896) oder ein Revolver, der direkt auf den Zuschauer zielt (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, USA 1903), um einige markante Beispiele zu erwähnen. Auf diese Bedeutung der materialen Wirklichkeit hat besonders Siegfried Kracauer hingewiesen, der das Verhaftetsein des Films an die physischen Gegebenheiten zur Grundlage einer Medientheorie macht, wobei ‚materielle‘,

¹ Robert Musil, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (März 1925)“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Reinbek b. Hamburg, 1978, S. 1137-1154: 1139.

² Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M., 2001, S. 29.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 59.

⁵ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma I*, Paris, 1974, S. 134. „Eine der mächtigsten Kräfte des Films ist sein Animismus. Auf der Leinwand gibt es kein Stilleben. Objekte sind Haltungen. Bäume gestikulieren.“ (Übersetzung des Autors.)

‚äußere‘ und ‚objektive‘ Wirklichkeit Chiffren für Elemente der Welt sind, die gerade nicht vom Subjekt restlos beeinflusst, hergerichtet und manipuliert werden können. Kracauer schreibt:

In diesem Sinne ist das Kino nicht ausschließlich menschlich. Sein Stoff ist der unendliche Fluß sichtbarer Phänomene – jener sich stets verändernden Konfigurationen physischer Existenz, die menschliche Kundgebungen enthalten mögen, aber nicht in ihnen zu gipfeln brauchen.⁶

Selbst dort also, wo sich der Mensch bemerkbar macht, geht es dem Film doch zuvorderst nicht um diesen, sondern um die Objekte und Subjekte in einer gemeinsamen materiellen Kontinuität, die weder von den einen noch von den anderen beherrscht werden, sondern eine andere, konkrete Realität hervorbringen, die von Kracauer als Korrektiv der abstrakten Welt der Moderne verstanden wird. Über Kracauer hinausführend kann hier eine weitere Unterscheidung zwischen Objekt und Ding angesetzt werden. Objekte, so möchte ich behaupten, werden dann zu Dingen, wenn sie ihre Abgrenzbarkeit gegenüber den Subjekten oder anderen Objekten zum Thema machen oder diese gar verlieren. Dinge werden sie dann, wenn sie als Zusammenhänge einer größeren visuellen Kontinuität, dem nach Kracauer sogenannten „Fluss sichtbarer Phänomene“ in den Blick geraten. Das Kontinuum des Bewegungsbildes versetzt die materiellen Erscheinungen in einen Dingzusammenhang, der das Zusammenspiel von Menschen und Objekten (etwa Hände, Gesichter oder sonstige Körperteile und Objekte), aber auch das von Objekten im Film (zum Beispiel durch Doppelbelichtungen und Überblendungen, in denen Objekte ihre Konturen verlieren) entfaltet. Er kann sogar das Kräftespiel von Objekt im Film und Film als Objekt enthalten, insofern letzterer selbst aus materiellen Vorrichtungen und Dingoperationen besteht und Objekte und technische Vorrichtungen ineinander übergehen (etwa ein brennender Filmstreifen am Ende von *Two Lane Blacktop* von Monte Hellmann, USA 1971). Natürlich ist die Abgrenzung zwischen Objekt und Ding oftmals nicht eindeutig vorzunehmen. Grundsätzlich kann aber gelten, dass in Filmen zunächst Objekte auftreten, die als abgrenzbare Phänomene identifiziert werden können, die aber oft schon direkt in visuelle und materiale Beziehungen eingeflochten sind, die sie in Dinge und Zusammenhänge wandeln.

Daraus lässt sich folgern, dass die Rede von einer Zyklographie der Dinge im Film nicht bloß auf die Weisen des Vorkommens der Objekte zu beschränken sind, sondern durch Zirkulationen auf ihre Organisationen, Operationalisierungen, Prozessierungen und Dynamiken verweisen. Anders als die noch teilweise essentialistischen Theorien des Stummfilms und Kracauers, wären verschiedene Zirkularitäten der Dinge auszumachen und damit jeweils andere singuläre zyklographische Verläufe. Der im Begriff der Zyklographie aufge-

⁶ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1985, S. 139 f.

hobene Begriff der Biographie heißt Aufzeichnung des Lebens, was sowohl die technisch-mediale Generierung oder Inszenierung als auch die im Film entfaltete Eigenevolution der Objekte zu den Dingen einbegreift.

Diese würden sich als Zusammenziehung und Prozessierung darstellen, als ästhetische Erscheinungen vom „Leben der Dinge“, ihrer Vitalität, wie sie im Anschluss an Henri Bergsons *élan vital* verstanden werden kann, die sich als Mannigfaltigkeit und Dauer entfaltet und das Objekt über seine isolierte Position hinaus in kontinuierende Reihen als Dinge neu sortiert.⁷ Dabei soll über die klassischen Avantgardefilme, wie etwa *Ballet Mécanique* (Fernand Léger, F 1924) oder Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (D 1927) hinausgegangen werden, die vor allem die rhythmische, objektive und mechanische Bewegung der Objekte erfassen. Interessanter scheint mir, die Spannung zwischen den Objekten als alltägliche Gebrauchsgegenstände einerseits und ihrer dynamischen Vitalität, die ihnen vom Film verliehen werden kann, andererseits, in den Blick zu nehmen. Dabei rücken gerade auch narrative Filme in den Vordergrund, in denen Objekte oftmals den Handlungen der Protagonisten untergeordnet sind, und die Frage, wie diese dennoch eigene Zyklographien ausbilden können.

Um diese Aspekte systematisch zu beschreiben, stehen zunächst aktuelle Analysen zur Beschreibung der Objekte im Film im Mittelpunkt. Anschließend sollen vier mögliche Zirkulationsstufen der Dinge beschrieben werden, die eine Grundlage einer filmischen Zyklographie darstellen könnten. Die Untersuchung schließt mit einigen kurzen, vorläufigen Exemplifizierungen, die eine erste Orientierung verschaffen sollen.

2. Dinge und Film

In den letzten Jahren ereigneten sich, besonders unter Einfluss der von Bruno Latour sogenannten ANT (Akteur-Netzwerk-Theorie), verschiedene Neubestimmungen der Dinge, die nicht mehr als passive Objekte oder als bloß zu entdeckende Gegebenheiten aufgefasst wurden, sondern ihre aktive Rolle in Erkenntnisprozessen betonen.⁸ Im Kontext der Filmtheorie folgte auf Kracauers Verortung der medialen Qualitäten des Films in den physischen Erscheinungen ab den 1960er Jahren eine Umorientierung durch die Erforschung von semiotischen, apparativen, psychoanalytischen und narrativen Aspekten des Films. Einflussreich hinsichtlich der Rolle der Dinge im Film wurden erst wieder Stanley Cavells Text „On Things in Film“ (1978)⁹ sowie die von Gilles Deleuze

⁷ Gilles Deleuze, *Bergson zur Einführung*, Hamburg, 1997, S. 59.

⁸ Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt/M., 2002; ders., *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt/M., 2001.

⁹ Deutsche Übersetzung: Stanley Cavell, „Was wird aus den Dingen im Film“, in: Dimitri Liebsch (Hg.), *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn, 2006., S. 100-110.

entwickelte Affekttheorie des Films¹⁰, welche hinsichtlich der digitalen Umgebungen mit Blick auf neuere Medien weitergeschrieben wird.¹¹

Eine wesentliche Auseinandersetzung ist im Umfeld des Internationalen Kollegs für Kulturtechnik und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar entworfen worden, wo die Eigenbedeutung der Dinge als mediale Objekte erforscht wird. Die neuere Vielfalt der kinematographischen Objektbestimmung, die, anders als bei Kracauer, nicht nur Objekte im Film, sondern das gesamte Universum der filmischen Produktion in den Blick nimmt, und darüber hinaus auch auf das Fernsehen und Serien ausweitet, ist sicherlich dort zu suchen. Volker Pantenburg bietet eine erste Systematisierung an, indem er zwischen „(1) objects in film, (2) objects of film and (3) film as an object“¹² unterscheidet, die eine Verbindung zwischen den Objekten, die im Film sichtbar werden, zum einen, solchen, die durch die Apparatur des Films bereit gestellt werden, zum zweiten, und dem Film selbst als Projektionsgerät und Leinwand zum dritten, herstellt. Immaterielle Kräfte wie Chemie und Energie können dabei ebenso in den Blick geraten wie Kamerakonstruktionen oder filmische Techniken wie Rückprojektion und *film stills*. Im Vorwort zu einem *Wörterbuch kinematografischer Objekte* führen die Herausgeber_innen der Weimarer Projektgruppe aus:

Vielmehr ist die Variation der Perspektiven dem kinematographischen Objekt inhärent: Es strukturiert die Übergänge zwischen vorfilmischem Raum, Filmbild und apparativem Feld. Die Rede vom *Objekt* integriert ihrerseits operative Elemente. Denn die Dinge, die im Kino vorkommen – seien es technische Dinge, Requisiten oder Artefakte –, sind stets in mediale Verfahren eingelassen. Zu Filmdingen werden sie durch Operationen; als Film Dinge bringen sie Handlungen hervor. Sie richten Blicke aus, veranlassen Aktionen am Set und wandern – als ikonische Gesten, die sich längst um Revolver, Sonnenbrillen oder Autos versammelt haben – aus dem Film hinaus.¹³

Vorfilmische (aus der Außenwelt), profilmische (für den Film hergerichtete Objekte wie Requisiten) und filmische (die im Film letztendlich vorkommen) Objekte spielen mit den Apparaturen und Techniken der Filmherstellung zusammen und verdichten sich wiederum zum Film als *agency* oder Objektgefüge, einem Zusammenspiel verschiedener Objektinstanzen.

Unter dem Begriff der „operativen Objekte“ haben auch Lorenz Engell und André Wendler die Bedeutung kinematographischer Dinge zu systematisieren

¹⁰ Gilles Deleuze, *Kino I. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt/M., 1989, S. 143-170; Thomas Morsch, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München, 2006, S. 267-293.

¹¹ Unter anderen: Mark B. N. Hanson, *New Philosophy for New Media*, Cambridge, 2006, vor allem Kap. 4; Steven Shaviro, *Post Cinematic Affect*, Winchester, VA, Washington, 2010.

¹² Volker Pantenburg (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*, Berlin, 2015, S. 13.

¹³ Marius Böttcher et al. (Hg.), *Taschenbuch kinematografischer Objekte*, Berlin, 2017, S. 10.

versucht.¹⁴ Genau genommen sprechen Engell und Wendler in ihrem Text zunächst nicht von Dingen, sondern von kinematographischen Motiven. Diese werden jedoch im kinematographischen Verständnis zunächst materiell und nicht semantisch wirksam. Damit unterscheiden sie sich von der literaturwissenschaftlichen Motivforschung, die immer schon an „Handlungseinheiten“¹⁵ und nicht an Dingzuständen analysiert werden. Motive sind im Film daher vorrangig als Dingverhältnisse erfahrbar, als sicht- und hörbare Elemente und als wandelbare Figuren, wodurch sie Eigenständigkeit gewinnen. Um die Abgrenzung zur menschlichen Figur zu wahren, wäre meines Erachtens eher von Figurationen als von Figuren zu sprechen, da sie präziser auf die materiale Grundlage der Dinge verweisen.

Diese Operativität, die von den Dingen ausgeht, haben Engell und Wendler nun auf verschiedenen Ebenen beobachtet und besonders eindringlich anhand der Jalousie veranschaulicht.¹⁶ Diese wird als Objekt im Film auf drei Ebenen wirksam. Zum einen ist sie zunächst vollkommen funktional, indem sie sichtbar und unsichtbar macht, ohne weitere semantische Bedeutungen zu generieren. Zum zweiten aber setzt sie die Figuren unter Handlungsanleitung. Die Jalousie regelt nicht nur Sichtbarkeits-, sondern auch Blickverhältnisse, indem sie die Figuren nach innen oder außen schauen lässt, wofür die filmische Kombination aus Licht, Raum, Körper und Jalousie entscheidend ist. Drittens schließlich generiert die Jalousie eine bildsetzende Operation, indem sie mit der filmischen Bildwerdung verschmilzt und damit die diegetische und kadrierende Situation des Films mitbestimmt. Dies geschieht etwa, wenn sie mit dem Filmbild nahezu vollständig zusammenfällt und damit die Funktionen der Sichtbarmachung und der Lichtdurchlässigkeit mit dem Bild teilt.

Diese rezenten theoretischen Positionen lassen deutlich werden, dass Dinge im Film durch ihre Transformationen und Konnektionen, und damit Zirkulationen, durch verschiedene dispositive Instanzen des Films begriffen werden können. Zwar nimmt jede Beschreibung ihren Ausgang an den sichtbaren Objekten, die in einem Film erkannt werden können. Doch schreiben sich diese oftmals in die Regulierung der Sichtbarkeits- (und Hörbarkeits-)Verhältnisse des Films als mediale Vorrichtung ein. Es lässt sich also dafür argumentieren, dass eine Zyklographie der Dinge im Film keineswegs auf die semantische Bedeutung reduziert werden darf, aber auch nicht nur in medial-materialen Bezügen aufgeht, etwa im Sinne der Jalousie, die mit dem Bild verschmilzt, sondern gerade die Transformationen zwischen diesen Zuständen betont. In der Zyklographie, so möchte ich vermuten, geht es um ein Eigenleben der Objekte, aber auch um eine Zirkulation zwischen Gegenständlichkeiten und Medium.

¹⁴ André Wendler/Lorenz Engell, „Medienwissenschaft der Motive, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 1 (2009), S. 38-49. 39.

¹⁵ Ebd., S. 42.

¹⁶ Ebd., S. 39-41.

3. Die Zirkulationen

Grundlage der Zyklographie ist also die Zirkulation der Objekte. Diese erst stellt die Verkettungen her, die Objekte zu Dingen werden lässt. Ihr Prinzip verweist auf die immanente Beweglichkeit des Mediums, auf Veränderung, Variierung und Reetablierung. Zirkularität steuert die selbstbezüglichen Bewegungen von Filmen, denn sie bestimmt die Rückkehr auf etwas im ganz allgemeinen Sinne, ohne die Reflexivität nicht möglich wäre: Rückkehr der Protagonisten und Orte zum einen. Aber auch Rückkehr der Objekte, ihre Verknüpfung zu Dingen und damit auch des Films, der auf sich selbst zurückkommt, zum anderen. Daher gibt es gewisse Regeln des Wiederauftauchens der Artefakte im Film, der Zirkulationen, die zur Zyklographie der Dinge werden. Vier aufeinander aufbauende und interagierende Formen der Zirkulation lassen sich beschreiben.

Erstens gewinnen Objekte vor allem dann Bedeutung, wenn sie mindestens zwei Mal vorkommen, wenn sie also wiederholt zum Einsatz gebracht werden. Dabei steht zunächst eine temporale und narrative Verschiebung im Mittelpunkt. Bekommt etwa ein labiler Protagonist eine Waffe zugesteckt, wird diese im Laufe der Handlung ganz sicher zum Einsatz kommen. Die Wiederholung verweist aber darüber hinaus auch auf eine Delokalisierung, die über die zeitlichen und erzählerischen Aspekte hinausgreift. Erscheint etwas zum zweiten Mal, dann hat sich in der Gesamtkonstellation etwas verschoben. Die Wiederholung, schreibt Henri Bergson, „ist zweifellos schöpferisch, das heißt, sie erzeugt Effekte, die sie erweitern und mit denen sie über sich selbst hinausgeht.“¹⁷ Die zweite Regel der Zirkulation ist daher darin zu sehen, dass im erneuten Auftauchen Modifikationen stattgefunden haben, die über den Gebrauchswert des Objekts hinausweisen und den Film symbolisch, perceptiv oder epistemisch reformulieren.

Formen der Redundanz spielen in Filmen, die aus Hollywood kommen, eine wichtige Rolle, wie David Bordwell bemerkt hat.¹⁸ Handlungen beruhen auf Wiederholung, kleine Elemente werden neu angeordnet und damit das kognitive Gerüst des gesamten Films verändert. Diese kleinen Verschiebungen gehen interessanterweise nicht so sehr von den Protagonisten aus, sondern von den objekthaften Gegebenheiten. Im Erzählfilm stehen sich Menschen oft unversöhnlich gegenüber, daraus erwächst der Konflikt der Handlung. Doch oft sind es die kleinen Objekte, die das neue Feld der Möglichkeiten öffnen. Bordwell hat das in Bezug auf *Die Hard* (John McTiernan, USA 1988) sehr genau analysiert. So ist etwa das Feuerzeug des Helden McClane nicht nur ein ausstattendes Accessoire, das ihn cool und lässig aussehen lässt, sondern es hilft ihm auch mehrmals in den Sackgassen seiner Bewegungsfreiheit, dient etwa als

¹⁷ Henri Bergson, *Philosophie als Dauer*, Hamburg, 2013, S. 133.

¹⁸ David Bordwell, „*Die Hard* und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos“, in: Andreas Rost (Hg.), *Der schöne Schein der Künstlichkeit*, München, 1995, S. 151-200.

