

Martina Wernli / Alexander Kling (Hg.)



Das Verhältnis von *res* und *verba*

Zu den Narrativen der Dinge

rombach litterae

Martina Wernli / Alexander Kling (Hg.)

Das Verhältnis von *res* und *verba*
Zu den Narrativen der Dinge

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann (†), Günter Schnitzler,
Maximilian Bergengruen und Thomas Klinkert

Band 231

Martina Wernli / Alexander Kling (Hg.)

Das Verhältnis von *res* und *verba*

Zu den Narrativen der Dinge

Auf dem Umschlag: Foto © Martina Wernli

Gedruckt mit der Unterstützung des Bureau égalité des chances,
Université de Neuchâtel und der Fritz Thyssen Stiftung für
Wissenschaftsförderung

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.

© 2018. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9904-8

Inhalt

MARTINA WERNLI/ALEXANDER KLING

Von erzählten und erzählenden Dingen

Zur Einleitung 7

DIRK ROSE

Res und *verba*

Literarhistorische Anmerkungen zu einer rhetorischen

Beziehungsgeschichte 33

ROMANA KASKE

Kreaturen und Artefakte in mittelhochdeutscher Literatur

Zum Verhältnis von Bedeutungskunde und Dingforschung 53

STEFAN ABEL

Grenzüberschreitung und Widerständigkeit der Dinge

im *Lai du cort mantel* und seinen mittelhochdeutschen

Bearbeitungen 79

VERENA SPOHN

(K)ein wirkmächtiges Ding?

Mittelalterliche Vorstellungen von sakralen Dingen und ihrer

Handlungsmacht am Beispiel der *vera icon* in der religiösen

Dichtung *Christi Hort* 101

PIA SELMAYR

Objektiviertes Begehren

Zur Funktion und Bedeutung von Gegenständen in

mittelhochdeutschen Mären 121

CAROLIN STRUWE-ROHR

Faust und die Dinge

Zur Fragmentierung und Verdinglichung in der

Historia von D. Johann Fausten (1587) 143

MARTINA WERNLI

Federn erzählen

Zu Subjektivierungs- und Objektivierungsstrategien der Dinge
in Texten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts 163

ANTONIA EDER

Sprechende Zeichen und dunkle Dinge?

Zu Evidenz und Hermeneutik von Indizien um 1800 183

GUDRUN PÜSCHEL

Objekte und ihre Sprache

Ein narratologischer Versuch 205

JOHANNES F. LEHMANN

Leben, Arbeit, Tod

Zur literarischen Bedeutung von Dingen am Beispiel von Steinen
bei Homer, Schiller, Flaubert und Kafka 225

JANA SCHUSTER

Verkettungen der ›Dinge‹ und der Wörter

Verunreinigungsarbeit bei Latour und Stifter 241

PETER C. POHL

Primula veris

Über Werkstätten, Werksichten und Dinge des *Grünen Heinrich* 271

MARKUS KRAJEWSKI

Zum Stand der Dinge

Wenn Stumme Diener sprächen 293

ALEXANDER KLING

Aus dem Rahmen fallen

Dingtheorie, Narratologie und das Komische (Platon, Vischer, Lorient) . . 309

MICHAEL NIEHAUS

Dinge, die warten 333

Autorinnen und Autoren 347

Register 353

Von erzählten und erzählenden Dingen

Zur Einleitung

I. Beispiele von *res* und *verba* bei Tieck und Trojanow

Dinge in Texten haben maßgeblich an der Konstruktion imaginärer Welten teil. Sie können intradiegetisch angefasst werden, sie riechen, haben ein spezifisches Gewicht und doch sind sie für die Leser in erster Linie: durch Zeichen repräsentierte Dinge. So einfach und so komplex lässt sich die doppelbödige Ausgangslage beschreiben, auf der die folgenden Überlegungen gründen. Denn auf diese Beobachtung kann Literaturwissenschaft in unterschiedlicher Weise reagieren: An einem Ende der Skala beschäftigt sie sich hauptsächlich mit der Zeichenhaftigkeit von repräsentierten Dingen, den Verweischarakteristiken, Funktionen und Bedeutungen, am anderen mit der Materialität, der Stofflichkeit und Widerständigkeit. Beide Pole haben ihre Verfechter, jeder der Ansätze seine Tradition und Konjunktoren. Bevor dieser Hintergrund, die Begrifflichkeit und der Forschungsstand erläutert werden, stehen in der Folge zwei literarische Beispiele im Zentrum, an denen gezeigt wird, welche Fragen sich mit literarischen Dingen stellen. Ludwig Tiecks *Des Lebens Überfluß* (1838) und Ilija Trojanows *Auf der Flucht* (2017) entstammen ganz unterschiedlichen Epochen und Kontexten, deshalb lässt sich an ihnen auch eine Bandbreite von Fragestellungen aufzeigen.

Zur Handlung von Ersterem: Die Protagonisten in Tiecks Text,¹ Heinrich und Clara, mussten überstürzt fliehen, weil ihre Liebe von Claras Vater nicht gebilligt worden war, wie die Leser durch den Einschub einer Analepse erfahren. Nun halten sie sich in einem Haus versteckt, in dem ihnen, in »ei-

¹ Tiecks *Des Lebens Überfluß* wurde 1838 in *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1839* veröffentlicht. Hier zitiert mit der Sigle »DLÜ« und Seitenangabe nach: Ludwig Tieck: Schriften in 12 Bdn. 1836–1852. Bd. 12. Hg. von Uwe Schweikert. Frankfurt a.M. 1986. In Tiecks Manuskript wird der Text als »Novelle« bezeichnet und in spätere Novellensammlungen aufgenommen. Siehe dazu Uwe Schweikerts Kommentar in DLÜ, S. 1113–1143. Vgl. auch Detlef Kremer: Romantik als Re-Lektüre: Des Lebens Überfluß und Waldeinsamkeit. In: Claudia Stockinger/Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin/Boston 2011, S. 575–581. Die Tieck-Forschung kann hier weder abgebildet noch fortgeführt werden. Verwiesen sei aber auf eine zwar ältere, aber immer noch grundlegende Interpretation von Ingrid Oesterle: Ludwig Tieck. Des Lebens Überfluß (1838). In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen. Stuttgart 1983, S. 231–267.