Beleuchtungswerkzeug, um durch einen dunklen Schacht zu kriechen.¹⁹ Wenn Objekte darüber hinaus das intellektuelle Universum des Films anleiten, dann handelt es sich nicht einfach um Wiederholungen, die den Gebrauchswert ausschöpfen, sondern um Zirkulationen. So spielt etwa das Familienfoto eine wichtige Rolle. Es zeigt McClane mit seiner Frau Holly und den gemeinsamen Kindern. Die Art, wie es jeweils ins Bild gesetzt wird, offenbart seine filmische Bedeutung. McClane betrachtet es lange und wird sich der Wichtigkeit der Familie bewusst. Holly hingegen dreht es um, um ihre Abwendung auszudrücken. Der Widersacher Hans Gruber wiederum entdeckt erst durch das Foto, dass Holly mit McClane verheiratet ist und kann diesen somit effektiver erpressen. Es geht dabei nicht nur um Erzeugung von *suspense*, wie Bordwell argumentiert²⁰, sondern auch um die Handlungsmacht der Dinge. Den Fotografien wird diese Macht nicht erst von den handelnden Menschen zugeteilt, sie entfalten diese Wirkung unwillkürlich. Entscheidend ist aber, dass sie erst durch ihre Wiederkehr und die durch sie einsetzenden Modifikationen den Film im Fluss halten. Ein sehr gelungenes Beispiel in *Die Hard* ist daher die auch von Bordwell zu Recht zentral analysierte Rolex. Steht sie am Arm von Holly zunächst für ihren Aufstieg zu einer erfolgreichen Geschäftsfrau, wird sie später zur Entscheidung über Leben und Tod, wenn sich Hans genau an dieser festhält, um nicht vom Hochhaus zu stürzen. McClane löst das Armband vom Gelenk seiner Frau und der Bösewicht fällt in die Tiefe. Ein genialer Einfall, denn McClane hat damit zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen. Zum einen hat er seinen Widersacher ins Jenseits befördert, zum anderen hat er Holly das wichtigste symbolische Instrument genommen, das sie als von ihm unabhängige Geschäftsfrau ausweist. Mit dem Verlust der Rolex kehrt sie in die Rolle der Familie zurück. Die Rolex „als Extra-Objekt verkompliziert die Handlung und verleiht ihr ein wenig zusätzliche Raffinesse“²¹, argumentiert Bordwell, aber sie hat auch das ideologische Universum des Films neu definiert. Aufschlussreich ist, dass sich die vom Gelenk gelöste Uhr nochmal wie in einer Art Todeskampf in Zeitlupe windet, bevor das maskuline Ende aus Patriarchat und Männerfreundschaft dem widerspenstigen Objekt den Garaus gemacht hat. Auch das Ding muss besiegt werden, um die männliche Dominanz zu untermauern. Die Handlungsmacht der Dinge wird hier angedeutet, allerdings in dieser Art von populärer Erzählung immer symbolisch reduziert und den Protagonisten untergeordnet. Die Rolex sorgt jedoch zudem für eine Zirkulation filmischer Formen, indem diese, trotz aller postklassischen Avancen, wieder ins klassische Hollywood zurückkehren, bzw. in *Die Hard* zwischen klassischer und postklassischer Ästhetik hin und her wandern.

Eine weitere Ebene deutet sich an, wenn es nicht mehr nur um die Zirkulationen des Objekts im Film geht, sondern diese darüber hinaus reichen und

¹⁹ Ebd., S. 176.

²⁰ Ebd., S. 180.

²¹ Ebd., S. 178.

etwa die Apparaturen (Kamera, Bewegungsbild, Projektion) des Films einbeziehen. Das mehrmalige Erscheinen und die Modifikationen werden dann von der dritten Bedingung von Zirkularität, dem Rekursivwerden der Dinge, ergänzt. Unter Rekursivwerden verstehe ich, dass die Veränderung, die beim Wiederauftauchen des Objekts eingetreten ist, auch die medialen Konstellationen des Filmischen selbst verschoben hat. Dabei gilt es auszuloten, was unter diesen medialen Konstellationen überhaupt zu verstehen ist, inwiefern sie als *agencies* auch technische, ästhetische, narrative und soziale Zusammenhänge hervorrufen, die von den Zirkulationen gesteuert oder gar konzipiert werden. So verweist das sich in der Luft windende Armband der losgelösten Uhr auf die kinematographische Zeitlupe und bekommt eine eigene filmische Akzentuierung durch das verlangsamte Bewegungsbild, während *Die Hard* sonst ganz im realistischen Actionmodus verbleibt. Die Uhr wird kurzzeitig vom Objekt *im* Film zum filmischen Objekt und hat damit eine Bewegung der Rekursion durchlaufen. Wiederauftauchen, Modifikation und Rekursion stellen also drei erkenntnisleitende Operationen der Zirkulation der Dinge im Film dar und können als kategoriale Grundlage ihrer filmischen Zyklographie begriffen werden.

Schließlich wäre an eine vierte Eigenschaft von Zirkularität zu denken, die ich als affektive Wirkung der Dinge bezeichnen möchte. Da das Ding, worauf Martin Heidegger hingewiesen hat, im Sprachzusammenhang mit dem englischen „thing“ steht, das auf die „Versammlung“ verweist²², in diesem Fall auf die Versammlung von Eigenschaften, müssten Dingzusammenhänge im Film auf die verschiedenen Kräfte noch vor ihrer Gegenständlichkeit begriffen werden. Lorenz Engell betont, dass Heidegger auch im Aufsatz über das Kunstwerk versucht hat, die Dinge diesseits der gängigen Eigenschaften zu bestimmen, die wir den Objekten durch unsere Wahrnehmung oder Zuschreibung von Stofflichkeiten aufbürden.²³ In seinen Analysen zu den Filmen von Jacques Tati und Sofia Coppola²⁴ kommt Engell auf diesen Aspekt zurück:

Die kinematographischen Dinge können und werden zumeist etwas anderes sein als das, was sie sind. Sie sind nicht allein, um damit zu beginnen. Sie nehmen mehrere Funktionen zugleich ein und unterlaufen sie außerdem, und genau darin eröffnen sie sich einen Spielraum für eigene Wirksamkeit und Quasiabsichten, denen sie uns dann aussetzen.²⁵

²² Martin Heidegger, „Das Ding“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt/M., 2000, S. 165-187.

²³ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart, 1999, S. 11-34.

²⁴ Lorenz Engell, „Hulots Objekte. Dinge als Medien in den Filmen Jacques Tatis“, in: Silke Walther (Hg.), *Carte blanche. Mediale Formate in der Kunst der Moderne*, Berlin, 2007, S. 47-61; ders., „Was wollen die Dinge? Sofia Coppolas kleine Ontologie kinematografischer Objekte“, in: Johannes Wende (Hg.), *Film-Konzepte: Sofia Coppola*, München, 2013, S. 48-66.

²⁵ Ebd., S. 61.

Die vierte Eigenschaft verweist also auf die zirkulierenden Kräfte, die zwar vom Ding herkommen, jedoch von den bereits in ihm versammelten Eigenschaften ausgehen. Sie wären deshalb als affektiv zu bezeichnen, weil sie sich nicht mehr funktional bestimmen ließen. Dies wäre auch nicht mit der anti-repräsentationalen Perspektive der Avantgarde- und Experimentalfilme zu verwechseln, die natürlich auch oft Dinge (etwa mechanische Objekte, wie gesehen, aber auch Luft oder Wasser) visuell zerlegen. Die affektiven Wirkungen der Dinge scheinen mir eher in narrativen Filmen auf interessante Weise produktiv zu werden, da diese zunächst von stabilen Subjekt- und Handlungswelten ausgehen. Denn die eigendynamische Zirkulation der Objekte verschiebt und hintertreibt das diegetische Universum und zielt auf die Grenzen des Bildes und des Films, wie es anhand der Jalousie als strukturgebendem Element bereits vorformuliert wurde. Die Zirkulation der Objekte/Dinge würde dann zwei gegenläufige Tendenzen zugleich offenlegen: Einerseits könnten sie auf die Stabilität der Objekte, bevor sie zu Dingen werden, verweisen. Die Objekte verschwinden nicht einfach, sondern bleiben das, was sie sind (es sei denn, man zerstört sie). Andererseits zielen die Objekte, wenn sie zu Dingen werden, auf den größeren Zusammenhang, in den die scheinbar isolierten Objekte eingebunden waren, und im weiteren Verlauf auf den Zusammenhang des filmischen Universums insgesamt, auf die Bilder und Töne, auf die Apparaturen der Filmherstellung und Sichtbarmachung. Subjekten und Protagonisten wird in den meisten Filmen Wandlung zugestanden, ja, es wird sogar vorausgesetzt, dass eine narrative Entwicklung die Ausgangssituation verändert.²⁶ Wenn die Veränderung jedoch von Objekten ausgeht, dann wäre dies nicht als klassischer Lebenszyklus zu verstehen (auch wenn dies durchaus im Film vorstellbar ist), sondern als zyklographische Vitalität, die über die Repräsentationsverhältnisse und Subjekt-Objekt-Relationen hinausführt, den Film jedoch seinerseits als lebendiges Gewebe aus Subjekten und Objekten, aus Visualitäten und Taktilitäten, aus Stoffen und Texturen, aus Körpern und Handlungen begreift. Daher sollen nun abschließend einige Beispiele (unter vielen möglichen) in den Blick genommen werden, die diese spezifische Vitalität der Dinge zum Ausdruck bringen. Die Verschiebung vom Objekt zum Ding und die damit verbundene Verlebendigung als filmische Transformation stehen dabei im Vordergrund.

4. Vervielfältigung, Dissemination und ‚tote Dinge‘

In *Spur der Steine* (Frank Beyer, DDR 1966), einem der verbotenen Werke des ästhetischen Aufbruchs des Films der DDR der 1960er Jahre, das erst nach

²⁶ So definieren es einmütig die Narrationstheorie à la Bordwell und das Aktionsbild von Deleuze. Vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin, 1985, S. 147-204; Deleuze (1989), *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, S. 192-217.

dem Mauerfall wieder zur Aufführung gelangen konnte, geht es um die rebellische Arbeiterbrigade der Ballas (benannt nach ihrem Anführer Balla, gespielt von Manfred Krug), die besonders gut und effektiv arbeitet, aber auf den Baustellen öfter zu ungehobelten Methoden greift, um ihre Ziele zu erreichen. Am Ende des Jahres verabschieden sich alle Kollegen für ein paar Weihnachtstage in die Ferien und es kommt zu einer komischen Szene mit mehreren identischen Flaschen Schnaps (offenbar ein Korn oder Branntwein). Ein Kollege reicht Balla eine Flasche als Weihnachtsgeschenk. Der Blick ist in den Raum gerichtet, Balla liegt auf einem Sofa, nur sein Hinterkopf ist am linken Bildrand erkennbar. Der Kollege steht im Mittelgrund des Bildes, im Hintergrund sind andere Personen zu sehen sowie das Zimmer mit dem Weihnachtsbaum. Erst als Balla hinter sich greift, also in den Vordergrund des Bildes, wird deutlich, dass dort eine exakt gleiche Flasche steht, die Balla nimmt, um sie dem Kollegen ebenfalls als Geschenk zu überreichen. Nun stellt Balla die Flasche, die er geschenkt bekam, an genau die gleiche Stelle, wo sich zuvor die andere Flasche befand. Die Flasche ragt wieder in den Vordergrund des Bildes, nunmehr den Blick des Zuschauers auf sich ziehend.

Balla richtet sich auf, ein weiterer Freund kommt, reicht ihm erneut eine gleiche Flasche und Balla verschenkt die soeben erhaltene Flasche weiter. Und dieser Tausch mit weiteren Kollegen und weiteren (gleichen) Flaschen wiederholt sich noch zwei Mal. Immer wieder stellt Balla die Flasche in den vorderen Bildgrund. Da er sich aber zwischendurch aufrichtet, rückt die jeweils neu gewonnene Flasche noch deutlicher in die Mitte der Aufmerksamkeit und ist damit nicht nur Zentrum der Aktion und des Bildraums geworden, sondern hebt sich auch vom Handlungsraum der Protagonisten ab. Auf der semantischen Ebene zeigt die kleine Szene die Beschränkung der Konsumgüter in der DDR und der Phantasie der Männergruppe. Die Flasche wird aber darüber hinaus durch die Zirkulation zum Mittelpunkt der Handlung und des visuellen Raums. Zirkulation wird hier aufgespannt zwischen dem Gleichen und doch Verschiedenen, da zwar immer eine Flasche beim Tausch dazu kommt, es sich jedoch immer um den gleichen Typ handelt. Mit jeder Wiederholung wird Veränderung konterkariert, eine leerlaufende Rekursion, die auf die starren politischen und persönlichen Verhältnisse des Systems verweisen. Dabei kann aber die Flasche im Vordergrund auch als vierte Wand zwischen dem Film und der Außenwelt der Betrachter gelten, fast wird sie für den Zuschauer (er-)greifbar. Sie ist kein simples Filmobjekt mehr, sondern wird zum Ding, das sich an die Außenverhältnisse des Films, der eine Systemkritik vorträgt, anschließbar macht. Da *Spur der Steine* ein moderner Film ist, der die Verhältnisse außerhalb des Kinos anvisiert²⁷, stiftet das Ding also tatsächlich einen Zusammenhang zwischen dem Filmischen und dem Außerfilmischen (oder

²⁷ Zum Außerhalb und Außen des modernen Films vgl. Oliver Fahle, „Das Außen“, in: Lorenz Engell/Oliver Fahle/Vinzenz Hediger/Christiane Voss (Hg.), *Essays zur Film-Philosophie*, München, 2015, S. 117-167.

der Fiktion und den Realitäten, an die sie anschließen) und eröffnet damit eine ganz eigene Form der Zyklographie, welche die Wahrnehmungsverhältnisse zwischen Innen- und Außenraum neu ordnet.

Objekte werden zu Dingen, wenn sie ihre Objektumrisse verlieren. In *Spur der Steine* ist es mit dem Durchbrechen der vierten Wand der Film selbst, der seine Umrisse und Abgrenzung zur Außenwelt verliert. Dieses Ausgreifen der Objekte nach außen könnte im Rahmen einer kinematographischen Zyklographie der Entfaltung nach innen komplementär entgegengestellt werden. Hier wäre an die Stoffe und Materialien zu denken, oder auch an Farben, die sich vom Gegenstand lösen und scheinbar eigenständig in Filmen zirkulieren. Joseph Vogl beobachtet die Dissemination der Farben in *Le m pris* (Jean-Luc Godard, F 1963) und sieht einen grundlegenden Prozess der Differenzierung am Gegenstand, der schließlich in die reine Qualität der Wahrnehmung münden kann, die Charles Sanders Peirce als Erstheit bezeichnete. Ist diese reine Sinnesqualitt noch ein Dingzusammenhang? Die Farben, schreibt Vogl,

lösen sich [...] von den Gegenständen selbst, sie entmetaphorisieren und entobjektivieren sich und reißen eine Kluft auf zwischen Aussagen, Gestalten und Dingen einerseits, bloßem Bild, bloßer Bildhaftigkeit oder bloßem Sinneseindruck andererseits – kein gelber Bademantel mehr, sondern gelbe Farbe, kein Meer, sondern reines Blau, oder wie Godard es am Beispiel von *Weekend* (Jean-Luc Godard, F 1967) sagte: ‚Das ist kein Blut, das ist Rot.‘²⁸

Vielleicht musste es, genauer formuliert, sogar lauten: Kein *nur* gelber Bademantel, sondern gelbe Farbe, nicht *nur* Meer, sondern reines Blau, da sich die Farben *zwischen* den Gegenständen und den reinen Sinnesqualitäten einnisten und niemals in bloße Monochromie verfallen. Diese verteilen sich über den gesamten Film, wie Engell mit Blick auf *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, USA 2006) festhält.²⁹ Coppola ordnet die völlig künstliche Welt der Stoffe, Kleider, berzuge, Schuhe, Bänder, Schachteln und Vorhänge in einer Art sequenzieller oder gar serialisierter Form, so dass eine der wesentlichen Eigenschaften der Objekte – ihre Zeitresistenz, ihre Identität – gleichsam fortgerissen und beständig neu geordnet wird. Zirkularität wird dabei zum Strom der Dingzustnde, Überbietung und Transformation, so dass sie in die (filmische) Zeit eingelassen werden. Es scheint, als gäben die Dinge den Ton (in dieser Mehrdeutigkeit) an: ‚Die Dinge dieser Sequenz wollen sich fortpflanzen, vermehren und verändern und dazu nehmen sie die menschlichen Akteure in Beschlag.‘³⁰ Dazu passen dann auch die Sneakers der Marke ‚Converse‘, die *Marie Antoinette* recht offen ausstellt, was die zwischen den Zeitdimensionen sich ausbreitende zyklographische Ordnung der Dinge bestätigt. Ähnlich wie die Flasche in *Spur der Steine*, gewinnt der Gegenstand eine Eigenbewegung,

²⁸ Joseph Vogl, ‚Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze‘, in: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München, 1996, S. 252-265: 253.

²⁹ Engell (2013), Was wollen die Dinge?

³⁰ Ebd., S. 59.

eine Verlebendigung, gar einen Willen zur Wirkung, die eine eigene Zycklographie (in Sequenz oder Serie) ausbildet und den Film in die Dynamik der dinglich verursachten Zusammenhänge hineinführt. Film ist damit selbst als Ding Teil einer Dingordnung der Medien. Eine mediale Ordnung würde sich dann nicht darin bestimmen, welche Geschichten und Schicksale von Menschen Medien erzählen, sondern wie sie sich selbst in den Medienordnungen der Dinge lokalisieren und bewegen.

Eine ganz andere Form des Lebens kommt den Dingen in dem französischen Film *Le grain et le mulet* (dt. Titel: *Couscous mit Fisch*, Abdellatif Kechiche, F 2005) zu. Der Film spielt im Migrantenumfeld in Sète an der französischen Mittelmeerküste. Slimane arbeitet am Hafen im Bootsbau und der fischverarbeitenden Industrie, wie nahezu alle Protagonisten des Films. Da er auf Kurzarbeit gesetzt wird, beschließt er mit Unterstützung der Tochter seiner Freundin ein Restaurant auf einem Boot zu eröffnen, auf dem Couscous mit Fisch serviert werden soll. Seine von ihm getrennt lebende Frau und die vier erwachsenen Kinder werden in die Restaurierung und Eröffnung des Gastbetriebes, der von der französischen Mittelklasse und Bürokratie kritisch beäugt wird, einbezogen. Eine geradezu kontrafaktische Vitalität kommt dabei dem Fisch zu, besonders der Meeräsche (*le mulet*), die bevorzugt an den Küsten um Sète gefangen wird. Kontrafaktisch ist diese deshalb, weil der Fisch als lebendiger gar nicht vorkommt. Er ist also seiner ursprünglichen organischen Lebendigkeit beraubt, aber genau dadurch, dass er zum toten Objekt degradiert wird, ist er als vitales Ding, das den Film zentripedal zusammenhält, überaus präsent. Alle Aktionen des Films weisen immer wieder auf den Fisch in seinen verschiedenen Aggregatzuständen zurück, nachdem er getötet worden ist: So ist er roh, tiefgekühlt und gekocht zu sehen. Es gibt ihn gefangen, gequält und zerschnitten. Darüber hinaus ist er Ware (ökonomisch), Kommunikationsquelle (ständig wird über den Fisch gesprochen), er ist sozialer Kitt (manche Besuche finden nur statt, um einen Fisch vorbeizubringen), er ist materiell, rechtlich, als Tauschgut, und damit als Währung, wirksam. Ohne den Fisch geht nichts, er ist für den Strukturwandel verantwortlich, schafft und vernichtet Arbeitsplätze und ist der Grund dafür, dass Boote gebaut und renoviert werden.

Die zirkulierende Meeräsche regelt die Beziehungen, die Berufe, das soziale und emotionale Leben in Sète. Er stellt so etwas wie die Daseinsberechtigung der Menschen und des Films dar und steht damit für eine Zycklographie der Dinge, aber um den Preis der eigenen Lebendigkeit. Nur als gefischter, getöteter, verarbeiteter, aufbewahrter, gekochter, verzehrter, aber auch verklärter, verschmähter und gelobter verschafft er sich Wirkung. Wenn sich der Fisch zum Objekt wandelt, zum Tausch- und Zirkulationsgegenstand, bekommt er vitale Bedeutung im Film. Damit wird das stets ambivalente Verhältnis der Dinge im Film deutlich, denn „Leben“ wird ihnen immer vom Tod, vom Stillstand und Unbewegten abgerungen. Zirkulation und Zycklographie

bedeuten daher immer auch In-Bewegung-Setzen, was die elementare filmische Figuralität darstellt.

Literatur

- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt/M., 2001.
- Bergson, Henri, *Philosophie als Dauer*, Hamburg, 2013.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin, 1985.
- Ders., „Die Hard und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos“, in: Andreas Rost (Hg.), *Der schöne Schein der Künstlichkeit*, München, 1995, S. 151-200.
- Böttcher, Marius et al. (Hg.), *Taschenbuch kinematographischer Objekte*, Berlin, 2017.
- Cavell, Stanley: „Was wird aus den Dingen im Film“, in: Dimitri Liebsch (Hg.), *Philosophie des Films. Grundlagentexte*, Paderborn, 2006, S. 100-110.
- Deleuze, Gilles, *Kino I. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt/M., 1989.
- Ders., *Bergson zur Einführung*, Hamburg, 1997.
- Engell, Lorenz, „Hulots Objekte. Dinge als Medien in den Filmen Jacques Tatis“, in: Silke Walther (Hg.), *Carte blanche. Mediale Formate in der Kunst der Moderne*, Berlin, 2007, S. 47-61.
- Ders., „Was wollen die Dinge? Sofia Coppolas kleine Ontologie kinematografischer Objekte“, in: Johannes Wende (Hg.), *Film-Konzepte: Sofia Coppola*, München, 2013, S. 48-66.
- Ders./Wendler, André, „Medienwissenschaft der Motive“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 1 (2009), S. 38-49.
- Epstein, Jean, *Ecrits sur le cinéma I*, Paris, 1974.
- Fahle, Oliver, „Das Außen“, in: Lorenz Engell/Oliver Fahle/Vinzenz Hediger/Christiane Voss, *Essays zur Film-Philosophie*, München, 2015, S. 117-167.
- Hanson, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge, 2006.
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart, 1999.
- Ders., „Das Ding“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt/M., 2000, S. 165-187.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/M., 1985.
- Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt/M., 2001.
- Ders., *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt/M., 2002.
- Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München, 2006.
- Musil, Robert, „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (März 1925)“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Reinbek b. Hamburg, 1978, S. 1137-1154.
- Pantenburg, Volker (Hg.), *Cinematographic Objects. Things and Operations*, Berlin, 2015.
- Shaviro, Steven, *Post Cinematic Affect*, Winchester, VA, Washington, 2010.
- Vogl, Joseph, „Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze“, in: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München, 1996, S. 252-265.

RALF ADELMANN

ZYKLEN UND SERIEN.
MEDIENWISSENSCHAFTEN IN SCHLEIFE

„Cycles are the simplest thing in the world,
at least in principle.“¹

Als Edward R. Dewey im Auftrag des US-amerikanischen Präsidenten Herbert Hoover Anfang der 1930er Jahre beauftragt wurde, die Ursachen für die Große Depression zu untersuchen, befragte er eine Reihe von Wirtschaftsexperten. Rückblickend beschreibt er diese Befragung: „I talked with many such men [economists; R. A.] both in and out of government. They all had answers, but the answers were all different! I lost faith in economists.“² Nachdem er seinen Glauben an die Erklärungskraft der zeitgenössischen Wirtschaftswissenschaften verloren hatte, stellte er seine eigenen Überlegungen zur zyklischen Wiederkehr von ökonomischen Krisen an. Ein Ergebnis seiner Bemühungen war 1940/41 die Gründung der *Foundation for the Study of Cycles*³, die sich bis heute interdisziplinärer Zyklenforschung (*Cycle Studies*) widmet.

In den grundlegenden Annahmen zur Zyklenforschung nach Dewey finden erste interessante Gegenstandsabgrenzungen statt. Einerseits werden Zyklen aus der Forschung ausgeschlossen, die als unveränderliche Kreisläufe und in zeitlicher Unabhängigkeit ablaufen. Dafür nennt Dewey als Beispiel den Stickstoffkreislauf.⁴ Andererseits fallen alle Zyklen aus dem Forschungsprogramm, deren Ursachen schon geklärt sind, wie zum Beispiel die Gezeiten. In der Zyklenforschung nach Dewey werden Zyklen nach ihrem Rhythmus, ihren Wellen, ihrer Fluktuation, ihrer Wiederholungsrate, ihrer Periodizität und ihren Oszillationen beschrieben.⁵ Das Ziel der Zyklenforschung sind Erkenntnisse über kausale Zusammenhänge und die Vorhersage der nächsten zyklischen Ereignisse. Die auf der Website der *Foundation for the Study of Cycles* aufgelisteten Gegenstände betreffen zuallererst natürliche und ökonomische Phänomene, die zyklische Strukturen aufweisen. Hinzu kommen einige soziologische Studien, beispielsweise zu Immigration, zur Kirchenmitgliedschaft oder zu Kriegen.

¹ Edward R. Dewey, *Cycles: Selected Writings*, Pittsburgh, PA, 1970, S. 4.

² Ebd., S. 1.

³ <http://foundationforthestudyofcycles.org>.

⁴ Dewey (1970), *Cycles*, S. 2.

⁵ Ebd., S. 33.

In der Geschichte der – zugegebenermaßen etwas obskuren – *Foundation for the Study of Cycles* spielen Untersuchungen zu Kultur- und Medienzyklen keine große Rolle. Trotzdem erlaubt diese Geschichte der Stiftung einen anekdotischen Einblick in die intellektuellen Bemühungen der Erfassung von zyklischen Phänomenen und ihrem relevanten Nutzen als Vorhersageinstrumente: Hat sich in der Vergangenheit eine bestimmte Wiederholungsfrequenz von Zyklusphänomenen herausgestellt, dann lässt sich diese Regelmäßigkeit in die Zukunft extrapolieren. Bei Dewey geht es dabei um die Vorbereitung auf die nächsten Zyklusereignisse, auch wenn sie grundsätzlich nicht zu verhindern sind. Die Vorhersage benötigt stabile Zeiträume zwischen den Wellentälern und Wellenbergen der Zyklen, damit sie zuverlässig Zukunft simulieren kann. Die Abhängigkeit von einer stabilen Frequenz führt zu eher starren Modellen von Zyklen und bildet eine Grenze der Prognosefähigkeit sowie des Gegenstandsfeldes.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts beschäftigen sich die unterschiedlichsten Wissenschaftsbereiche verstärkt mit zyklischen Phänomenen⁶, deshalb ist es nicht weiter verwunderlich, dass Dewey noch in den 1930er Jahren nach zyklischen Mustern sucht. Von der Konjunktur dieser Muster in den Wirtschaftswissenschaften des 19. und 20. Jahrhunderts zeugen die vielen ökonomischen Modellentwürfe für Zyklen. Eines der bis heute noch häufig verwendeten Modelle ist der Kondratieff-Zyklus – benannt nach dem russischen Wirtschaftswissenschaftler Nikolai Kondratieff.⁷ Auf Basis empirischer Daten entdeckte Kondratieff 1926 sogenannte lange Wellen der Konjunktur mit einer Laufzeit von 40 bis 60 Jahren. Interessanterweise sind Technologien jeweils das bestimmende Element der langen Wellen: Von der Dampfmaschine bis zu Informationstechnologien werden bisher fünf Kondratieff-Zyklen konstatiert. Dieses Modell wird Ende der 1930er Jahre durch den Nationalökonom Joseph Schumpeter aufgegriffen und unter der Bezeichnung Kondratieff-Wellen populär gemacht. Bis heute wird über die sechste Welle in verschiedenen Wissenschaften spekuliert, so dass entsprechend unterschiedliche Prognosen über die in der sechsten Welle dominierenden Technologien in Umlauf gebracht werden.⁸ Ebenso werden die langen Wellen in anderen wissenschaftlichen Disziplinen relevant: „In Untersuchungen der militärischen Kräfteverteilung auf der Welt haben sich *long waves* von imperialer Kontrolle und hegemonialer Vormacht als erhellendes Deutungsmuster erwiesen.“⁹

⁶ Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München, 2009, S. 117.

⁷ Vgl. Anja Henke, „Die Kondratieffzyklen“, in: dies., *Wachstum in gesättigten Märkten*, Wiesbaden, 2015, S. 175-178.

⁸ Vgl. Leonid E. Grinin/Anton L. Grinin/Andrey Korotayev, „Forthcoming Kondratieff Wave, Cybernetic Revolution, and Global Ageing“, in: *Technological Forecasting and Social Change*, 115 (2017), S. 52-68.

⁹ Osterhammel (2009), *Die Verwandlung der Welt*, S. 117.

Neben dem Denken in Zyklen in bestimmten historisch orientierten Wissenschaften sieht Jürgen Link seit dem 19. Jahrhundert das Zyklische im Zusammenhang mit Wachstumsvorstellungen und -kurven in vielen Bereichen der Gesellschaft auf dem Vormarsch. Dabei unterscheidet Link verschiedene Grade der Zyklizität und fasst sie in einem zyklologischen Modell zusammen:

Zyklus in der hier verwendeten zyklologischen Bedeutung unterscheidet sich also, um zu resümieren, von bloßer Periodik oder Rhythmik: Epistemologisch konstitutiv ist der Zyklus ersten Grades als Zyklus der (Re)Produktion von Produkten, also als generativer Zyklus. Die Zyklen zweiten und vor allem dritten Grades lassen sich, falls sie losgelöst von ihren Zyklen ersten Grades betrachtet werden, auch als bloße periodische Wellen, als Rhythmen oder als Kurven auffassen.¹⁰

Vor dem Hintergrund der von Link vorgenommenen graduellen Unterscheidung von Zyklen lässt sich der Zusammenhang zwischen Serialität und Zyklen in der Medienwissenschaft neu denken. In den Zyklen zweiten Grades treten serielle Phänomene auf, die einzelne Reproduktionszyklen zusammenhalten und dann in Form von Evolutionskurven auftreten können. Die Serie ist deshalb bei Link unmittelbar mit Verdattung und Normalismus verbunden.¹¹ Das Serielle bezeichnet bestimmte Modi von Zyklizität. Ähnlich wie das Zyklische ist das Serielle zunächst eine gesellschaftliche Basisoperation, die mit der Industrialisierung an Bedeutung gewinnt.¹² Das gemeinsame Auftauchen von Serien und Zyklen als Reproduktionsmuster, Erklärungs- und Prognosemodelle am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts können nicht als sich zueinander kontingent verhaltende Entwicklungen gesehen werden, sondern als aufeinander bezogene Prozesse, die grundlegend in epistemische Fragen vieler Wissenschaften eingreifen. Link bezeichnet diese Verschränkung synchroner Zyklenmodelle als das „zyklologische Kombinat der Moderne“:

Wir haben es also mit bekannten Reproduktionszyklen wie dem Zyklus des Wissens (in Form von Diskursen) und der daran gekoppelten Technik, dem Zyklus des akkumulierenden Kapitals und der daran gekoppelten Massenprodukte, dem Zyklus sozialer und nationaler Strukturen usw. zu tun. Da all diese Zyklen notwendig wechselseitig aneinander gekoppelt sind, kann man sie insgesamt als ein Kombinat (als *das zyklologische Kombinat der Moderne*) bezeichnen.¹³

Wie Serialität und Zyklizität miteinander in und zwischen Medien reagieren, erweist sich als strukturelle Frage innerhalb des zyklologischen Kombinats. In diesem Sinne werden in den folgenden Überlegungen Zyklen und Serien als medienwissenschaftliche Begriffe und mediale Phänomene mit einer Schleife

¹⁰ Jürgen Link, *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne: Krise, New Normal, Populismus*, Göttingen, 2018, S. 87.

¹¹ Ebd., S. 85.

¹² Hartmut Winkler, „Technische Reproduktion und Serialität“, in: Günter Giesenfeld (Hg.), *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim, Zürich, New York, NY, 1994, S. 38-45: 38.

¹³ Link (2018), *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne*, S. 98.

verbunden, um deren gegenseitige relationale Bestimmung und Erkenntnisfähigkeit beispielhaft auszuloten. Die drei Grade von Zyklen werden in den weiteren Überlegungen – im Unterschied zu Jürgen Links Konzept – als gleichwertige Stufen und Ebenen verstanden und durch eine stärkere Berücksichtigung von Serialität ergänzt.

Erster Grad

In loser Aufnahme der drei Grade von Zyklen bei Link ergibt sich für den ersten Grad der Verschränkung von Zyklen und Serien im Bereich der Medien das Gegenstandsfeld der Reproduktion. Bei Link handelt es sich dabei um die „generativen (Re)Produktionszyklen des einzelnen konkreten Produkts“¹⁴ in Anlehnung an Vorstellungen zur Warenproduktion wie zum Beispiel des Autos. Mit ähnlichen Überlegungen unterscheidet Hartmut Winkler den materiellen Ursprung der Serialität von der medialen Serialität: „Die *Warenproduktion* etwa, die industrielle Massenherstellung von Konsumgütern, ist nur auf der Basis des seriellen Prinzips denkbar.“¹⁵ Die Herstellung identischer Waren braucht zyklische und serielle Regeln. Diese „mechanische Serialität“ trennt Winkler von der „nicht-mechanischen Serialität“ in den Medien¹⁶, denn die reine serielle Wiederholung in der Medienproduktion führt zu Irritationen bei den Rezipienten: Während wir bei Waren auf möglichst perfekter Identität bestehen, wir ansonsten die Ware als unvollkommen und defekt reklamieren, verlangen wir von Medien neben der Wiederholung jeweils einen Anteil an Variation, die für unsere Wahrnehmung und intellektuelle Verarbeitung die Wiederholung erträglich macht. Niemand möchte wieder und wieder das gleiche Buch, den gleichen Film, die gleiche Episode einer Fernsehserie, den gleichen Song im Radio wahrnehmen und rezipieren.