nem der härtesten Winter« (DLÜ, S. 193), die Dinge langsam ausgehen: Es fehlen Nahrung, Brennholz und Gebrauchsgegenstände. Die »Wassersuppe« (DLÜ, S. 206) muss eine ordentliche Mahlzeit ersetzen, und die Lektüre im eigenen Tagebuch – das im Übrigen die Erzähltechnik der Rückblende erst ermöglicht –, dient den Figuren als Ersatzhandlung für Lesen und Schreiben. Heinrich bemerkt: »Wie gern schriebe ich wieder, wenn mir nicht Dinte, Papier und Feder völlig ausgegangen wären; ich möchte auch wieder einmal etwas lesen, was es auch sei, wenn ich nur noch ein Buch hätte« (DLÜ, S. 196). Vordergründig soll das Immaterielle den Verlust der Dinge wettmachen, Heinrich erklärt, es »muß uns die Liebe Alles ersetzen« (DLÜ, S. 204). Die Kälte zwingt die beiden allerdings, selbst an der Zerstörung der wenigen verbliebenen Dinge mitzuwirken – kurzerhand wird das Treppengeländer verfeuert, das zur Wohnung der beiden im oberen Stockwerk des Hauses führt. Heinrich betont die materielle Besonderheit dieses Geländers, um Clara von seinem brachialen Vorgehen zu überzeugen: »Betrachte diese eichene Masse vom allerschönsten und körnigsten Holze, so glatt poliert und gefirnißt. Das wird uns ein ganz andres Feuer geben, als unser bisheriges elendes Kiefern- und Weidengeflecht« (DLÜ, S. 213). Diese Treppe aus Eichenholz besitzt innerhalb des Textes eine spezifische Materialität und wird darum als Ding wahrnehmbar. Der Treppe wird aber auch eine Zeichenhaftigkeit zugesprochen, denn Heinrich nimmt sie in einer Aufnahme des Titels als Beispiel für »eine von des Lebens ganz unnützen Überflüssigkeiten« (DLÜ, S. 213).² Das Geländer alleine reicht indessen nicht, um den Winter zu überstehen – ohne Claras Wissen verarbeitet Heinrich die ganze Treppe zu Brennholz, so dass die beiden schließlich in ihrer Wohnung gefangen sind, die »Treppe« zur Außenwelt³ fehlt nun. Es kommt zum großen Showdown, als der Hausbesitzer sein Treppenhaus demoliert

² Die Betonung der Überflüssigkeit der Dinge und auch des Lebens zieht sich als Leitmotiv durch den Text, angefangen von den Servietten (DLÜ, S. 197) bis zum Schlusssatz der Novelle: »Beide sannan nach über den Inhalt des menschlichen Lebens, dessen Bedürfnis, Überfluß und Geheimnis.« (DLÜ, S. 249).

³ Kremers einfache Anführungszeichen deuten die metaphorische Lesart des Gegenstandes »Treppe« an. Kremer: *Romantik als Re-Lektüre*, S. 575. Kremer bezeichnet die Gegenstände in Tiecks Novelle als »Requisiten« (ebd., S. 576 u.ö.). In der Lesart des Textes als »parodistische Re-Lektüre der Romantik« (ebd.) wird ebenfalls deutlich, dass die Dinge stärker auf ihre stellvertretende Semantik denn als materielle Objekte gelesen werden. Auch Schweikert (DLÜ, S. 1130) liest Teile des Textes bildlich, wenn er »das Verheizen der Realität, den Abbruch aller Beziehungen zur Außenwelt« beschreibt. Diese metaphorische Lesart wird vom Text selbst – und darin hauptsächlich von der Figur Heinrich – gefördert. Er sieht in der Lektüre seines Tagebuches an einer Stelle »nur die Fabel des Lebens und

vorfindet, Heinrich droht mit Waffengewalt, bis das Auftauchen eines Jugendfreundes mit einem schmerzlich vermissten Buch das glückliche Ende der Erzählung einläutet. Interessanter als diese Schlusspassage ist für die Thematik der Dinge allerdings eine eingeschobene Traumerzählung Heinrichs. Bevor der konkrete Traum erzählt wird, betonen die Protagonisten die allgemeine Wichtigkeit von Träumen, dabei stellt Heinrich den Menschen als Hybrid dar, wenn er von der »wundersam komplizierte[n] Mischung unsers Wesens von Materie und Geist« (DLÜ, S. 220) redet. Im Traum wird von einer Auktion gesprochen und wie Heinrich zu seinem Schrecken feststellte, »gehörte ich zu den Sachen, die öffentlich ausgebaut werden sollten« (DLÜ, S. 221). Gemeinsam mit anderen Gegenständen, aber auch Personen (»alte Weiber, Tagediebe, elende Schriftsteller, Libellisten, verdorbene Studenten und Komödianten«, DLÜ, S. 221) sieht sich Heinrich den musternen Blicken einer möglichen Käuferschaft ausgesetzt; die Situation kommt ihm vor wie eine »Hinrichtung« (DLÜ, S. 222). Er wird vom Auktionator angepriesen (als »ziemlich gut konservierte[r] Diplomat[]«, DLÜ, S. 222), aber niemand bietet auf ihn. In der Folge betritt Clara die Traumszene, bietet mit, verliert, macht sich selbst zum Auktionsgegenstand, Heinrich wird zum Bieter, überschätzt aber seine finanziellen Möglichkeiten. So landen die beiden im Gefängnis und wären, wenn Heinrich nicht aufgewacht wäre, im Traum hingerichtet worden. In Bezug auf die Dinge ist der Anfang des Traumes noch einmal näher zu betrachten: Heinrich als käuflicher Gegenstand wird dort mit seiner möglichen Verwendungsweise beschrieben, man könne »ihm etwa eine Uhr auf den Kopf« (DLÜ, S. 222) stellen. Diese Funktionalisierung setzt eine Unbeweglichkeit voraus, unter der Heinrich auch leidet, als er seinem Diener ein Zeichen geben möchte. Der Auktionator weist ihn mit den Worten zurecht: »Still, altes Möbel! Kennt er die Pflichten seines Standes so wenig? Hier ist seine Bestimmung, sich ruhig zu halten. Das wäre mir, wenn die Auktionsstücke selbstständig werden wollten!« (DLÜ, S. 222) Der »Stand« wird hier aus einem sozialen Kontext – der Ständeordnung –, wo er metaphorisch eingesetzt wird, auf den Bereich der Dinge zurückgeführt und damit zugleich wörtlich gefasst. Dabei sind es die Unbeweglichkeit und Unselbstständigkeit, die aus menschlicher Perspektive so bedrohlich wirken: Indem er zum Träger einer Uhr wird, kommt es zu einer Stillstellung, die den Menschen selbst dinghaft werden lässt.

eines jeden Menschen« (DLÜ, S. 197) oder setzt die »Psyche« mit einer »Leimrute« und einem »Gefängnis« gleich (DLÜ, S. 198f.).