Die „Immergleichheit“¹⁷ als Formprinzip kulturindustrieller Produkte empörte Horkheimer und Adorno und ist gleichzeitig die analytisch scharfsinnige Feststellung des Unterschieds zu industriellen Warenproduktion, die identische Produkte anstrebt. Mediale Serialität in Zeitschriften, Filmen, Radio, Fernsehen und Internetangeboten ist demnach eine spezielle Ausprägung des generell Seriellen. Ähnlich sieht es Umberto Eco, wenn er das Serielle als Element einer postmodernen Ästhetik und sich nach seiner Auffassung im „Zeitalter der Elektronik [...] eine Wiederkehr des Zyklischen, des Periodischen, des Regelmäßigen abzeichnet“.¹⁸ Das Serielle eröffnet eine Zukunftsof-

¹⁴ Ebd., S. 86.

¹⁵ Winkler (1994), Technische Reproduktion und Serialität, S. 38 [Herv. i. O.].

¹⁶ Ebd., S. 44.

¹⁷ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt/M., 1969, S. 141-191: 156.

¹⁸ Umberto Eco, „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“, in: ders., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig, 1989, S. 301-324: 319.

fenheit, eine potentielle Unendlichkeit der Variation, die in den Medien ausgelebt werden können. In diesem Sinne prognostiziert die mediale Serie ihr nächstes Element als Schleife und antizipiert die Rezeption zukünftiger Serienelemente als Ähnliches.

Das paradigmatische Beispiel in der Medienwissenschaft für dieses Zusammenspiel von Zyklizität und Serialität ist die Fernsehserie. Als Episoden- oder Folgenreihe wiederholt sie genretypische Narrationsmuster, setzt sie auf dieselben Figurenkonstellationen, führt formattypische ästhetische Schemata immer wieder auf und trotzdem sorgt sie für eine Kombination aus Wiederholung und Variation. Die Variation schafft einen schwachen Neuigkeitswert, der aber ausreicht, Episoden zu unterscheiden.

Dieses Wechselspiel spitzt Lorenz Engell zu, wenn er die Fernsehserie als ein „funktionales Äquivalent“ eines operativen Gedächtnisses auffasst:

Die Fernsehserie ist dasjenige Format, in dem das Fernsehen seine Funktion als operatives Gedächtnis erstens ausübt und implementiert, zweitens erprobt, variiert und, in einem durchaus evolutionären Sinne, fortentwickelt und drittens reflektiert. Für das Fernsehen ist die Serie mithin schließlich das funktionale Äquivalent zu einer Theorie des Gedächtnisses.¹⁹

Analog zu Wiederholung und Variation entwirft Engell Erinnern und Vergessen als interne Entscheidungslogik der Fernsehserie. Das Gedächtnis ist dann eine Operation der Fernsehserie, die ein Ereignis entweder als Wiederholung oder Neuheit einschätzt, wobei irrelevant ist, ob das Ereignis etwas Neues oder eine Wiederholung ist. Wie in dem obigen Zitat angedeutet, operiert dieses Gedächtnis auf verschiedenen Ebenen wie der der Figuren, der einzelnen Episoden, der gesamten Serie, des Programms oder der Programmoberflächen von Video-on-Demand-Diensten. In einem weiteren Entwicklungsschritt der Verzahnung von Zyklischem und Seriellen setzt die Reflexion ihrer Funktion als operatives Gedächtnis bei der Fernsehserie Mitte der 1980er Jahre mit einem Schub der Ästhetisierung und Thematisierung von Erinnerung und Gedächtnis ein. Typische Umsetzungen dieser andauernden reflexiven Phase sind Flashbacks und Flashforwards sowie die Verweigerung des Gedächtnisses, in dem weder die Vergangenheit noch die Zukunft der Seriennarration geklärt werden können und in dem „Paradoxierungsrelationen“²⁰ entstehen. Diese neue Form der Paradoxierungsrelation kann auf Zyklen und Serien allgemein übertragen werden, so dass Serien nicht – wie ursprünglich angenommen – als eine Unterart von Zyklen angesehen, sondern Zyklen auch als eine Spezialisierung von Serien verstanden werden können. Als erster Grad der Zyklizität ist die Reproduktion ein Sonderfall des Seriellen, in dem das binäre Paar von Wiederholung und Variation zu sich selbst reflexiv wird.

¹⁹ Lorenz Engell, „Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens“, in: Robert Blanchet et al. (Hg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg, 2011, S. 115-132: 116.

²⁰ Ebd., S. 127.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die Verzahnung verschiedener Grade des Zyklischen und Seriellen über die Reproduktionssphäre hinaus mit größeren Kontexten wie dem technologischen Wandel. Engell deutet dies für Serien dadurch an, dass die Verfügbarkeit und ihre mediale Logik sich vom Rundfunkmodell löst und in Formen digitaler Speicherung überführt wird: „Dies hielte dann für die gesellschaftliche und kulturelle Erinnerungs- und Vergessenspraxis, mithin für die Funktionsweise von Sinnsystemen überhaupt unüberschaubare, mindestens aber unübersehbare Folgen bereit.“²¹ Damit greifen die Prozesse auf der Ebene ersten Grades, in unserem Beispiel der einzelnen Episoden einer Fernsehserie, durch auf die beiden anderen Ebenen, wie beispielhaft am Wandel vom Rundfunk- zum Speichermodell und am Reflexiv-Werden des Schemas von Wiederholung und Variation deutlich wird.

An diese weitreichenden Überlegungen zu den Verflechtungen der Reproduktionsebene mit allgemeinen Entwicklungen lassen sich die narratologischen Ansätze von Moritz Baßler und Martin Nies anschließen.²² Beide beschäftigen sich mit sogenannten *Short-Cuts*-Narrationen, deren Verbindung zu veränderter medialer Speicherung audiovisueller Medien sie hervorheben. Zyklisches und Serielles schaffen in diesen *Short-Cuts*-Narrationen gemeinsam komplexe Diegesen, in denen die Abschnitte des Syntagmas nicht mehr in Kontiguitätsbeziehungen (wie in einer linearen Narration), sondern in Äquivalenzbeziehungen aufgefasst werden. Handlungsstränge mit verschiedenen Figuren werden in kurze Schnipsel zerlegt, die zueinander nicht mehr in narrativ-kausaler Beziehung stehen, sondern Äquivalente des gleichen Motivs, Rätsels oder Themas sind. Diese *Short Cuts* werden seriell nacheinander montiert und zyklisch alternierend im Ablauf wiederaufgenommen. Baßler sieht in diesen ästhetischen und narrativen Verfahren eine „Aufwertung der erzählten Welt gegenüber den in ihr sich abspielenden Handlungen.“²³ Die von Engell thematisierten Paradoxierungsrelationen lassen sich ebenso in den *Short-Cuts*-Narrationen beobachten, die rätselhafte und kontingente Ordnungen ausbilden:

Short Cuts-Erzählungen der Gegenwart tendieren folglich zu einer Konzeption des Zufalls als ein Geschehen erregendes Moment in der Diegese, sie erheben ihn darüber hinaus in ihrer Darstellungsform zur strukturell konstitutiven Größe und etablieren durch die dem Typus inhärente Kontrastierung von einerseits Fragmentierung und andererseits Kohärenzstiftung zwischen narrativen Einhei-

²¹ Ebd., S. 130.

²² Moritz Baßler, „Short Cuts und Serialität. Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt“, in: ders./Martin Nies (Hg.), *Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*, Marburg, 2018, S. 7-16. Martin Nies, „Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalen Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart“, in: Moritz Baßler/Martin Nies (Hg.), *Short Cuts: ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*, Marburg, 2018, S. 21-38.

²³ Baßler (2018), *Short Cuts und Serialität*, S. 11.

ten zu dem einen ästhetisch-philosophischen Diskurs über Zufälligkeit oder höheren Sinn des Geschehens.²⁴

Das Beispiel der Short-Cuts-Narrationen zeigt erstens erneut die Unmöglichkeit, die Ebenen des Zusammenwirkens von Zyklen und Serien zu trennen und analytisch separat aufzuarbeiten. Zweitens greift es die strukturelle Ordnungsfunktion des Zyklischen und Seriellen an. In ihrer aktuellen Ausprägung und ihrem Zusammenwirken entstehen Entdifferenzierungspotentiale, die zum Beispiel Metonymie und Synekdoche als Stilfiguren präferieren. Die Beispiele der Plausibilisierung als operatives Gedächtnis und als *Short-Cuts*-Narrationen demonstrieren die paradoxe Erkenntnis, dass Zyklen und Serien ersten Grades strukturelle mediale Ordnungserklärungen liefern und zugleich wieder unkenntlich machen können.

Zweiter Grad

Auf der Ebene zweiten Grades wirken die auf der Ebene ersten Grades festgestellten Zusammenhänge von Zyklen und Serien nach. Mit Bezug auf das vorherige Beispiel der Fernsehserie kommt es zu zyklisch wiederkehrenden einzelnen Serien, in denen Prinzipien von Zyklizität und Serialität ausgestellt werden. Beispielsweise wird in der *Anthology Series* in jeder Staffel eine Geschichte mit jeweils anderen Figuren und Schauspielern über wenige Episoden erzählt. *Anthology Series* waren schon im US-amerikanischen Radioprogramm seit den 1930er Jahren und im Fernsehen der 1950er Jahre populäre und feste Programmbestandteile; sie erfreuen sich seit wenigen Jahren einer erneuten, zyklisch wiedergekehrten Beliebtheit. In *Anthology Series* werden zwischen den Staffeln keine narrativen Fäden weitergesponnen, aber das Genre und damit thematische Kontexte und Rezeptionssituationen werden erneut aufgegriffen und durchgespielt.

Ist das „direkte Nebeneinander, die räumliche – oder zeitliche – Kontiguität, eine notwendige Bedingung für das Vorliegen einer Serie“²⁵, fragt Georg Töpfer aus interdisziplinärer naturwissenschaftlicher Sicht. Zuerst einmal ließe sich in Bezug auf die Kachelästhetik der Präsentation der Medienprodukte auf Medienplattformen mehr von einer Reihe als von einer Serie sprechen, die durch semantische Aufladungen wie Genres eine Serie zweiten Grades evozieren. Serialität stützt zuerst Strukturen und ermöglicht zweitens Komplexität. In Bezug auf die biologische Evolution ist Serialität „ein evolutionärer Mechanismus zur Steigerung von Komplexität“²⁶, in dem die Differenzierung

²⁴ Nies (2018), *Short Cuts*, S. 37.

²⁵ Georg Töpfer, „Serialität als natürliches Phänomen, Beschreibungsmodell der Biologie und Evolutionsprodukt“, in: Gerhard Scholz (Hg.), *Serie und Serialität: Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*, Berlin, 2017, S. 11-30.

²⁶ Ebd., S. 27.

von Strukturen durch funktionale Modularisierung ermöglicht wird. Zumindest eine strukturelle Analogie zur medialen Serialität lässt sich dadurch herstellen, dass sich zum Beispiel Genrebezeichnungen immer feiner differenzieren lassen, wenn durch die Vermehrung und der Vergleich von Medienobjekten in einem Genre neue Gattungen und Subgattungen entstehen. Diese kulturellen Differenzierungsleistungen stehen somit auf den Schultern einer historischen Genreevolution und des synchronen Vergleichs im Nebeneinander (zum Beispiel auf den Interfaces der Mediendistributeure). Während auf der Ebene ersten Grades Effekte der Entdifferenzierung auftreten können, nimmt auf der Ebene zweiten Grades die Differenzierungsleistung durch serielle und zyklische Verfahren zu.

Als ein weiteres Beispiel für das Zusammenspiel von Serien und Zyklen können Medienhypes dienen. In seiner Definition zu Medienhypes konstatiert Peter L. M. Vasterman: „Media do stimulate, amplify and magnify.“²⁷ In seiner Analyse zu wellenförmigen Dynamiken in medialen Nachrichtenformaten stellt er folgende Komponenten fest: Ein Schlüsselereignis löst eine Kettenreaktion aus, die durch positive Feedbackschleifen verstärkt wird. Durch diese ersten Prozesse in der Nachrichtenproduktion entsteht automatisch ein übergreifendes Nachrichtenthema, das für alle weiteren Anschlussnachrichten zu diesem Thema die Schwelle zur Verbreitung senkt. Dazu kommen externe Faktoren wie beispielsweise soziale Gruppen, die mit ihren Aktivitäten bestimmte Nachrichten hervorheben können.²⁸

Diese Mechanismen des Medienhypes, wie sie Vasterman analysiert, enthalten serielle und zyklische Elemente. Die Kettenreaktion auf das Schlüsselereignis ist eindeutig ein serielles Phänomen, während die Feedbackschleifen zyklische Strukturen haben. Vastermans Modell erweist sich als wichtiges Korrektiv zu den evolutionären Mechanismen von Serien und Zyklen, denn am Ende flaut der Medienhype wieder ab und der nächste beginnt erneut bei Null. Eine Evolution von Medienhypes lässt sich nicht feststellen und somit zeigt sich auf der Ebene zweiten Grades, dass Serien und Zyklen nicht automatisch zu größeren evolutionären Entwicklungen führen und ebenso autonome Phänomene hervorbringen können, die durch strukturell ähnliche Verläufe gekennzeichnet sind.

Auf der Ebene des zweiten Grades werden somit die Evolutionskurven, wie sie Link beschreibt, zu Evolutionsmustern, die auf je verschiedene Weise Serielles und Zyklisches repräsentieren. Die Darstellungsweisen als Kurve oder Welle sind dann zwei mögliche von vielen. Die jeweiligen Ordnungsstrukturen hängen von ästhetischen Entscheidungen ab, die nicht allein an der Oberfläche wirken. Je nachdem wie zyklische und serielle Komponenten repräsen-

²⁷ Peter L. M. Vasterman, „Media-Hype: Self-Reinforcing News Waves, Journalistic Standards and the Construction of Social Problems“, in: *European Journal of Communication* 20, 4 (2005), S. 508-530: 513.

²⁸ Ebd., S. 513-515.

tiert werden, werden sie für evolutionäre Differenzierungsleistungen produktiv oder auch nicht. Die Kurve erreicht ohne den evolutionären Anteil – wie bei den Medienhypes – eine Spitze, sinkt auf eine Nulllinie, das Nachrichtenrauschen, herab und beginnt von Neuem. Um weitergehende Verbindungen zwischen Medienhypes bzw. der Welle von Medienhypes, Shitstorms, Smart Mobs usw. zu finden, könnte die Ebene dritten Grades Perspektiven bieten. Die Erklärungskraft zyklischer und serieller Mediengeschichten und -strukturen muss in der letzten Ebene auf die Medientheorien selbst bezogen werden.

Dritter Grad

Wie können nun Zyklen und Serien auf der Ebene dritten Grades in den Medienwissenschaften relevant werden? Link bezieht sich auf Serien von Smartphone- und Automobiltypen, um Zyklen dritten Grades zu erläutern.²⁹ Für die vorgeschlagene Übertragung auf das hier entwickelte Modell sollen Zyklichkeit und Serialität in den Ansätzen der Medienwissenschaften selbst thematisiert werden. Ein gutes Beispiel findet sich in den Anfängen medientheoretischer und -historischer Überlegungen in der *Toronto School of Communication*. In *Bias of Communication* schlägt Harold Innis 1951 eine zyklische Mediengeschichte vor: In seinem Interesse steht die „significance of communication to the rise and decline of cultural traits“.³⁰ Diese langen Wellen des Auf- und Abstiegs in der Mediengeschichte entstehen mit Tendenzen von Zivilisationen eher Zeit- oder Raummedien zu entwickeln und zu nutzen.

Der Ursprung dieses Modells des ausgebildeten Ökonomen Innis liegt in der Wellen- und Zyklenaffinität der zeitgenössischen Wirtschaftswissenschaften. Dass Innis mit den Kondratieff-Wellen und ihrer Weiterführung durch Joseph Schumpeter³¹ vertraut war, zeigt eine Fußnote in *The Bias of Communication*: „Schumpeter in his *Business Cycles* has emphasized the importance of the Kondratieff Cycle but has neglected the problem of organization of communication by which innovations are transmitted.“³² Innis moniert bei Schumpeter die Zentralität und Dominanz der Kondratieff-Zyklen und strebt in seinen mediengeschichtlichen Analysen eine stärkere soziale, kulturelle und politische Kontextualisierung von Zyklen an. Sie stehen in einer Reihe oder Serie von parallelen Entwicklungen, welche die Zyklendauer und -intensität entscheidend prägen. Genaue Zeiträume der Gültigkeit eines Zyklus oder die Prognose weiterer zyklischer Ereignisse werden dadurch erschwert. In der Zivilisationsgeschichte von Innis dominieren abwechselnd Imperien, die entweder auf Zeit- oder Raummedien bauen. Das ägyptische Reich setzt zum

²⁹ Link (2018), *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne*, S. 86.

³⁰ Harold A. Innis, *The Bias of Communication*, Toronto, Buffalo, London, 1951, S. 32.

³¹ Joseph Schumpeter, *Business Cycles. A Theoretical, Historical and Statistical Analysis of the Capitalist Process*, New York, NY, London, 1939.

³² Innis (1951), *The Bias of Communication*, S. 187, Fußnote 110.

Beispiel auf Hieroglyphen, Pyramiden und Mumifizierung, während das römische Reich Papyrus, Pergament und Straßennetze präferiert. Innis ist vorsichtig, indem er den Begriff „bias“ verwendet, der in der deutschen Ausgabe mit „Tendenzen“³³ übersetzt wird. Die Mediennutzung bestimmt bei Innis die Wissensmonopole und die Wissensverbreitung einer Zivilisation. Medienwechsel bedeuten Wissens- und Machtwechsel, wie Innis am Beispiel des alten Ägyptens demonstriert: „The monopoly of knowledge centering around stone and hieroglyphics was exposed to competition from papyrus as a new and more efficient medium.“³⁴ Neue Medien induzieren Medienwandel durch veränderte Wissens- und Machtmonopole.

Marshall McLuhan radikalisiert die These von Innis weiter in seinem apodiktischen Mantra: „The medium is the message.“ Das zyklische Mediengeschichtsmodell wird bei McLuhan noch abstrakter, in dem die Mediengeschichte in „Oralität 1“ über eine im Verhältnis dazu kurze Phase der Literalität zu „Oralität 2“ mit den elektronischen Medien kommt. Dieser zyklische Überbau wird in seinem 1964 erschienenen Buch *Understanding Media. The Extensions of Man*³⁵ durch ein zweites, untergeordnetes und serielles Mediengeschichtsmodell ergänzt. Von Sprache bis Automation reiht McLuhan im zweiten Teil des Buches ein Medium an das nächste. Eine lineare zeitliche Ordnung der Medienabfolge wird dabei weitestgehend eingehalten. Eine Vermittlung oder Moderation zwischen den beiden Teilen von *Understanding Media* stellt McLuhan nicht zur Verfügung. Die Leserin oder der Leser kann das zyklische mit dem linearen Modell der Mediengeschichte selbst verknüpfen, muss aber nicht.

An dem Beispiel der *Toronto School of Communication* werden die Schwierigkeiten evident, die mit dem dritten Grad von Zyklizität und Serialität verbunden sind. Beide Konzepte finden sich bei McLuhan mit verschiedenen Zugängen bei der Reflexion zur Mediengeschichte wieder. Bei Innis und McLuhan sind die historischen Medienwellen, in denen jeweils wenige Medien in einer Gesellschaft dominant wirken, stark von Umweltfaktoren abhängig. Die aufstrebende Priesterschaft verändert nach Innis das Wissensmonopol im alten Ägypten und erleichtert die Einführung neuer Medien. Heiße und kalte Medien entwickeln bei McLuhan gegensätzliche Wirkungen, je nachdem, ob sie in einer heißen oder kalten Gesellschaft eingesetzt werden. Während Innis nur in der Mediengeschichte zurückblickt, wagt McLuhan den Ausblick auf gegenwärtige und kommende Medienzyklen.

Wird in hundert Jahren die Mediengeschichte der Digitalisierung als eine geschrieben werden, in deren Wissensmonopolen serielle und zyklische Inhalte, Formen und Strukturen dominieren? Die Renaissance der Fernsehserien auf

³³ Harold A. Innis, „Tendenzen der Kommunikation“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation: Ausgewählte Texte, Ästhetik und Naturwissenschaften Medienkultur*, Wien, 1997, S. 95-119.

³⁴ Innis (1951), *The Bias of Communication*, S. 35.

³⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, NY, 1964.

Video-on-Demand-Plattformen, die seriellen und zyklischen Aufmerksamkeitsregime der Sozialen Medien, die technische und algorithmische Basis sich wiederholender Softwareroutinen, Programmschleifen und serieller Befehlsketten wird diese Mediengeschichte vielleicht als ihre Beweise anführen.

Diese komplexen Lagen in der Perspektivierung von Medien- und Kulturgeschichte erklären vielleicht die Zurückhaltung der *Foundation for the Study of Cycles* sich mit diesen Entwicklungen auseinanderzusetzen. Aus medienwissenschaftlicher Sicht können Zyklen und Serien nicht einfach als große Entwicklungslinien begriffen werden, sondern benötigen graduelle Abstufungen ihrer Wirkungsebenen, in denen sie gleichwertig und abhängig voneinander operieren. Die übernommene Dreistufigkeit der Grade bildet einen ersten Versuch, die jeweiligen Ausprägungen von Zyklen und Serien zu erfassen. Das Verhältnis der beiden Konzepte schillert dann in unterschiedlichen Facetten, die einerseits ihre Zusammengehörigkeit zeigen sowie andererseits ihre verschiedenen begrifflichen und analytischen Verwendungen auffächern. Inwieweit sich Zyklen und Serien in der vorliegenden argumentativen Schleife durch die verschiedenen Gegenstand- und Theorieebenen für die Medienwissenschaften neu produktiv machen lassen, muss noch in zukünftigen weiteren Durchgängen erprobt werden.

Literatur

- Bäßler, Moritz, „Short Cuts und Serialität. Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt“, in: ders./Martin Nies (Hg.), *Short Cuts: ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*, Marburg, 2018, S. 7-16.
- Dewey, Edward R., *Cycles: Selected Writings*, Pittsburgh, PA, 1970.
- Eco, Umberto, „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“, in: ders., *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig, 1989, S. 301-324.
- Engell, Lorenz, „Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens“, in: Robert Blanchet et al. (Hg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg, 2011, S. 115-132.
- Grinin, Leonid E./Grinin, Anton L./Korotayev Andrey, „Forthcoming Kondratieff Wave, Cybernetic Revolution, and Global Ageing“, in: *Technological Forecasting and Social Change*, 115 (2017), S. 52-68.
- Henke, Anja, „Die Kondratieffzyklen“, in: dies., *Wachstum in gesättigten Märkten*, Wiesbaden, 2015, S. 175-178.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankfurt/M., 1969, S. 141-191.
- Innis, Harold A., *The Bias of Communication*, Toronto, Buffalo, London, 1951.

- Ders., „Tendenzen der Kommunikation“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation: Ausgewählte Texte, Ästhetik und Naturwissenschaftlichen Medienkultur*, Wien, 1997, S. 95-119.
- Link, Jürgen, *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne: Krise, New Normal, Populismus*, Göttingen, 2018.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, NY, 1964.
- Nies, Martin, „Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalen Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart“, in: Moritz Baßler/Martin Nies (Hg.), *Short Cuts: ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*, Marburg, 2018, S. 21-38.
- Osterhammel, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München, 2009.
- Schumpeter, Joseph, *Business Cycles. A Theoretical, Historical and Statistical Analysis of the Capitalist Process*, New York, NY, London, 1939.
- Toepfer, Georg, „Serialität als natürliches Phänomen, Beschreibungsmodell der Biologie und Evolutionsprodukt“, in: Gerhard Scholz (Hg.), *Serie und Serialität: Konzepte und Analysen in Gestaltung und Wissenschaft*, Berlin, 2017, S. 11-30.
- Vasterman, Peter L. M., „Media-Hype: Self-Reinforcing News Waves, Journalistic Standards and the Construction of Social Problems“, in: *European Journal of Communication* 20, 4 (2005), S. 508-530.
- Winkler, Hartmut, „Technische Reproduktion und Serialität“, in: Günter Giesenfeld (Hg.), *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim, Zürich, New York, NY, 1994, S. 38-45.

TORSTEN HAHN

PARASITEN-EPISTEMOLOGIE/MÜLL-THEORIE.
FRANZ KAFKAS THEORIE DER MEDIEN

Die Aufgabe, der Spur der Dinge zu folgen, endet nicht oder besser: sollte nicht enden, wenn der Lebenszyklus abgeschlossen ist. Denn dann führt sie in eine Passage, die kaum erforscht ist. Was dann aus dieser Passage wieder an die Oberfläche kommt, sind Dinge, die nicht vollständig zu integrieren sind, auch wenn es zeitweise so scheinen mag. Dieser Durchgang, der domestizierte Objekte in Dinge transformiert – ich komme auf die Unterscheidung zurück –, ist der Abfall bzw. der Müll. Dieser Abschnitt, der auf den Lebenszyklus der Dinge folgt, war lange ein epistemologisches Niemandsland, da ein *obstacle épistémologique*¹ äußerst wirksam die Grenze des Wissens und des Nicht-Wissens, also der bloßen Meinung oder gar: des albernen Unsinn, zugleich zog und stabilisierte. Dies heißt nicht, dass das, was aus dieser Passage zurückgekehrt ist und die Gesellschaft heimsuchte, nicht dokumentiert worden wäre. Die Wesen, die aus dieser Zone zurückkehren und die Unterscheidung der Gesellschaft einerseits und der Dinge sowie des Zeugs andererseits unterlaufen, weisen, soviel sei schon an dieser Stelle über sie gesagt, einen hohen Grad an Gemeinsamkeit mit den ‚Hybriden‘ auf, die Bruno Latour mit seinem Essay *Nous n'avons jamais été modernes* (1991) populär gemacht hat.² Ebenso wie bei diesen, wurde auch von den Ding-Wesen, um die es in vorliegendem Beitrag gehen wird, in der ‚offiziellen‘ Philosophie lieber geschwiegen als gesprochen. Wenn dies so ist, lässt sich fragen, was diese angesprochene Dokumentation ermöglicht hat. Warum und wo, also in welchem Medium, konnte beobachtet werden, dass einige Dinge nicht so passiv sind, wie sie sein sollten? Was ermöglichte, die Dinge so zu sehen, wie sie sind? Welche Kommunikationsform erlaubt, dies allen Hindernissen zum Trotz auch noch auszusprechen?

Um diese Fragen zu beantworten, seien im Folgenden zwei traditionell vielversprechende Kandidaten bemüht, wenn es darum geht, Unwahrscheinliches wahrscheinlich zu machen – was in diesem Fall zunächst die Bereitschaft

¹ Das Konzept des Erkenntnishindernisses geht auf Gaston Bachelards 1938 erschienene Studie *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* zurück. Vgl. Gaston Bachelard, *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der wissenschaftlichen Erkenntnis*, Frankfurt/M., 1978, bes. das erste Kapitel „Der Begriff des Erkenntnishindernisses“, S. 37-58.

² Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008. Die Verwendung des Adjektivs ‚modern‘ im vorliegenden Beitrag schließt an Latours Kritik der „Verfassung der Moderne“ (ebd., S. 22) an.

bedeutet, den Diskurs für Müll, Mischwesen und Medien zu öffnen. Dies sind erstens ‚Theorie‘ und zweitens ‚Literatur‘.³

Beide sind Kommunikationsformen, die durchlässig für das sind, was anderenorts gesperrt bzw. ausgeschlossen war und ist. Ein solches albern und verfehmtes Ding ist z. B. das Schreibgerät ‚Feder‘, wie der sogenannte Schreibfederstreit G. W. F. Hegels und eines gewissen Herrn Krug zeigt.⁴ In das Zentrum dieses Streits rückt die Frage, ob Hegels philosophisches System auch die Schreibfeder herleiten könne oder müsse, mit der es niedergeschrieben wurde.⁵ Die Polemik des Systemphilosophen macht inzwischen fast schon wieder nostalgisch, da sie an eine Zeit erinnert, in der der Geist die Medien noch ignorieren konnte – und die Dinge noch dienstbare Objekte waren. Dass sich Dinge und Medien oder Medien-Dinge nun ebenso wie der Abfall – bzw. zusammen

³ Vgl. zur Differenz von Philosophie und Theorie: Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990*, München, 2015, S. 11-64. Vgl. zu Literatur als Medium des Wissens z. B. die entsprechenden Aussagen von Michel Serres. Gibt man einer Aussage Serres' eine leicht apokalyptische Drehung, ist die letzte große Wahrheit, die die Philosophie aussprechen kann, die, dass sie überholt wurde: „Die Philosophie ist tief genug, um verständlich zu machen, dass die Literatur noch tiefer ist als sie.“ (Michel Serres, *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour*, Berlin, 2008, S. 42.) Vgl. z. B. stellvertretend für andere Belege auch ders., *Hermes II. Interferenz*, Berlin, 1992, S. 309-332. Tatsächlich dürfte hier die Zumutung für einige noch weiter gehen, da Serres mit *Tim und Struppi: Die Juwelen der Sängerin* den Comic zum Medium des Wissens und der Wahrheit erhebt. ‚Wissen‘ bedeutet, den Parasiten zu folgen, die die Kommunikation stören, indem sie sich in den Kanal einschreiben (oder eins mit diesem sind) und Rauschen produzieren, das Systeme zum Oszillieren bringt und für Transformation sorgt. Im Rauschen zeigt sich die Aktivität der Medien, die im Modus der Störung operieren: „Und wenn die Philosophie gar nicht mehr dort wohnte, wo man sie gewöhnlich erwartet? Während sie sich in Todeszuckungen windet in der Nacht der Esoterik, zeigt der Comic-strip in hellem Lichte und ohne Umschweife die Wunden unseres Diskurses: trockener Mund, Wachs in den Ohren, verstopfte Kanäle, die große Unfähigkeit zu hören und sich Gehör zu verschaffen. [...] Der Comic-strip hat seine eigene Abhandlung über die Einsamkeit der Monade hervorgebracht. [...] Ja, die Monadologie unserer Zeit, das sind *Les Bijoux de la Castafiore*. Der Schatz liegt im Nest der geschwätzigen Elster oder in der Schatulle der Klatschbase. Die beide nichts damit anzufangen wissen. Die nur Lärm machen.“ (Ebd., S. 309 f.)

⁴ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, „Wie der gemeine Menschenverstand die Philosophie nehme, dargestellt an den Werken des Herrn Krug“, in: ders., *Jenaer Schriften 1801-1807. Werke in 20 Bänden*, Bd. 2, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michels, Frankfurt/M., 1970, S. 188-208.

⁵ Vgl. zum Schreibfeder-Streit Brady Bowman, „Die Schreibfeder-Kontroverse. Zu Hegels Auseinandersetzung mit W. T. Krug im *Kritischen Journal der Philosophie* und ihrem Hintergrund bei Schelling“, in: Klaus Vieweg (Hg.), *Gegen das ‚unphilosophische Unwesen‘. „Das Kritische Journal der Philosophie“ von Schelling und Hegel*, Würzburg, 2002, S. 131-146. Die Tatsache, dass mit der Schreibfeder das mediale Apriori des Systems Thema wird, verwandelt die Polemik Hegels, denn er schiebt die Schreibfederfrage seinem Kontrahenten in streitsüchtiger Absicht unter, in dramatische Ironie. Vgl. dazu und zur Transformation der Philosophie in Literatur, sobald sie versucht, die Störung/die widerspenstigen Dinge zu integrieren, die Arbeit von Charlotte Jaekel, *Vive la Bagatelle. Animismus und Agency bei Friedrich Theodor Vischer*, Würzburg, 2018. Die Arbeit enthält auch ein Kapitel zu Kafkas Blumfeld-Konvolut, das mit der hier vorgelegten Interpretation kompatibel (und durch ein visuelles Medium ergänzt) ist.

mit diesem – gegenwärtig aufdrängen, ist allerdings, so soll der vorliegende Text vorführen, alles andere als zufällig.

Im Folgenden soll nun (I) dem Abfall und Müll als der angesprochenen Passage sowie dem angesprochenen Erkenntnishindernis, das die Ausschlüsse aus dem Bereich des Wissens produziert, nachgegangen werden. Dies führt auch auf die mediale Bedingung der Möglichkeit des *obstacle épistémologique*. Im Anschluss daran (II) werden Formen der Müll-Theorie vorgestellt: Dies sind erstens Michael Thompsons *Rubbish Theory* (1979/2017) und zweitens Vilém Flussers theoretisch-essayistisches Umkreisen des Mülls und Abfalls, v. a. in *Dinge und Undinge* (1993) – dies führt auch auf die Frage nach den Medien. Nachfolgend (III) werden mit einem Text aus Franz Kafkas Nachlass und der Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* (1919) das unheimliche und bedrohliche Wesen des Mülls und der Medien sowie die Paranoia und eine die Sorge in einen schmerzlichen Fatalismus führende Einsicht zum Thema.

I.