Zusammengefasst heißt das, dass in einer Erzählung, in der die erzählten Dinge materiell fehlen (Buch, Schreibzeug, Essen) oder weniger werden (Geländer, Treppe), sie gerade in diesen Leerstellen besonders sichtbar werden. Weil nämlich dauernd von ihnen die Rede ist, träumt eine Figur von einer bedrohlichen, eigenen Ding-Werdung. Diese Vorstellung der Handlungsunfähigkeit ist in ihrer literarischen Darstellung negativ besetzt,⁴ während die Belebung von Dingen als einer gerade in der Romantik beliebten Thematik eher positiv dargestellt wird. Ding-Besitz und Ding-Sein werden hier ganz unterschiedlich gewertet.

Ganz anders verhält es sich in Ilija Trojanows *Nach der Flucht* (2017). Dort finden sich nur wenige Dinge im Text, aber Zuschreibungen einer Objekthaftigkeit von Menschen. Dem Text sind folgende Bemerkungen vorangestellt:

Der Flüchtling ist meist Objekt.

Ein Problem, das gelöst werden muss. Eine Zahl. Ein Kostenpunkt. Ein Punkt. Nie ein Komma. Weil er nicht mehr wegzudenken ist, muss er Ding bleiben.

Es gibt ein Leben nach der Flucht. Doch die Flucht wirkt fort, ein Leben lang. Unabhängig von den jeweiligen individuellen Prägungen, von Schuld, Bewusstsein, Absicht, Sehnsucht.

Der Geflüchtete ist eine eigene Kategorie Mensch.⁵

Auf dieses einleitende *Vorab* aus elf Sätzen folgen zunächst 99 römisch nummerierte Kurztexte in einem ersten Teil (»Von den Verstörungen«), anschließend werden ebenso viele arabisch nummerierte Texte rückwärts gezählt (»Von den Errettungen«). Es handelt sich bei Trojanows Text-Torsi um fragmentierte und verdichtete Denkbilder, die gänzlich von der Erfahrung der Flucht beherrscht werden und damit schon durch ihre sprachlich knappe Form sein Werk bereichern.⁶

Trojanows plakativ anmutende Anfangssentenz – »Der Flüchtling ist meist Objekt« – basiert auf dem rhetorischen Stilmittel der Metapher: Zwei Elemente werden so aufeinander bezogen, dass Eigenschaften des einen (hier

⁴ Das heißt allerdings nicht, dass Dinge ohne Wirkung bleiben müssen, sie können innerhalb dieser imaginären Welt durchaus Veränderungen mit sich bringen. Das zeigt sich etwa an Heinrichs Sinnieren beim Anblick einer Kartoffel: »Dieser gute Erdapfel hat mit zu der großen Umwälzung von Europa beigetragen.« (DLÜ, S. 198)

⁵ Ilija Trojanow: *Nach der Flucht*. Frankfurt a.M. 2017, S. 9. Hier in der Folge mit der Sigle »NdF« und der Seitenzahl nachgewiesen.

⁶ Verglichen etwa mit der fiktionalisierten Biographie Richard Francis Burtons in Trojanows *Der Weltensammler* (2006) oder seinem dokumentarisch fundierten Roman *Macht und Widerstand* (2015) – um nur zwei seiner Werke zu nennen.

das »Objekt« bzw. das »Ding« die Wahrnehmung des anderen (der »Flüchtling«) organisieren. Die rhetorische Wirksamkeit ergibt sich daraus, dass unterschiedliche Seinsbereiche sprachlich miteinander verknüpft werden, die gemeinhin auseinandergehalten werden – auf der einen Seite das leblose Ding, das in diesem Text mit einem nach Lösungen rufenden »Problem« verbunden wird; auf der anderen Seite der Mensch, der als lebendes und fühlendes Individuum (mit »Prägungen«, »Sehnsucht«) sowie als Rechtssubjekt (»Schuld, Bewusstsein, Absicht«) zu adressieren wäre. Das Adverb »meist« relativiert im ersten Satz die Gleichsetzung von Flüchtling und Objekt zum einen zeitlich und zum anderen in Bezug auf die Perspektive. Bei Trojanow folgt nun kein Sprechen einer literarischen Figur als Ding, auch nicht – wie bei Tieck – als erträumter Gegenstand, vielmehr wird das »Objekt« in seiner Menschlichkeit dargestellt, die sich aber immer dinghaften Zuschreibungen stellen muss – dann etwa, wenn allen Geflüchteten dieselben Fragen gestellt werden, so beispielsweise die nach seiner »Abstammung«. Diese Wortwahl führt Trojanow (NdF, S. 14f.) lexikalisch auf das Objekt »Stamm« zurück und entlarvt die angewandte Metaphorik als unzutreffend. Im Sprechen über Geflüchtete kommen so spezifische Verwendungsweisen von *res* und *verba* zusammen, die Trojanow analysiert.

In Trojanows Beispiel zeigt sich, dass sich Lebensgeschichten unter der Bedingung der Flucht nicht mehr in einer kohärenten Form präsentieren lassen, die einen abgeschlossenen Bogen von der Geburt zum Tod spannt. Zudem ist auffällig, dass das fehlende Fundament einer Welt der Dinge die Lebensgeschichten auf Textformen zurückverweist, die auf eine Verge-wisserung noch vorhandener Dinge ausgerichtet sind. So liest man: »Jeder Geflüchtete trägt ein Verzeichnis seiner Dankschulden in sich.«⁷ Oder: »Er macht eine Inventur seiner Segnungen.«⁸ Die Erfahrung einer (im Beispiel sozialistischen) Diktatur löst den Bezug zwischen Lebensgeschichte und Leben auf: Die »Briefe nach Hause sind Münchhausiaden« (NdF, S. 28) und im Mündlichen »herrscht eine Inflation fingierter Biographien.« (NdF, S. 50) Die Flucht, der Verlust einer vermeintlich selbstverständlichen Welt mit Dingen, lässt das Sprechen und Schreiben wuchern.

⁷ Diesem Satz folgt keine eigentliche Liste, aber einige elliptische Sätze, die ein solches »Verzeichnis« bilden könnten: »Dem Neuland gegenüber. Einzelnen gegenüber. Für das Glas Wasser, das ihm gereicht wurde. Für die Scheune, in der er übernachteten durfte.« (NdF, S. 48) Die Exilforschung hat sich bereits ausführlich mit Dingen beschäftigt, vgl.: Doerte Bischoff/Joachim Schlör (Hg.): Dinge des Exils. München 2013.

⁸ Hier folgen im Gegensatz zur vorher genannten Verzeichnis-Stelle keine Beispiele, der Satz schließt das Denkbild ab, die »Inventur« verbleibt im imaginären Bereich (NdF, S. 53).

Aus dem Vergleich dieser beiden knapp besprochenen Texte zeigt sich, erstens, dass Dinge in literarischen Texten wirkmächtig sein können, wenn sie, wie bei Tieck, gerade in ihrer Abwesenheit ständig Thema sind – die Treppe ist zentral, weil sie nicht mehr da ist. Und sie prägen den Alltag, wenn sie als Bestandteile imaginärer Verzeichnisse im Kopf mitgetragen werden, wie bei Trojanow. Zweitens wird an der Grenze zum Ding sichtbar, was der Mensch ist oder sein kann: Droht eine erstarrende Verdinglichung wie in Heinrichs Traum oder nimmt Trojanow eine Polemik kritisch auf, die besagt, Flüchtlinge würden als Objekte gelten, dann stehen ethische Fragen im Raum. Dürfen Menschen »verkauft« werden, sind sie Ware und in welchem Zusammenhang vielleicht »Kostenpunkt« (NdF, S. 9)? Drittens lässt sich fragen, was der Handlungsspielraum von Dingen ist – wie kann die Kartoffel Europa umkrepeln (DLÜ, S. 198), und kann der Geflüchtete den Ort »zwischen Tür und Angel« (NdF, S. 28) verlassen? Schließlich stellt sich, viertens, die Frage nach der sprachlichen Darstellungsdimension von Belebtem und Unbelebtem und den Handlungsspielräumen der Dinge innerhalb von literarischen Welten. Diesen Fragen wird später in den Einzelstudien nachgegangen. Vorerst sollen hier aber begriffshistorische Komponenten von *res* und *verba* im Zentrum stehen.

II. *Res* und *verba* – Dinge und Worte

Am Ende des Artikels zum »Res-verba-Problem« im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* heißt es nach einem ausführlichen Überblick, dass es einerseits ein »alltägliches Phänomen« sei, »daß wir problemlos mit Wörtern, Sätzen und Texten geordnet über die Wirklichkeit reden und streiten«, es andererseits aber »[i]mmer noch [...] ungeklärt ist, wie die *verba* in der Rede zu den *res* kommen«.⁹ Das von der Antike über das Mittelalter bis in die Neuzeit reichende Nachdenken hat offenbar nicht ausgereicht, die rätselhafte Beziehung zwischen den Dingen und den Worten zu klären. Ein Grund hierfür mag darin liegen, dass nicht nur das Dinggefüge und der Sprachhaushalt einer Kultur über eine je eigene Geschichte verfügen, sondern tiefgreifender die Beziehung zwischen den *res* und den *verba* selbst als eine geschichtliche aufzufassen ist, die immer wieder neu modelliert wurde.¹⁰

⁹ Ekkehard Eggs: »Res-verba-Problem«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 7. Tübingen 2005, Sp. 1200–1310, hier Sp. 1306.

¹⁰ Vgl. grundlegend zur Geschichtlichkeit dieser Beziehung Michel Foucault: *Die Ordnung*

Ein Ausgangspunkt für das Nachdenken über das Verhältnis von *res* und *verba* findet sich in der Rhetorik. »Jede Rede«, so Quintilian, »besteht aus dem, was bezeichnet wird, und dem, was bezeichnet, d.h. aus *Sachgegenständen* und *Wörtern*.«¹¹ Auf den ersten Blick scheint die Rhetorik mit der *inventio*, dem Verfahren zum Auffinden der *res*, und der *elocutio*, der Wahl der passenden *verba*, Dinge und Worte auf klare Weise miteinander zu koordinieren.¹² Zu beachten ist aber, dass die Art und Weise, wie *res* und *verba* aufeinander bezogen werden, mit einem der rhetorischen Rede seit jeher entgegengebrachten Verdacht in Verbindung steht – dass nämlich die *verba* bloß die *res* simulieren oder gar als Phantome in die Welt bringen. Dementgegen ist etwa von Cato dem Älteren die Sentenz »[r]em tene, verba sequuntur«¹³ überliefert. Wer also über den (Rede-)Gegenstand verfüge, müsse sich um die dazugehörigen Worte keine Gedanken machen, sie würden darauffolgen. Nach Cato haben die *res* Vorrang vor den *verba*, und in diesem Sinn ist rhetorische Rede auch vor allem dann legitim, wenn sich die Worte den Dingen unterordnen. Hans Blumenberg hat in diesem Zusammenhang auf die Formeln »*res, non verba!*« sowie »ad res, »zur Sache und zu den Sachen!« hingewiesen.¹⁴ In Rekurs auf Catos Sentenz hat Umberto Eco das Verhältnis von *res* und *verba* mit Blick auf das Schreiben literarischer Texte aufgegriffen: »Das Problem ist, die Welt zu errichten, die Worte kommen dann fast wie von selbst. *Rem tene, verba sequuntur*. Das Gegenteil dessen, was, glaube ich, in der Lyrik geschieht: *Verba tene, res sequuntur*.«¹⁵ Bei Eco ist zu erkennen, dass die Beziehung von *res* und *verba* entscheidend ist für die literarischen Gattungen der Prosa und der Lyrik. Bis ins 18. Jahrhundert wurde die Zuordnung von *res* und *verba* zu den verschiedenen Gattungen von den Regelpoetiken festgelegt. In Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) heißt es z.B., dass die »Poesie / wie auch die Redekunst / in dinge vnd worte abgetheilet« werde.¹⁶

der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966]. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1974.