In Don DeLillos Roman *Underworld* (1997), dessen zentrales Thema die Unmöglichkeit eines restlosen und vollständigen *waste managements* ist, da die Reste und der Abfall sich nicht eindämmen lassen und immer wieder an die Oberfläche drängen, begegnet der Leser einer Figur namens „Jesse Detwiler, [...] the visionary in our midst, the waste theorist“⁶. Seine Lehre lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Detwiler said that cities rose on garbage, inch by inch, gaining elevation through the decades as buried debris increased. Garbage always got layered over or pushed to the edges, in a room or in landscape. But it had its own momentum. It pushed back. It pushed into every space available [...]. And it produced rats and paranoia.⁷

Die Ratten und die Paranoia sind Produkte des Mülls, dieser verfügt offenbar über eine beträchtliche Handlungsmacht. Auf dieses Paar – die Ratten und die Paranoia – wird im dritten Kapitel zurückzukommen sein. Zuvor gilt es, Detwiler noch ein Stück zu folgen und seine Aussagen mit ‚müllphilosophischen‘ Versuchen (im zweiten Kapitel) abzugleichen. Detwilers Theorie der Zivilisation kennt vor allem einen Antrieb und Impulsgeber zum Aufbau von Kultur: Müll und Abfall. Er fährt fort:

Civilization did not rise and flourish as men hammered out hunting scenes on bronze gates and whispered philosophy under the stars, with garbage as a noisome offshoot, swept away and forgotten. No, garbage rose first, inciting people to build a civilization in response, in self-defense. [...] Garbage pushed back. It

⁶ Don DeLillo, *Underworld*, London, 1998, S. 285.

⁷ Ebd., S. 287.

mounted and spread. And it forced us to develop the logic and rigor that would lead to systematic investigations of reality, to science, art, music, mathematics.⁸

Erst der Müll, dann Musik und Mathematik also. Die reinen Formen (und auch der Form-Begriff wird, wie sich zeigen wird, schließlich von dem, was Müll und Nicht-Müll ist, wie Odradek, feindlich übernommen) folgen auf den Müll, sie sind der Versuch, in einer entrückten Sicht auf das Körperlose, die materialen Schlacken des Realen zu vergessen. Insbesondere, wenn diese auch noch unappetitlich werden. Der Abfall ist ein Anathema der Philosophie – um zu garantieren, dass dies auch so bleibt, wurde das Erkenntnishindernis im Diskurs eigens hervorgehoben: so in Platons Dialog „Parmenides“. Das späphilosophische Werk führt einen jungen Sokrates vor, dem sich Parmenides geschlagen geben muss, als er diesem die Ideenlehre vorstellt. Diese erweist sich als problematisch, wozu ein vernichtendes Argument des Parmenides beiträgt, das in vorliegendem Zusammenhang von besonderem Interesse ist. Nachdem Sokrates schon zu zweifeln begonnen habe, ob es zulässig sei, zu sagen, dass es analog zur ewigen und unveränderlichen Idee des Guten auch eine Idee des Menschen, des Feuers und des Wassers gebe, droht ein Absturz in Lächerlichkeit: „Etwa auch über solche Dinge, o Sokrates“, so soll Parmenides seine Vorführung des jugendlichen Herausforderers fortgeführt haben,

welche gar lächerlich herauskämen, wie Haare, Schlamm, Schmutz und was sonst noch recht geringfügig und verächtlich ist, bist du in Zweifel, ob man behaupten solle, daß es auch von jedem unter diesen einen Begriff besonders gebe, der wiederum etwas anderes ist als die Dinge, die wir handhaben, oder ob man es nicht behaupten solle? – Keineswegs, habe Sokrates gesagt, sondern daß diese eben das sind, was wir sehen, und daß zu glauben, es gebe noch einen Begriff von ihnen, doch gar zu wunderlich sein möchte. Zwar hat es mich bisweilen beunruhigt, ob es sich nicht bei allen Dingen auf gleiche Art verhalte. Daher, wenn ich hier zu stehen komme, fliehe ich aus Furcht, in eine bodenlose Albernheit versinkend umzukommen [...].⁹

Das Erkenntnishindernis trennt also das Wissen von der Albernheit. Wer vom Müll behauptet, er habe einen Begriff, eine unveränderliche Form, kann nicht länger beanspruchen, ernst genommen zu werden. Im Dialog geht es um die Frage nach Einheit und Vielheit, die Frage nach dem Abfall scheint zunächst nur eine bloße Laune bzw. Nebensächlichkeit zu sein – aber wie sonst sollte dieser Ausschluss zu einem Faktum des philosophischen Diskurses, also aussprechbar werden? Schon ihm zu viel Aufmerksamkeit zu widmen, dürfte den drohenden Absturz in die Albernheit heraufbeschworen haben. Es bleibt daher wohl nur diese nebensächliche Form der Thematisierung gleichsam *en passant*. Auf jeden Fall wird so erneut besiegelt, dass der Müll kein Wissensobjekt werden kann: Als Erkenntnisgegenstand ist er ausgestrichen – und die Episteme bleibt frei von den Resten des Realen.

⁸ Ebd.

⁹ Platon, „Parmenides“, in: ders., *Sämtliche Werke, Band 4, Phaidros. Parmenides. Theaitetos. Sophistes*, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt, 1981, S. 195-319: 209 (Stephanus: 130 c-d).

Dies scheint bestens zur Geschichte der Zivilisation *à la* Detwiler zu passen: Die Rede der Philosophen scheidet in das, wovon Wissen möglich ist und das, was keinen Begriff hat, sondern einfach und nur das sein soll, was es scheint: eine ärgerliche, aber zu vernachlässigende Schlacke, über die man besser nicht spricht. Es ist daher, so kann man daran wohl anschließen, der Müll, der die verborgene Ursache dafür ist, dass Philosophie im Sinne Latours ein Diskurs der „Reinigung“¹⁰ und der sauberen Trennung ist: auf der einen Seite der Sinn, auf der anderen Seite das dumme Zeug, dessen Fluchtpunkt der Konsummüll ist. Dies reicht allerdings noch nicht aus, um den Ausschluss bzw. seine Möglichkeit zu erklären. Vielmehr bedarf es eines Medienregimes, das diese Aufspaltung in eine Welt des helllichtigen Wissens und eine Welt des blinden Herumwühlens im Abfall, eine Welt der Urbilder und eine Welt der Abbilder (in ihren verschiedenen Stufen der Entfernung von der Idee und damit des Dahinschwindens der Substanz bis hin zu ihrer Nullstufe, dem Müll) möglich macht.

Dieses Medienregime ist, wie Eric A. Havelock in *Preface to Plato* (1963) gezeigt hat, das der Schrift. Es ist genau diese Medientechnik, die die Ideenlehre ermöglicht, unabhängig davon, wie abfällig Plato sich über die negativen Folgen der Schrift auch geäußert haben mag. Es ist damit der Umbruch von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit, der die Ideenlehre möglich macht.¹¹ Wenn dies zutrifft, müsste, sobald dieses Medienregime löchrig wird und nachgibt, ebenfalls die Eindämmung des Mülls in eine neue Phase eintreten: Diese müsste sich dadurch auszeichnen, dass durch die Löcher des brüchig werdenen Paradigmas Ding-Wesen in die bereinigte gesellschaftliche Sphäre eindringen. Medium der Beobachtung dieser Wesen und des Wissens von ihrer Nicht-Eindämmbarkeit wird dann nicht mehr die Philosophie sein. Es wird sich, wie von Michel Serres vorgeführt, in einer anderen Kommunikationsform offenbaren, nämlich einer essayistischen Form von Theorie, wie sie im nächsten Kapitel vorgestellt wird, bzw. der Literatur, die im letzten Kapitel erneut ihren Auftritt hat.

¹⁰ Bruno Latour hat auf die komplexe Reinigungsarbeit hingewiesen, die den philosophischen Diskurs der ‚Moderne‘ auszeichnet. Vgl. für einen Überblick Latour (2008), *Wir sind nie modern gewesen*, S. 70 und S. 80.

¹¹ Vgl. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, MA, 1963, S. 201 f. Dabei geht es um die Durchsetzung der Schrift als Leitmedium, d. h. um das Ende des „oral state of mind“; dass es bereits vor dem fünften vorchristlichen Jahrhundert Schrift gab, wird damit selbstverständlich nicht bestritten. Gerade weil die Bedingung der Möglichkeit der Ideenlehre in der Durchsetzung von Schriftlichkeit besteht, d. h. erst in deren Gefolge formale Abstraktion und Subjekt-Objekt-Strukturen Einzug halten und so etwas wie ‚Wissen‘ durch die „separation of the knower from known“ (ebd., S. 197) allererst und im Wortsinne ‚denkbar‘ wird, ist „the oral state of mind still [...] for Plato the main enemy.“ (Ebd., S. 41.) Die orale Kultur ist, im Gegensatz zur Distanzierung der analytischen literalen Kultur, „[c]lose reference to the human lifeworld“ – und kann daher auch den Müll nicht ignorieren oder aus der Kommunikation austreichen. Sie produziert daher auch kein ‚Wissen‘. Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, New York, NY, 1982/2002, S. 42.

II.

Der Abfall und der Müll lassen sich also nicht dauerhaft eindämmen oder in einer unsichtbaren Versenkung stillstellen – dies lehren Detwiler wie wohl auch die alltägliche Erfahrung. Er drängt zurück an die Oberfläche. Von diesem Punkt an eröffnen sich verschiedene Möglichkeiten. Die erste ist die, den Abfall wieder in ein wertvolles Objekt zu verwandeln. Dies bewerkstelligt u. a. die Archäologie, zum Beispiel, wenn eine beträchtliche Menge von Austernschalen, und damit antiker Konsumabfall, der beim Bau einer U-Bahn wieder aufgetaucht war, in Objekte des Römisch-Germanischen Museums transformiert wird. Diese Austernschalen werden dann, wie sich dies für antike Artefakte gehört, mit Verbotsschildern versehen und videoüberwacht.¹² Durch diese Integration des Küchenabfalls, also dessen, was keinen Kunst- und damit auch keinen ästhetischen Ausstellungswert hat, setzt sich die Archäologie endgültig von dem antiquarischen Interesse ab, das den wesentlich älteren Antikenhandel definiert.¹³

Eine Theorie für Prozesse wie diese – und damit deren Generalisierung – bietet Michael Thompson in seiner *Rubbish Theory* (1979/2017) an. Der Weg vom Vergänglichen zum Dauerhaften führt durch die bereits angesprochene verborgene Passage, nämlich die des Mülls und Abfalls. In dieser werden die Objekte erneut mit Wert aufgeladen und transformiert. Dies ist die Verwandlung nicht dauerhafter, transienter Objekte in solche mit unbegrenzter Dauer: Konsumierte, verbrauchte Gegenstände, deren Lebenszyklus abgeschlossen ist, werden so mitunter wertvoller als zuvor. An einen ersten Lebenszyklus des Objekts schließt sich so ein Nachleben an.

Thompson unterscheidet zunächst einmal die Welt der Objekte in die dauerhaften und die nicht-dauerhaften. Der Parasit dieser Unterscheidung ist das Dritte, das sich von dieser zweiwertigen Form nicht einfangen lässt:

[T]he two overt categories which I have isolated, the durable and the transient, do not exhaust the universe of objects. There are some objects (those of zero and unchangeable value) which do not fall in either of these two categories and these constitute a third covert category: rubbish.¹⁴

Diese verdeckte, dem Blick entzogene Kategorie bringt dauerhafte und wiederum domestizierte bzw. domestizierbare Objekte hervor. Thompson schließt an seine Beobachtung folgende Hypothese an:

¹² Die Ausstellung „ZeitTunnel“ präsentierte 2013 u. a. diesen Fund. Die Nordsee-Austern waren durchaus werbewirksame Objekte. Aus Küchenabfall wird so ein Publikumsmagnet: https://www.koeln.de/koeln/die_ausstellung_zeittunnel_zeigt_grabungsfunde_vom_ubahnba_u_656807.html (zuletzt aufgerufen am 13.03.2018).

¹³ Vgl. Dietmar Schmidt, „Archäologie“, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbeck b. Hamburg, 2001, S. 48-50. Vgl. im Kontext Erinnerung auch den Artikel von Christoph Hoffmann, „Abfall“, in: ebd., S. 21-22.

¹⁴ Michael Thompson, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value. New Edition*, London, 2017, S. 27.

My hypothesis is that this covert rubbish category is not subject to the control mechanism (which is concerned primarily with the overt part of the system, the valuable and socially significant objects) and so is able to provide the path for the seemingly impossible transfer of an object from transience to durability. What I believe happens is that a transient object gradually declining in value and in expected life-span may slide across into rubbish. In an ideal world, free of nature's negative attitude, an object would reach zero value and zero expected life-span at the same instant, and then [...] disappear into dust. But, in reality, it usually does not this; it just continues to exist in a timeless and valueless limbo where at some later (if it has not, by that time turned, or been made, into dust) it has the chance of being discovered. [...] The delightful consequence of this hypothesis is that, in order to study the social control of value, we have to study rubbish.¹⁵

In einer ideal eingerichteten Welt wären zweiwertige Oppositionspaare ausreichend. Offenbar ist sie dies aber nicht. Stattdessen kommen mit der dritten Kategorie Dinge ins Spiel, die sich jenseits aller Kontrolle formieren. Allerdings geht für Thompson mit der ‚Dauer‘ zugleich die höchste Wertsteigerung einher. Das, was aus diesem ‚Limbo‘ zurück in die Gesellschaft findet, zu besitzen, bedeutet Prestige.¹⁶ Hierbei handelt es sich daher um ‚Objekte‘: gesellschaftliches ‚Zeug‘, dessen Widerständigkeit unter Kontrolle gebracht ist.

Interessanter wird es, wenn das, was mit der Qualität ‚Dauer‘ versehen aus dem Müll aufsteigt, sich gegen die Domestizierung sperrt und dennoch in das Kollektiv und damit auf Anerkennung seiner Existenz drängt und sich nicht mehr ausschließen lässt. Wesen dieser Art werden im Folgenden als ‚Dinge‘ im Gegensatz zu den ‚Objekten‘ bezeichnet.¹⁷ Den ‚Dingen‘ in diesem Sinn kommt der ‚waste-theorist‘, dessen Perspektive auf den Müll nun vorgestellt werden soll, schon näher. Immerhin forderte Vilém Flusser schon 1985 eine ‚Müllwissenschaft‘¹⁸ – wohl inspiriert durch seine brasilianischen Erfahrungen; zumindest findet sich diese Forderung in einem Artikel über São Paulo. Flusser geht von einer Beobachtung aus, die später auch Detwiler zu Protokoll gibt, nämlich dass Städte aus Müll aufsteigen, allerdings verschärft sich dies hier zur unzeitgemäßen Feststellung, dass Kultur wie Natur von Zyklen geprägt sind:

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 59.

¹⁷ Vgl. zur Differenz der Begriffe ‚Objekt‘ und ‚Ding‘: Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt/M., 2010, S. 286 und S. 295. Es wird im Folgenden darum gehen, zu zeigen, wie Medien ihre ‚Dinglichkeit‘ (eben im Sinne eines unheimlichen Dritten) nicht verlieren und damit auch nicht endgültig domestizierbar sind. Vgl. zu Störung und Domestizierung z. B. Merete Lie/Knut Sørensen (Hg.), *Making Technology Our Own? Domesticating Technology into Everyday Life*, Oslo, 1996. Vgl. mit Blick auf die Funktion von ‚Design‘: Judy Attfield, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*, Oxford, New York, NY, 2000. Die in vorliegendem Beitrag vorgenommene Unterscheidung in Dinge und Objekte folgt damit der Unterscheidung domestizierbar/nicht-domestizierbar.

¹⁸ Vilém Flusser, „Die Stadt der Erstinkenden“, in: ders., *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*, Mannheim, 1994, S. 283-286: 284.