11 Zitiert nach: Eggs: »Res-verba-Problem«, Sp. 1200.

12 Vgl. ebd., Sp. 1213. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Dirk Rose in diesem Band.

13 Zitiert nach: Hubertus Kudla (Hg.): Lexikon der lateinischen Zitate. 3500 Originale mit Übersetzungen und Belegstellen. 3., durchgesehene Aufl., München 2007, S. 341.

14 Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: Ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981, S. 104–136, hier S. 133.

15 Umberto Eco: Nachschrift zum »Namen der Rose«. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. 12. Aufl., München 2016, S. 32.

16 Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Mit dem *Aristarch* (1617) und den Opitz'schen Vorreden zu seinen *Teutschen Poemata* (1624 und 1625)

Opitz versteht hier unter Dingen zwar keine konkreten Gegenstände, vielmehr geht es ihm darum, welche Standespersonen und welche sprachlichen Stilhöhen den verschiedenen Gattungen zuzuordnen sind. Es fällt aber nicht schwer, ausgehend von den regelpoetischen Festlegungen zu Ständeklausel und Stilhöhe die verschiedenen Gattungen auf analoge Weise mit konkreten Gegenständen zu verknüpfen: In den hohen Gattungen – dem Epos und der Tragödie – sind auf den ersten Blick die Waffen die prägenden Dinge, zu denken ist z.B. an die Beschreibung von Achills Schild im 18. Gesang der *Ilias*. In den niederen Gattungen – insbesondere den komischen – finden sich dagegen die Dinge des Alltags; dazu gehören neben Geld und Kleidung auch Gebrauchsgegenstände wie beispielsweise der Krug bei Heinrich von Kleist. Die Beispiele veranschaulichen die Verbindung von Dingen und Gattungen, die ebenso über die Regelpoetiken hinaus festzustellen ist: Was wäre die Heldenepik ohne die individualisierten Waffen,¹⁷ das Nibelungenlied ohne *tarnhût* und Ring,¹⁸ der *Fortunatus* ohne Wunschhut und Geldsäckel,¹⁹ das Märchen ohne die belebte Dingwelt?²⁰

Neben den Gattungen ist die Beziehung von *res* und *verba* auch grundlegend für die ästhetischen Programme ab der Zeit um 1800. Die Romantik ist mit der Ablösung von dem noch in der Aufklärung gültigen Mimesis-Prinzip für eine selbstreferentielle Sprache bekannt. Damit verbunden ist auch eine Abwendung von den Dingen: »Wir suchen«, so Novalis im ersten *Blüthenstaub*-Fragment (1798), »überall das Unbedingte und finden immer nur die Dinge.«²¹ Nun ist Programmatik das eine, die literarischen Texte sind das andere – und es steht außer Frage, dass die romantischen Texte voller Dinge sind. Das gilt selbst für Novalis' »blaue Blume« aus *Heinrich von Ofterdingen*

sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625). Hg. von Herbert Jauermann. Stuttgart 1970, S. 26.

¹⁷ Vgl. Anna Mühlherr: Helden und Schwert. Durchschlagskraft und agency in heldenepischem Zusammenhang. In: Victor Millet/Heike Sahm (Hg.): *Narration and Hero. Re-counting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Medieval Period*. Berlin/Boston 2014, S. 259–275.

¹⁸ Vgl. Pia Selmayr: Balmung, tarnhût, Ring und Gürtel: Der Held Siegfried und seine Dinge im Nibelungenlied. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3/2 (2015), S. 67–77.

¹⁹ Vgl. Martina Oehri: Dinge, die die Welt bewegen. Zur Kohärenz im frühneuzeitlichen Prosaroman. Bern 2015, insbes. S. 88–162.

²⁰ Vgl. Mona Körte: Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 22/1 (2012), Schwerpunkt: Literarische Dinge, S. 57–71.

²¹ Novalis: *Blüthenstaub* [Nach dem Erstdruck im Athenäum 1798]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Hans Jürgen Balmes. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 390–416, hier S. 390.

(1800/1802), auch wenn diese mit der Einbettung in das Traumszenario und dem Sprachspiel der Alliteration gezielt entmaterialisiert wird.²² Man kann es in diesem Zusammenhang als eine Ironisierung des frühromantischen Programms ansehen, wenn Ludwig Tieck, wie bereits ausgeführt, in *Des Lebens Überfluß* von einem Paar erzählt, das in seiner unbedingten Liebe zueinander doch auf Gegenstände wie die als Brennholz verheizte Treppe angewiesen ist – der Idealismus der Romantik wird hier auf konkrete Dinge als Träger eines materiellen Realismus zurückbezogen.

Eine Jahrhundertschwelle später kommt in Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (1902) der Schreiber, Lord Chandos, ebenfalls auf die Loslösung der Worte von den Dingen zu sprechen: Einerseits hätten die Worte »nur miteinander zu tun«²³ und könnten nicht ins »Innere der Dinge [...] dringen«;²⁴ andererseits käme es bei der Begegnung mit »stummen Dingen«,²⁵ wie einer Gießkanne, mithin zu epiphanen Momenten, für deren Ausdruck aber »alle Worte zu arm scheinen«.²⁶ In Hofmannsthals Text ist eine Fremdheit von Dingen und Worten zu beobachten, die über das 20. Jahrhundert hinweg bis in die Gegenwart auch eine Essayistik prägen wird, die sich den Dingen phänomenologisch annähert und dabei häufig Sprach- und Zeichenreflexionen betreibt.²⁷

Zwischen Romantik und moderner Avantgarde finden sich mit dem Realismus und dem Naturalismus zwei ästhetische Programme, die darauf ausgerichtet sind, mit den Worten die Dinge transparent werden zu lassen und

²² Vgl. grundlegend zu den Dingen der Romantik Christiane Holm/Günter Oesterle (Hg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*. Würzburg 2011.

²³ Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*. In: Ders.: *Der Brief des Lord Chandos*. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2000, S. 46–59, hier S. 52. Vgl. in diesem Zusammenhang zu Hofmannsthal auch Dorothee Kimmich: *Lebendige Dinge in der Moderne*. Konstanz 2011, S. 69–84.

²⁴ Hofmannsthal: *Ein Brief*, S. 47.

²⁵ Ebd., S. 59.

²⁶ Ebd., S. 53.

²⁷ Als Beispiele für diese Ding-Essayistik lassen sich anführen Alfred Polgar: *Die Dinge* (1909/1926). In: Ders.: *Das große Lesebuch*. Zusammengetragen und mit einem Vorwort von Harry Rowohlt. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 36–40; Ernst Bloch: *Spuren* [1930]. Frankfurt a.M. 1985; Francis Ponge: *Im Namen der Dinge* [1942]. Mit einem Nachwort von Jean-Paul Sartre. Zweisprachige Ausgabe. Frankfurt a.M. 1973; Roland Barthes: *Die Mythen des Alltags* [1957]. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M. 1964; Vilém Flusser: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. München 1993; Roger Pol-Droit: *Was Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen* [2003]. Aus dem Französischen von Hainer Kober. München 2010.

zugleich die Worte selbst zum Verschwinden zu bringen.²⁸ Während dabei der Realismus mit dem poetischen Prinzip der ›Läuterung‹ eine Vorauswahl im Feld der *res* trifft,²⁹ ist im Fall des Naturalismus zu erkennen, dass eine Begrenzung nicht auf der Ebene der *res*, sondern der *verba* zur Diskussion steht, da diese aufgrund ihrer Medialität die *res* nie exakt darstellen können.³⁰ Wieder ist aber zwischen der Programmatik und den literarischen Texten zu unterscheiden. Gottfried Kellers Text *Die drei gerechten Kammacher* aus dem Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* (1856) sei zur Veranschaulichung der These herangezogen, dass die Texte des Realismus die Beziehung von *res* und *verba* auf komplexere Weise gestalten als die Programmatik es vermuten lassen würde.³¹ Der Text enthält eine Vielzahl von Dingen, seien es die in den Waren-Kreislauf eingelassenen Kämme, der überbordende Hausrat der weiblichen Protagonistin Züs Bünzlin oder die am Ende des Textes für eine slapstickhafte Prügelei gebrauchten Stöcke. Markant für die Beziehung von *res* und *verba* ist schon der Titel, denn die drei ›m‹ im Wort »Kammacher« verweisen zum Ersten auf die drei männlichen Hauptfiguren, zum Zweiten verknüpft die ›m‹-Folge im Kompositum »Kammacher« die beiden Lexeme und somit die Figuren mit den Gegenständen, zum Dritten führen die drei ›m‹ zu einer ungewöhnlichen Wortgestalt – manche Ausgaben streichen ein ›m‹ und verfehlen so die gesamte Pointe des Titels³² – und zum Vierten ist die Form des Buchstabens ›m‹ ikonisch für den bezeichneten Gegenstand. Anstatt im Sinn der realistischen Programmatik die Worte hinter den Dingen verschwinden zu lassen, drängt die dreifache Abfolge des Buchstabens ›m‹ das Signifikat des Wortes zugunsten der Wahrnehmung des materiellen Signifikanten zurück – auf diese Weise wird das Wort selbst dinghaft, *res* und *verba* fallen zusammen.

²⁸ Vgl. zu diesem Verständnis realistischer Literatur Moritz Baßler: *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin 2015, S. 22.

²⁹ Vgl. hierzu als Überblick Gerhard Plumpe: Einleitung. In: Ders./Edward McInnes (Hg.): *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. München 1996, S. 17–83, hier S. 50–57.

³⁰ Vgl. Ingo Stöckmann: *Naturalismus. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart 2011, S. 57–61.

³¹ Vgl. auch Sabine Schneider/Barbara Hunfeld: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Für Helmut Pfotenhauer. Würzburg 2008, S. 11–24, hier S. 12–14.

³² Vgl. beispielsweise Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla*. Hg. von Thomas Böning. Frankfurt a.M. 1989. Die von Keller autorisierten Textfassungen haben dagegen – auch entgegen der im 19. Jahrhundert üblichen Orthographie – immer die drei ›m‹ im Titel. Vgl. ebd., S. 730.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die verschiedenen Ausformungen der Beziehung von *res* und *verba* grundlegend sind für das Verständnis der Rhetorik, der literarischen Gattungen sowie der ästhetischen Programme und der einzelnen literarischen Texte. Im Folgenden soll nun das Wort *res* selbst sowie die verwandten Begriffe der deutschen Sprache in den Blick genommen werden.

III. ›Res‹, ›Ding‹, ›Sache‹, ›Objekt‹, ›Gegenstand‹ – Zu den Begriffen

Die Wortgeschichte von *res* ist durch eine Spannung zwischen einer weiten und einer engen Bedeutung gekennzeichnet. Die größte Reichweite hat der Begriff, wenn er als Bezeichnung für alles Seiende gebraucht und dem Nichtseienden gegenübergestellt wird – die *res* umfassen dann nicht nur alles materiell Existierende, sondern schließen selbst »Gedankendinge« ein.³³ Eine engere Bedeutung nimmt der Begriff als Bezeichnung für alles materiell Vorhandene an, derart wird er zu einem Synonym für ›Welt‹ und umschließt lebende und nichtlebende, kulturell gemachte und natürlich gewordene Entitäten gleichermaßen. Die engste und häufig als »Grundbedeutung« festgehaltene Bedeutung gilt schließlich dem »konkreten Gegenstand«.³⁴ In diesem Sinn bezeichnet der Begriff eine singuläre materielle Entität, die über eine bestimmte körperliche Ausdehnung verfügt.