Es gehört sich, daß Städte in Schutt und Asche fallen, aber unerhört ist, daß sie aus Schutt und Asche aufgehen sollen. Das Unerhörte eines solchen Aufgangs hat mindestens drei Gründe: Erstens sind wir nicht gewohnt, Kulturphänomene zyklisch zu sehen. [...] Zweitens sind für uns ‚Schutt und Asche‘ keine Stadtfundamente, sondern Resultate von Städten [...]. Und drittens halten wir Aufgänge seltsamerweise für besser als Untergänge, wir glauben, Schutt und Asche seien eines Aufgangs unwürdig.¹⁹

Ein Blick auf São Paulo belehre allerdings eines Besseren. Ihr Beispiel zeige: „Die Kultur dreht sich wie die Natur, ihre Grundlagen sind unappetitlich“.²⁰

Auch hier steht mit der Beschäftigung mit Abfall und Müll die Etablierung einer Kategorie, die die Opposition von Natur und Kultur um einen dritten Begriff erweitert, auf dem Spiel: „Das Phänomen São Paulo fordert die Anerkennung dreier Wirklichkeitsbereiche – Natur, Kultur und Abfall – und die unserer Bedingtheit durch alle drei gleichermaßen. Auch der Bereich ‚Abfall‘ verdient, systematisch untersucht zu werden.“²¹ Die systematische Untersuchung bleibt zwar aus, aber die Frage nach dem, was auf dem Feld der Erkenntnistheorie nun geboten ist, kann immer weiter präzisiert werden. Im Zuge dieser Präzisierung wird klar, wodurch die Frage nach dem Wesen des Mülls ergänzt werden muss – und warum Thompsons Frage nach der *Creation and Destruction of Value* nicht ausreicht, wenn es um das geht, was uns bedingt: „Zum Verständnis meiner Bedingung“, heißt es in *Dinge und Undinge* (1973), „ist [...] im Augenblick weniger eine Wertphilosophie als eine Philosophie des Apparats und eine Müllphilosophie geboten.“²² Unter den Apparaten besonders auffällig sind Medien, sie sind allen voran „Ungeheuer“. Dies sind sie, „weil diese Dinge eine hohe innere Komplexität aufweisen, die in gar keinem Verhältnis zu ihrer äußerst armseligen, um nicht zu sagen, beinahe idiotischen Leistung stehen.“²³

Vielleicht gilt es, die theoretischen Angebote Thompsons und Flussers zusammenzudenken, d. h. die der Kontrolle entzogene dritte Sphäre und die Dauer der nicht mehr transienten Dinge mit der Besonderheit/Ungeheuerlichkeit der Apparate.²⁴ Vielleicht sind dies aber auch nur die Reste eines ‚nicht-modernen‘ Wissens um das, was aus der der Kontrolle entzogenen Zone emergiert und die Epoche eines neuen Medienregimes einläutet, das die Vorherrschaft der Schrift beendet bzw. deren Paradigma löchrig werden lässt. Der eigentliche Ort dieses Wissens ist die Literatur, ganz im Sinne der Serres’schen Präferenz für alternative Medien, wenn es darum geht, dem Lärm, dem Rauschen und dem Geschwätz auf den Grund zu gehen.

¹⁹ Ebd., S. 283.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Vilém Flusser, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München, 1993, S. 10.

²³ Ebd., S. 7.

²⁴ Auch bei Flusser geht es um die Persistenz dessen, was sich nicht restlos verbrauchen lässt, und dann dem Menschen wie eine handelnde Macht entgegensteht. Vgl. ebd., S. 20-23.

III.

Serres' Behauptungen sind natürlich provokant, denn ausgerechnet die Kommunikationsform, die für sich beansprucht, dass ihre Behauptungen nicht falsifizierbar sind, soll die Wahrheit unserer Bedingung aussprechen.²⁵ Dass diese Provokation aber tatsächlich eine zutreffende Beobachtung des epistemologischen Potentials der Literatur ist, stellt Franz Kafkas Werk unter Beweis. Und dies gilt auch besonders für den Müll und die Medien. Diese Einsicht in unsere Bedingung kann, folgt man Kafkas Erzählungen, zwei Formen oder Haltungen auslösen, die in eine Sequenz zu bringen sind: Zum ersten die Paranoia – deren Grund ja, wie Detwiler behauptet, der Müll ist, der zusammen mit ihr auch die Ratten hervorbringt – und zum anderen einen umfassenden Fatalismus, der das Ende der Sorge um die Zukunft und der Paranoia bedeutet.

Die Beobachtung einer solchen Folge von Haltungen legt zumindest die Interpretation von zwei verwandten Erzählungen nah: Dies sind der Text aus dem Nachlass, der von Max Brod mit *Der Nachbar* (1917) betitelt wurde und sich in Oktavheft D findet²⁶, und zum anderen *Die Sorge des Hausvaters*, zuerst 1919 in *Selbstwehr. Jüdische Wochenschrift* erschienen. Die erste Erzählung ist der Bericht eines jungen Mannes, der ein kleines Unternehmen führt. Dieses ist äußerst funktional ausgestattet: „Zwei Fräulein mit Schreibmaschinen und Geschäftsbüchern im Vorzimmer, mein Zimmer mit Schreibtisch, Kassa, Beratungstisch, Klubsessel und Telephon, das ist mein ganzer Arbeitsapparat. So einfach zu überblicken, so leicht zu führen.“²⁷ Tatsächlich scheint die Funktionalität für einen so reibungslosen Ablauf zu sorgen, dass die Geschwindigkeit schon fast an die Grenze des Menschenmöglichen geführt wurde. Es scheint, als sei es kaum noch möglich, mit den Geschäften Schritt zu halten: „Ich bin jung und die Geschäfte rollen vor mir her, ich klage nicht. Ich klage nicht.“²⁸ Aber als wäre das nicht genug, wurde zusätzlich eine Gelegenheit zur Expansion verpasst. Diese bietet sich, als neben dem Geschäft eine Wohnung frei wird. Der junge Mann zaudert, da die Wohnung ein dysfunktionales Element enthält, und zwar den Ort, an dem Konsumabfälle anfallen, die – bevor sie dann wie die römischen Austern 2000 Jahre später aus dem Boden geborgen und zu wertvollen Artefakten werden – störend sind.

Die Küche ist das Einfallstor des Abfalls. Und dies ist ein Problem:

Seit Neujahr hat ein junger Mann die kleine, leerstehende Nebenwohnung, die ich ungeschickterweise so lange zu mieten gezögert habe, frischweg gemietet. Auch ein Zimmer mit Vorzimmer, außerdem aber noch eine Küche. – Zimmer

²⁵ Vgl. zur Nicht-Falsifizierbarkeit und dem epistemologischen Potential der Literatur auch Jochen Hörisch, *Das Wissen der Literatur*, München, 2007, S. 15-42.

²⁶ Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt/M., 1993, S. 370-372.

²⁷ Ebd., S. 370.

²⁸ Ebd.

und Vorzimmer hätte ich wohl brauchen können – meine zwei Fräulein fühlten sich schon manchmal überlastet –, aber wozu hätte mir die Küche gedient?²⁹

Und dieser junge Mann wird zu einem bedrohlichen, feindlich gesinnten Wesen, das eine Metonymie der Art von Müll ist, für den die Küche das Einfallsstor bildet. Der Erzähler kennt seinen Nachbarn nicht, was nicht zuletzt Folge einer beängstigenden Geschwindigkeit und Agilität des Nachbarn ist:

Manchmal treffe ich Harras auf der Treppe, er muß es immer außerordentlich eilig haben, er huscht förmlich an mir vorüber, genau gesehn habe ich ihn noch gar nicht, den Büroschlüssel hält er schon vorbereitet in der Hand, im Augenblick hat er die Tür geöffnet, wie der Schwanz einer Ratte ist er hineingeglitten und ich stehe nur wieder vor der Tafel ‚Harras, Bureau‘, die ich schon viel öfter gelesen habe, als sie es verdient.³⁰

Die Ratte ist verschwunden und der Erzähler steht vor einer doppeldeutigen ‚Tafel‘: Einerseits der vermuteten festlichen ‚Tafel‘ mit ihren Abfällen, dem Ort des Parasiten, und der nüchternen Schrifttafel als Türschild, die den Ort als „Bureau“ ausweist, andererseits. Und doch kann es noch schlimmer kommen: Aus dem Parasiten aus der Tierwelt wird ein Parasit im Sinne der Kommunikation.³¹ Harras wird zur weiteren, dritten Adresse in einer idealerweise zweiwertigen Kommunikation, die nur Sender und Empfänger kennt. Der Parasit ist nicht vom Medium zu trennen und hat sich mit diesem bei dem Erzähler eingerichtet:

Mein Telephon ist an der Zimmerwand angebracht die mich von meinem Nachbar trennt, doch hebe ich das bloß als besonders ironische Tatsache hervor, selbst wenn es an der entgegengesetzten Wand hieng, würde man in der Nebenwohnung alles hören. Ich habe mir abgewöhnt, den Namen der Kunden beim Telephon zu nennen, aber es gehört natürlich nicht viel Schlaueit dazu, aus charakteristischen aber unvermeidlichen Wendungen des Gesprächs die Namen zu erraten.³²

Ganz wie bei Serres, führt eine Geschichte von der (hier eingebildeten) „Rattenmahlzeit“³³ zu der eines Parasiten „im Sinne [...] der Akustik“.³⁴ Die Wirkung auf den Erzähler ist verheerend, auf die Paranoia folgen die Unruhe und die Zerrüttung. Zur Bannung dieses Parasiten tragen auch die beschwörenden Tänze nicht bei: „Manchmal umtanze ich, die Hörmuschel am Ohr, von Unruhe gestachelte, auf den Fußspitzen den Apparat, und kann es doch nicht verhüten, daß Geheimnisse preisgegeben werden. Natürlich werden dadurch meine

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 371.

³¹ Vgl. dazu Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt/M., 1981, S. 15: „Ein Parasit vertreibt den anderen. Ein Parasit im Sinne der Informationstheorie vertreibt einen anderen Parasiten im Sinne der Anthropologie.“

³² Kafka (1993), *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, S. 371.

³³ Serres (1981), *Der Parasit*, S. 11.

³⁴ Ebd., S. 15.

geschäftlichen Entscheidungen unsicher, meine Stimme zittrig.³⁵ Was tun, um die Paranoia und die Zerrüttung zu verhindern? Nun, man muss eine, wie Serres sie fordert, ‚Parasiten-Epistemologie‘ betreiben. Dies löst die alte Epistemologie ab, sie ist die neue Epistemologie, die auf die Entfernung des *obstacle épistémologique* und seiner Blockade folgt. Sie erlaubt ein Wissen vom Müll und von den Medien. Natürlich ist es übertrieben, die manifeste Paranoia zur Normalität der um technische Medien erweiterten Existenz zu erklären. Aber hier können wir einer Bemerkung des jungen Mannes folgen: „[S]ehr übertreiben“, ist etwas, „das [...] man oft [muß], um sich Klarheit zu verschaffen“.³⁶

Im Anschluss daran kommt es noch zu einem Verdacht, der klarmacht, dass die Beschleunigung eine Grenze überschritten hat, über die der Mensch nicht folgen kann. Harras' Existenz ist ebenso eine Folge der Küche und der potentiellen Abfälle als auch des modernen Büros, das die alte Schreibstube durch ein akustisches Medium, nämlich das Telefon, erweitert. Die Geschäfte, deren Geschwindigkeit der junge Mann, wie es schon zu Beginn hieß, kaum noch folgen kann, laufen tatsächlich längst in der Geschwindigkeit der Medien. Sie sind, wie Harras, einfach zu schnell und schon längst dabei, den Erzähler abzuhängen. Seine imaginäre Gestalt ist die des schon bekannten Parasiten, wie das Huschen anzeigt:

Vielleicht wartet er [Harras] gar nicht das Ende des Gespräches ab, sondern erhebt sich nach der Gesprächsstelle die ihn über den Fall genügend aufgeklärt hat, huscht nach seiner Gewohnheit durch die Stadt und ehe ich die Hörmuschel aufgehängt habe, ist er vielleicht schon daran, mir entgegenzuarbeiten.³⁷

Der Nebel hebt sich langsam und die Bedingung der, im Sinne Latours, ‚modernen‘ Existenz, also das, was die Reinigungsarbeiten immer aufs Neue durch ideale Trennungen verklären und unlesbar machen, klärt sich auf. Was das alte Paradigma löchrig und das Erkenntnishindernis überwindbar gemacht hat, ist der Abbau des medialen Aprioris, dem dieses seine Kraft verdankte. Da das Medienregime ‚Schrift‘ – wie oben mit Havelock ausgeführt – die Bedingung der Möglichkeit der Ideenlehre und der mit ihr einhergehenden epistemologischen Ausschlüsse ist, bedeutet der Übertritt in eine neue Ordnung, nämlich die der technischen Medien, auch die Korrosion des Erkenntnishindernisses. Die Frage ist nur, ob das neue Wissen ein beruhigendes ist – bzw. ob das, was auf die Paranoia folgt, die Aussicht auf Rettung ist. Aus der Schärftiefe des so eröffneten neuen Blicks treten merkwürdige Dinge hervor: Parasiten und nicht-menschliche Akteure. Mit letzterem wird die Paranoia zugunsten der Sorge und in ihrem Gefolge: dem Fatalismus das Feld räumen.

Sorge und Fatalismus sind in *Die Sorge des Hausvaters* die Folge der Einseitigkeit in die Dauer dessen, was sich aus dem Müll erhebt. Durch die unver-

³⁵ Kafka (1993), *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, S. 371 f.

³⁶ Ebd., S. 372.

³⁷ Ebd.

gängliche Dauer, hier lässt sich an die Ausführungen Thompsons anschließen, wird, umgekehrt, die Zeitlichkeit des Menschen mit ihren Beschränkungen umso deutlicher ausgestellt.³⁸ Das „Wesen“, um das es in der Erzählung geht, ist eines der Dinge, die – *sensu* Latour – die ‚moderne‘ Epistemologie herausfordern und dafür sorgen, dass die Forderung nach einer neuen Epistemologie sich aufdrängt. Das hybride Wesen lässt sich nicht länger übersehen oder ausblenden. Auch ist es unmöglich, der Bedeutung von „Odradek“ auf den Grund zu gehen. Den „Sinn des Wortes“³⁹ zu entschlüsseln und das ‚Sein‘ dieses Wesens zu verstehen, gelingt, trotz einschlägiger Studien, nicht. Es stammt ganz offenbar aus der dem Blick entzogenen Zone des Abfalls – nur übertrifft es die bei Thompson in Frage stehenden Dinge noch dadurch, dass es sich um eine Assemblage handelt. Es ist in sich zweckmäßig, ohne dass ein Zweck seiner Existenz erkennbar wäre. Im Gegensatz zur inneren Komplexität erweist es sich im Umgang als eher kindisch und albern – dies macht es im Flusser’schen Sinn unheimlich. Man kommt hier mit der Theorie des Mülls weiter als mit der der Kunst, auch wenn sich Kants Definition des Kunstwerks als zweckmäßiges Gebilde ohne (externen) Zweck geradezu aufdrängt. Odradeks Qualitäten sind die des weggeworfenen Zeugs, das nun ein Ganzes ist, es ist zerbrochen und intakt, also ‚ganz‘ zugleich. Zudem ist es wie Harras außerordentlich flink – nicht zuletzt deswegen hilft wohl nur die ‚Müllphilosophie‘ oder ‚Parasiten-Epistemologie‘, wenn man ein Ding-Wesen wie Odradek, das nun einmal in das Haus eingedrungen ist, verstehen will. Die Figur des Hausvaters steht für den Hüter einer Ökonomie und einer Ordnung ein, die nicht länger aufrechtzuerhalten sind. Dabei wirkt das Wesen zunächst alles andere als bedrohlich:

Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinandergesknotete, aber auch ineinanderverfützte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übr-

³⁸ Auf eine Darstellung der Forschungsliteratur zum Thema sei hier aus Platzgründen und zugunsten einer Interpretation in dem Koordinatensystem der Müll-Theorie/‚Parasiten-Epistemologie‘ verzichtet.

³⁹ Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt/M., 1994, S. 282.

gens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.⁴⁰

Odradek ist ein Eindringling, dessen Bewegungen nicht kalkulierbar sind. Versuche der Domestikation schlagen fehl. Man kann sich nun fragen, was der denn überhaupt macht – aber dies ist eigentlich nicht viel. Offenbar regt die Begegnung mit ihm zu Unterhaltung an:

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn – schon seine Winzigkeit verführt dazu – wie ein Kind. ‚Wie heißt du denn?‘ fragt man ihn. ‚Odradek‘, sagt er. Und wo wohnst du? ‚Unbestimmter Wohnsitz‘, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern. Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.⁴¹

Alles, was durch diese Fragen zu erfahren ist, sind sein Name und die Ortlosigkeit der Stimme, die nicht (mehr) die eines Menschen ist. Er spricht, aber was er sagt, deutet Sinn und Bedeutung nur an, um sie letztlich zu verweigern.

Odradek ist so ein Wesen, dessen Sprechen die menschliche Stimme auf eine unmenschliche Art und Weise reproduziert. Zugleich ist er offenbar aus dem Müll auferstanden. So zeigt sich, womit wir es hier zu tun haben: einem akustischen Medium nämlich, dessen Herkunft aus dem Abfall und unterhaltende Qualitäten es als nahen Verwandten des Radios ausweisen. Wie dieses, „repräsentiert“ er das, was ausgeschlossen bleiben sollte, da es weggeworfen wurde. Dies sind, in den Worten von Wolfgang Hagens Studie zum Radio, „die ontologischen Reste und [der] Dreck der Effekte, kurz: das liegen gelassene Experimentiergerät selbst“.⁴² Im Radio findet das zu einem neuen Ganzen zusammen, was seine Bedeutung andernorts verloren hatte. Es ist ein Ganzes, das aus Teilen besteht, die nicht auf es als ihre Finalität hin entworfen wurden. Das Radio wie Odradek sind also (unheimliche) Dinge, deren Homogenität aus Heterogenität resultiert. Für beide gilt, dass sie nicht „im Finalismus der Theoriebildung aufgeh[en]“.⁴³ Aber natürlich ist Odradek kein Radio. Er ist jedes technische Medium, das die menschliche Stimme vom Sprecher trennt und aus Elektrizität reproduziert. Er wohnt im Überall der technischen Verbindungen und Schaltungen bzw. dem ‚Äther‘: überall und nirgends also. Eben damit zeigt sich, was er ist: ebenso Telefon wie ein Radio, wobei erste-

⁴⁰ Ebd., S. 282 f.