Die angedeutete Begriffsproblematik setzt sich mit den deutschen Übersetzungen des *res*-Begriffs fort. Zu nennen ist zunächst der Begriff ›Ding‹, dessen Bedeutung ähnlich weit gespannt ist wie die von *res* – das Grimm'sche Wörterbuch verweist auf 19 semantische Felder, die »ebenso das sinnlich bemerkbare, als das übersinnliche, das gedachte« umfassen.³⁵ Ähnlich steht es mit dem Begriff der Sache, der bei den Grimms immerhin noch über neun Gebrauchsarten verfügt.³⁶ Eine Unterscheidung von Ding und Sache ist dadurch möglich, dass von einer Sache vor allem in juristischen Kontexten gesprochen wird – so können, wie es in der Forschung heißt, Dinge vor Ge-

³³ Vgl. zur Wortgeschichte, mit einem Schwerpunkt auf mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten, Jean-François Courtine: »Res«. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8. Basel 1992, Sp. 892–901, hier Sp. 897.

³⁴ Ebd., Sp. 898.

³⁵ Art. »ding«. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 2. Leipzig 1860, Sp. 1152–1169, hier Sp. 1153.

³⁶ Vgl. Art. »sache«. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 14. Leipzig 1893, Sp. 1592–1602.

richt zur Sache werden.³⁷ Weitere Begriffe sind ›Objekt‹ und ›Gegenstand‹, die jeweils auf ein ›Entgegen-werfen‹ oder ›Entgegen-stehen‹ verweisen; die Begriffe sind also als Relationsbegriffe zu verstehen – jedes Objekt und jeder Gegenstand verlangt nach einem ihm gegenüberstehenden Subjekt.³⁸ Versuche, ›Ding‹, ›Sache‹, ›Objekt‹ und ›Gegenstand‹ semantisch zu trennen, können sich an philosophischen Positionen und den gegenwärtig diskutierten Dingtheorien ausrichten. Bekannt sind Martin Heideggers Unterscheidungen zwischen (vorhandenen) Dingen und (zuhandenem) Zeug³⁹ sowie zwischen Ding und Gegenstand.⁴⁰ Bill Brown stellt das Ding dem Objekt funktionstheoretisch gegenüber: »We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us.«⁴¹ Das Ding ist nach dieser Formulierung dadurch vom Objekt unterschieden, dass Ersteres aus einem Funktionsgefüge heraustritt und so die in den alltäglichen Abläufen unkenntlich bleibende Wirkmacht des (ehemaligen) Objekts offenlegt. Eine begriffliche Unterscheidung ist schließlich auch bei Bruno Latour zu beobachten: »The object, the *Gegenstand* may remain outside of all assemblies but not the *Ding*.«⁴² Mit dieser Formulierung tritt der Ding-Begriff ins Zentrum von Latours gesamter Theorie, denn anders als das Objekt bzw. der Gegenstand ist er nicht in die binäre Struktur der modernen Ontologie eingefasst. Das wiederum heißt, dass die Dinge ins Feld politischer Aushandlungen treten,

³⁷ Vgl. Cornelia Vismann: Eigene Rechte für Dinge? In: Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.): Die Wiederkehr der Dinge. Berlin 2011, S. 129–145, hier S. 144.

³⁸ Vgl. Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München 2003, S. 118–121. Kohl nimmt hier weitere Differenzierungen vor – auch zwischen ›Objekt‹ und ›Gegenstand‹.

³⁹ Die Unterscheidung von Ding und Zeug betrifft nach Heidegger den Charakter der »Dienlichkeit«: Das Zeug erfülle eine Funktion in einer »um-zu«-Struktur, das Ding hingegen sei »das seines Zeugseins entkleidete Zeug«. Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks [1935/36]. Mit der »Einführung« von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt a.M. 2012, S. 15. Zu den Begriffen der Vorhandenheit und der Zuhandenheit vgl. Ders.: Sein und Zeit [1927]. 19. Aufl., Tübingen 2006, S. 63–88.

⁴⁰ Martin Heidegger: Das Ding. In: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S. 163–181, hier S. 164f., trifft die Unterscheidung von Ding und Gegenstand am Beispiel eines Krugs und der Opposition von Selbst- und Gegenständigkeit. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass Heidegger das Ding anders als den Gegenstand nicht auf eine Relationsbeziehung – etwa die von Subjekt und Objekt – zurückführt.

⁴¹ Bill Brown: Thing Theory. In: Critical Inquiry 28/1 (Herbst, 2001), S. 1–22, hier S. 4.

⁴² Bruno Latour: From Realpolitik to Dingpolitik, or How to Make Things Public. In: Ders./Peter Weibel (Hg.): Making Things Public. Atmospheres of Democracy. Cambridge (MA) 2005, S. 4–31, hier S. 14.

und zwar auch auf der Grundlage der schon von Heidegger thematisierten und von Latour aufgegriffenen Etymologie: »Ding« ist auf »Thing« zurückzuführen, das ursprünglich eine Versammlung bezeichnet.⁴³

Die einzelnen Begriffsunterscheidungen sind auf den ersten Blick einleuchtend, dennoch konnte sich in der Forschung keine einheitliche Begriffsverwendung etablieren. Zu erkennen ist stattdessen die Tendenz, die verschiedenen Begriffe als Synonyme gelten zu lassen und idiosynkratische Begriffsverwendungen explizit zu thematisieren. Dieser Tendenz folgt auch unser Band – eine einheitliche Sprachregelung ist nicht vorgesehen.

Das Register am Ende unseres Bandes versucht, neben den üblichen Namen auch die Reichweite der in den einzelnen Beiträgen thematisierten Dinge einzufangen. Dabei haben sich zwangsläufig einige Grenzfälle ergeben: Wie wichtig sind beispielsweise die Kriterien der Mobilität und körperlichen Ausdehnung, ist Tiecks Treppe überhaupt noch ein Ding? Und wäre auch das Haus, in dem sich die Treppe befindet, als ein Ding zu beschreiben?⁴⁴ Sind Tiere Dinge? Und wie ist diese Frage vor dem historischen Hintergrund zu beantworten, dass Tiere lange Zeit juristisch als Dinge (oder Sachen) gegolten haben, seit einigen Jahren aber etwa im schweizerischen und im deutschen Recht Unterscheidungen eingeführt wurden?⁴⁵ Gehören überhaupt lebendige und nichtlebendige Entitäten gleichermaßen zu den Dingen? Und wenn man dem ersten Impuls folgt, Dinge als nichtlebendig zu verstehen, sind dann doch menschliche Leichname, taxidermische Tierpräparate oder gepflückte Blumen als Dinge aufzufassen? Die Beiträge unseres Bandes widmen sich konkreten Dingen, mithin stoßen sie aber auch in Grenzgebiete vor, wo – mit Latour gesprochen – die Dinge beginnen, »haarig[]« zu werden.⁴⁶

⁴³ Vgl. Heidegger: Das Ding, S. 172f.; Latour: From Realpolitik to Dingpolitik, S. 12f.