⁴¹ Ebd., S. 284.

⁴² Wolfgang Hagen, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks. Deutschland/USA*, München, 2005, S. 48.

⁴³ Ebd.

res zeitweise ja durchaus die Funktionen des letzteren übernommen hat.⁴⁴ Wo das Sprechen des Wesens endet, beginnt das Rauschen.

Odradek ist Medium und Parasit des Mediums in einem, was den Verdacht nahe lässt, dass alle Differenzierung hier bloß künstlich sein kann. Wie bei dem Paar Harras/Telefon handelt es sich um einen Parasiten ‚im Sinne [...] der Akustik‘. Analog zu Kafkas Idee, dass das Briefeschreiben Gespenster erschafft, die im Geschriebenen wohnen, gilt für das Telefonieren bzw. die Radiofonie das gleiche. Oder gar: Es gilt umso mehr und die Hybriden vermehren sich durch die technischen Medien umso schneller. Alle medial vermittelte Kommunikation ist eine Festtafel der Parasiten. Den Begriff des Mediums ersetzt bei Kafka das ‚Gespenstische‘ – was zur Bezeichnung eines Dritten durchaus passend ist. Kafkas Theorie der Medien ist eine Theorie des Parasiten und damit des Abfalls. Der Parasit ist der Feind – die Möglichkeit des Sieges über ihn ist allerdings ausgeschlossen.

Die leichte Möglichkeit des Briefeschreibens muß – bloß theoretisch angesehen – eine schreckliche Zerrüttung der Seelen in die Welt gebracht haben. Es ist ja ein Verkehr mit Gespenstern [...]. Briefe schreiben [...] heißt, sich vor den Gespenstern entblößen, worauf sie gierig warten. Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken. Durch diese reichliche Nahrung vermehren sie sich ja so unerhört. Die Menschheit fühlt das und kämpft dagegen, sie hat, um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten, und den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen zu erreichen, die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden, aber es hilft nichts mehr, es sind offenbar Erfindungen, die schon im Absturz gemacht werden, die Gegenseite ist soviel ruhiger und stärker, sie hat nach der Post den Telegraphen erfunden, das Telephon, die Funkentelegraphie. Die Geister werden nicht verhungern, aber wir werden zugrundegehen.⁴⁵

Dies gilt auch für den Hausvater. Denn was aus dem Müll zurückkehrt, ist nicht länger der Transienz verpflichtet. Entsprechend stellt sich schließlich Fatalismus ein. Dieser folgt auf die Paranoia:

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.⁴⁶

⁴⁴ Vgl. dazu im Kontext von Kafkas Roman *Das Schloß* Torsten Hahn, „Weiterfunktionieren! – Bürokratisches System, Medien und Entscheidung in Franz Kafkas *Das Schloß*“, in: Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), *Medien der Bürokratie* (= *Archiv für Mediengeschichte* 16), Paderborn, 2016, S. 99-108.

⁴⁵ Franz Kafka, *Briefe an Milena. Erweiterte Neuauflage*, hg. v. Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt/M., 1983, S. 301.

⁴⁶ Kafka (1994), *Drucke zu Lebzeiten*, S. 284.

Und tatsächlich kommt es ja noch schlimmer. Denn Medien sind letztlich nicht auf den Menschen angewiesen. Jacques Lacan hat dies am Beispiel des Bildes und der Frage, ob Bilder auf das menschliche Bewusstsein angewiesen sind, zum Thema einer kleinen Erzählung gemacht. Deren Ausgangsfrage lautet, ob es, nach dem Verschwinden des Menschen von der Erde, noch Bilder gibt. Die Antwort fällt eindeutig aus. Der Mensch ist obsolet geworden:

Es ist völlig klar, daß sie noch existieren. Und das aus einem sehr einfachen Grund – auf der hohen Zivilisationsstufe, die wir erreicht haben, die bei weitem unsere Illusionen über das Bewußtsein übertrifft, haben wir Apparate fabriziert, die wir uns ohne jede Kühnheit als so kompliziert vorstellen können, daß sie Filme selbst entwickeln, sie in kleine Kapseln packen und im Eisschrank deponieren. Obwohl jedes Lebewesen verschwunden ist, kann die Kamera trotzdem das Bild des Bergs im See aufnehmen oder das des Café de Flore, wie es in der vollständigen Einsamkeit verwittert.⁴⁷

Um Odradek und die ‚moderne‘ Bedingung zu verstehen, bedarf es offenbar einer Theorie der Dinge und der Medien. Es gilt, auf das aufmerksam zu sein, was aus der Nullzone des Abfalls emergiert und uns ‚Moderne‘ dann durch seine unmenschliche Dauer heimsucht. Die Frage ist nur, was das zyklographische Wissen nutzt, wenn der Sieg der ‚Gegenseite‘ ebenso ausgemacht ist, wie dass wir ‚zugrundegehen‘ werden – und dies vermutlich im Müll und seinen Produkten, die sich nicht länger wegphilosophieren lassen.

Literatur

- Attfeld, Judy, *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*, Oxford, New York, NY, 2000.
- Bachelard, Gaston, *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der wissenschaftlichen Erkenntnis*, Frankfurt/M., 1978.
- Bowman, Brady, „Die Schreibfeder-Kontroverse. Zu Hegels Auseinandersetzung mit W. T. Krug im *Kritischen Journal der Philosophie* und ihrem Hintergrund bei Schelling“, in: Klaus Vieweg (Hg.), *Gegen das ‚unphilosophische Unwesen‘. „Das Kritische Journal der Philosophie“ von Schelling und Hegel*, Würzburg, 2002, S. 131-146.
- DeLillo, Don, *Underworld*, London, 1998.
- Felsch, Philipp, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990*, München, 2015.
- Flusser, Vilém, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München, 1993.

⁴⁷ Jacques Lacan, *Das Seminar. Buch II (1954-1955): Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, hg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Weinheim, Berlin, 1991, S. 63.

- Ders., „Die Stadt der Erstinkenden“, in: ders., *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*, Mannheim, 1994, S. 283-286.
- Hagen, Wolfgang, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks. Deutschland/USA*, München, 2005.
- Hahn, Torsten, „Weiterfunktionieren! – Bürokratisches System, Medien und Entscheidung in Franz Kafkas *Das Schloß*“, in: Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), *Medien der Bürokratie* (= *Archiv für Mediengeschichte* 16), Paderborn, 2016, S. 99-108.
- Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, Cambridge, MA, 1963.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Wie der gemeine Menschenverstand die Philosophie nehme, dargestellt an den Werken des Herrn Krug“, in: ders., *Jenaer Schriften 1801-1807. Werke in 20 Bänden*, Bd. 2, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michels, Frankfurt/M., 1970, S. 188-208.
- Hoffmann, Christoph, „Abfall“, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbeck b. Hamburg, 2001, S. 21-22.
- Hörisch, Jochen, *Das Wissen der Literatur*, München, 2007.
- Jaekel, Charlotte, *Vive la Bagatelle. Animismus und Agency bei Friedrich Theodor Vischer*, Würzburg, 2018.
- Kafka, Franz, *Briefe an Milena. Erweiterte Neuauflage*, hg. v. Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt/M., 1983.
- Ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt/M., 1993.
- Ders., *Drucke zu Lebzeiten*, hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt/M., 1994.
- Lacan, Jacques, *Das Seminar. Buch II (1954-1955): Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, hg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Weinheim, Berlin, 1991.
- Latour, Bruno, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008.
- Ders., *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt/M., 2010.
- Lie, Merete/Sørensen, Knut (Hg.), *Making Technology Our Own? Domesticating Technology into Everyday Life*, Oslo, 1996.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, New York, NY, 1982/2002.
- Platon, „Parmenides“, in: ders., *Sämtliche Werke, Band 4, Phaidros. Parmenides. Theaitetos. Sophistes*, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt, 1981, S. 195-319.
- Schmidt, Dietmar, „Archäologie“, in: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbeck b. Hamburg, 2001, S. 48-50.
- Serres, Michel, *Der Parasit*, Frankfurt/M., 1981.
- Ders., *Hermes II. Interferenz*, Berlin, 1992.
- Ders., *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour*, Berlin, 2008.
- Thompson, Michael, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value. New Edition*, London, 2017.

*

ABBILDUNGSNACHWEISE

Kerstin Kraft

Abb. 6.1, 6.2, 6.4 und 6.6: Galerie Ruf, Schweiz.

Abb. 6.3: Öl auf Leinwand, Copyright Frankfurter Historisches Museum.

Abb. 6.5: LVR-Industriemuseum, Fotografie: Jürgen Hoffmann.

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

RALF ADELMANN, Professor für Medientheorie und Medienkultur am Institut für Medienwissenschaften der Universität Paderborn. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Wissens- und Ordnungsstrukturen digitaler Medien, mediale Filter, visuelle Kulturen. Aktuelle Publikation: *Listen und Rankings. Über Taxonomien des Populären* (2019).

PETER BRAUN, Dr. habil., lehrt Literaturwissenschaft und Schreiben an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Ihn interessieren die Grenzformen des Literarischen wie der Essay oder das dokumentarische Erzählen. Ein weiterer Schwerpunkt seiner Arbeit liegt auf den Beziehungen der Literatur zu visuellen Medien, vor allem zur Malerei und zur Fotografie. Im Zentrum seiner Forschungen steht jedoch das Verhältnis der Literatur zur Ethnologie. Publikationen: *Objektbiographie* (2015); *Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann* (hg. mit Martin Straub) (2016); Edition der Briefe von Hubert Fichte an seine Lebensgefährtin, die Fotografin Leonore Mau, mit dem Titel *Ich beiße Dich zum Abschied ganz zart* (2016); *Fotografin, Ethnologin und Dichterin Ilse Schneider-Lengyel* (2019).

OLIVER FAHLE, seit 2009 Professur für Filmwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik und Theorie des Films und der audiovisuellen Medien, moderner Film bis in die Gegenwart, brasilianischer Film, Bildtheorie. Publikationen (Auswahl): *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre* (2000); *Bilder der Zweiten Moderne* (2005); *Die Erzeugung von Sichtbarkeit. Die Filme Abbas Kiarostamis*, (hg. mit Silke von Berswordt) (2014); *Essays zur Film-Philosophie*, (mit Lorenz Engell, Vinzenz Hediger, Christiane Voss) (2015); *Filmische Moderne* (hg. mit Lisa Gotto, Britta Neitzel, Lars Nowak, Hedwig Wagner, André Wendler, Daniela Wentz) (2019).

HANS GÜNTHER, Professor em. für slavische Philologie der Universität Bielefeld. Arbeitsschwerpunkte: Russische Avantgarde, Kultur der Stalinzeit, sozialistischer Realismus, Andrej Platonov. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Das Groteske bei N. V. Gogol'* (1968); *Marxismus und Formalismus* (Hg.) (1973); *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre* (1984); *The Culture of the Stalin Period* (Hg.) (1990); *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos* (1993); *Socrealističeskij kanon* (hg. mit Evgenij Dobrenko) (2000); *Sovetskaja vlast' i media*

(hg. mit Sabine Hänsgen) (2006); *Po obe storony utopii. Konteksty tvorčestva A. Platonova* (2012); *A. Platonov. Leben. Werk. Wirkung* (2016).

DR. TORSTEN HAHN, derzeit Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft mit kulturwissenschaftlicher und kulturgeschichtlicher Ausrichtung am IdSL 1 der Universität zu Köln, zuvor Professur für Neuere deutsche Literatur und Medienästhetik an der FernUniversität in Hagen. Forschungsschwerpunkte zu Theorien der Oberfläche, Pop als Form, Codierungen und Programmen der Literatur sowie dem Politischen der Literatur. Publikationen u. a. zu Schiller, Kleist, Frühromantik, Döblin, Kafka, Epigonalität und ‚Pop-Literatur‘.

ANIL K. JAIN studierte an der LMU München Politikwissenschaften, Psychologie und Soziologie und promovierte bei Ulrich Beck zum Thema „Politik in der (Post-)Moderne“. Er arbeitet nicht nur als Wissenschaftler, sondern ist auch als Publizist und Künstler aktiv. Mit Mario Beilhack gründet er die „edition fatal“.

DR. CHRISTIAN KÖHLER, ist Studienrat i. H. am Institut für Medien- und Kulturwissenschaften an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte medialer Historiographien, virtuelle Erinnerungskulturen, Medien und epistemische Praktiken des Archivs, Genealogie und Epistemologie digitaler Methoden in den Geisteswissenschaften. Neuere Veröffentlichungen u. a.: *Mediengeschichte schreiben. Verfahren medialer Historiographie bei Dolf Sternberger und Friedrich Kittler* (2018); „Around a Table, Around the World. Facebook Space, Hybrid Image Spaces and Virtual Surrealism“ (mit Timo Kaerlein), in: Luisa Feiersinger/Kathrin Friedrich/Moritz Queisner (Hg.), *Image – Action – Space. Situating the Screen in Visual Practice* (2018); „Rückkopplungen. Automatismenforschung als kybernetische Wissenschaft“, in: Norbert O. Eke/Patrick Hohlweck (Hg.), *Automatismen und Struktur. Zu Prozessen der Auflösung und Zersetzung* (2018); „Wahnverwandtschaften 1900/1800: Friedrich Kittlers paranoische Medienhistoriografie“ (mit Matthias Koch), in: Alexander Friedrich u. a. (Hg.), *Jahrbuch Technikphilosophie 2017: Technisches Nichtwissen* (2017). Christian Köhler ist seit 2014 Sprecher der Arbeitsgruppe „Mediengeschichte“ in der Gesellschaft für Medienwissenschaft.

KERSTIN KRAFT ist Kulturwissenschaftlerin und seit 2013 Professorin an der Universität Paderborn. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: materielle Kultur, Theorien und Methoden der Mode- und Textilwissenschaft, textile Grundphänomene, Kulturgeschichte der Mode und Bekleidung des 18. bis 21. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen: *Glanz und Grauen. Kulturhistorische Untersuchungen zur Mode und Bekleidung in der Zeit des Nationalsozialismus* (2018).

JÜRGEN LINK, Professur für Literaturwissenschaft (und Diskurstheorie) an der Universität Dortmund (seit 2006 a. D.). Forschungsschwerpunkte (mit zahlreichen Publikationen): struktural-funktionale Interdiskurstheorie; Kollektivsymbolik; Normalismustheorie; literarhistorisch: Lyrik; Hölderlin und die ‚andere Klassik‘; Brecht und die ‚klassische Moderne‘. Einige Titel: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe* (1974); *kultuRRevolution. zeitschrift f. angewandte diskurstheorie* (Mitherausgeber) (1982 ff.); *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse* (hg. mit W. Wülfig) (1983); *Nationale Mythen und Symbole* (1991); *Versuch über den Normalismus* (1996, 2013); *Hölderlin-Rousseau: Inventive Rückkehr* (1999); *Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart* (2013); *Anteil der Kultur an der Versenkung Griechenlands. Von Hölderlins Deutschschelte zu Schäubles Griechenschelte* (2016); *Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne. Krise, New Normal, Populismus* (2018); Roman: *Bangemachen gilt nicht auf der Suche nach der Roten Ruhr-Armee. Eine Vorerinnerung* (2008).

MICHAEL NIEHAUS, Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medienästhetik an der FernUniversität in Hagen. *Forschungsschwerpunkte*: Literatur und Institution, intermediale Narratologie, Erzählformate, Dinge in Geschichten, Theorie und Praxis des Beispiels, Kafka, W. G. Sebald. *Buchpublikationen* (Auswahl): *Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion* (2003); *Das Buch der wandernden Dinge* (2009); *Erschöpfendes Interpretieren. Eine exemplarische Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleists „Das Bettelweib von Locarno“* (2013); *Macht/Phantasie. Eine Betrachtung zu J. R. R. Tolkiens „Der Herr der Ringe“* (2014); *Was ist ein Format?* (2018).

MIRNA ZEMAN, Dr. phil., ist Literatur- und Medienwissenschaftlerin, gegenwärtig wissenschaftliche Mitarbeiterin an der FernUniversität in Hagen. *Forschungsschwerpunkte*: Literatur- und Medientheorie, populärkulturelle Moden/Hypes, Dingforschung, Stereotypenforschung, Zynismusforschung, kritische Nationalismusforschung. Neueste Publikationen: „Nasen vom Format. Zu Mode(n) und Konformität“, in: Jessica Güsken/Christian Lück/Wim Peeters/Peter Risthaus (Hg.), *Konformieren* (2019); „Zynische Dinge. Zur Materialität und Medialität des Zynismus“, in: Manfred Moldachl/Daniela Manger/Anil K. Jain (Hg.), *Die Macht des Ästhetischen* (2018); *Zyklen/Moden*, (=kultuRRevolution 68) (hg. mit Jürgen Link und Rolf Parr) (2015).