⁴⁴ Vgl. zu Mobilität und räumlicher Ausdehnung auch Kohl: Die Macht der Dinge, S. 119f.

⁴⁵ Vgl. zu den Tieren in Bezug auf das Recht Vismann: Eigene Rechte für Dinge?, S. 131f.; Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 47f.

⁴⁶ Bruno Latour: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie [1999]. Aus dem Französischen von Gustav Rössler. Frankfurt a.M. 2010, S. 34. Vgl. hierzu auch Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 49.

IV. Forschungsüberblick

Die vorliegenden Beiträge suchen mit ihren exemplarischen Analysen einen Anschluss an Forschungsfragen, die gemeinhin unter den Bezeichnungen der *Dingtheorie*⁴⁷ oder der *Materiellen Kultur*⁴⁸ firmieren. Wie so häufig unterscheiden sich auch hier kontinentale und angelsächsische Arbeiten in Bezug auf ihre Ausrichtung und den Stand der Forschung.

Dingforschung ist interdisziplinär orientiert und hat ihren Ursprung in Disziplinen wie der Archäologie, Ethnologie oder Museologie.⁴⁹ Dort ist der Umgang mit Objekten und ihren Bedeutungen grundlegend und traditionsreich, auch schlicht deshalb, weil diese Fächer immer schon mit *res* zu tun hatten. Aus dem weiteren Feld der Ethnologie und Anthropologie stammen denn auch einflussreiche Texte: Die Forschung von Marcel Mauss zum Gabentausch aus den 1920er-Jahren⁵⁰ wird in und ab den 1980er-Jahren von unterschiedlichen Autoren im angelsächsischen Raum aufgenommen. Igor Kopytoff hat vorgeschlagen, den Dingen als Ware eine jeweilig eigene ›Biographie‹ zuzuschreiben,⁵¹ Alfred Gell stellte Kunstwerke in ihrer technischen Machart und Bedeutung als ›belebte‹ dar,⁵² und Arjun Appadurai hat in Umkehrung der üblichen Denkweise die Dinge innerhalb einer Zirkulation von Waren als grundlegend für die Beleuchtung ihrer menschlichen und sozialen Kontexte angesehen.⁵³

⁴⁷ Vgl. Brown: *Thing Theory*. Siehe auch den Band von Ortlepp und Ribbat, der zentrale Texte bietet: Anke Ortlepp/Christoph Ribbat (Hg.): *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände*. Übers. von Dorothea Löffbermann. Stuttgart 2010.

⁴⁸ Vgl. Stefanie Samida/Manfred K.H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur*. Stuttgart/Weimar 2014.

⁴⁹ Vgl. Krzyszttof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* [1986]. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Berlin 1988. Pomian unterscheidet zwei Arten von Dingen, und zwar die »nützliche[n] Gegenstände« von den »*Semioforen, Gegenstände ohne Nützlichkeit* [...], die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer Bedeutung versehen sind.« (Ebd., S. 49f.)

⁵⁰ Vgl. Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [1925]. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Vorwort von E.E. Evans-Pritchard. Frankfurt a.M. 2011.

⁵¹ Vgl. 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.

⁵² Vgl. Alfred Gell: *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*. In: Jeremy Coote/Anthony Shelton (Hg.): *Anthropology Art and Aesthetics*. Oxford 1992, S. 40–66; Ders.: *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford 1998.

⁵³ Vgl. Arjun Appadurai: *Introduction*. In: Ders. (Hg.): *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge 1986, S. 3–63, hier S. 5.

Die kontinentale Forschung stützt sich (ebenfalls) häufig auf einige Theorieklassiker,⁵⁴ etwa Karl Marx zur Ökonomie und den Waren⁵⁵ oder Georg Simmel zur Soziologie von Gebrauchsdingen wie einem Henkel oder einem Bildrahmen in seinem Bezug zum Kunstwerk.⁵⁶ Zu nennen sind außerdem Martin Heideggers bereits skizzierte philosophische Reflexionen zur Unterscheidung von ›Ding‹, ›Zeug‹ und ›Werk‹. Die jüngere Forschung befasst sich, wie beispielsweise die Arbeiten des ebenfalls schon genannten Bill Brown, häufig mit der Widerständigkeit und Eigenmacht der Dinge. Ein in der Forschung dafür geprägter Begriff ist derjenige der *agency* – die Dinge üben aus dieser Perspektive nicht nur eine formative Kraft gegenüber menschlichen Subjekten aus,⁵⁷ vielmehr wurde ihnen in diesem Zusammenhang auch eine Form der Belebtheit und eine Fähigkeit der Selbstartikulation zugeschrieben.⁵⁸ Die Frage, ob und wie Dinge zum Sprechen gebracht werden können, stellt sich zudem auch in und mit der Wissensgeschichte, z.B. durch Lorraine Dastons polemischen Buchtitel *Things That Talk* (2008).⁵⁹ Unter Bezugnahme auf das Werk Michel Serres' wird von ›Quasi-Subjekten‹ und ›Quasi-Objekten‹ gesprochen, um gängige Dichotomien hinterfragen und unterlaufen zu können.⁶⁰ Aus psychologischer Perspektive hat Tilmann Habermas in einer frühen Studie die Dinge in ihrer räumlichen Anordnung,

⁵⁴ Vgl. zum Überblick: Sigrid Köhler/Hania Siebenpfeiffer/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Materie. Grundlagentexte zur Theoriegeschichte*. Frankfurt a.M. 2013; Mihaly Csikszentmihalyi: *Warum wir Dinge brauchen*. In: Anke Ortlepp/Christoph Ribbat (Hg.): *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände* [1993]. Übers. von Dorothea Löffermann. Stuttgart 2010, S. 21–31; Daniel Miller (Hg.): *Materiality*. Durham/London 2005; Diana Coole/Samantha Frost (Hg.): *New Materialisms, Ontology, Agency, and Politics*. Durham 2010.

⁵⁵ Vgl. Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* [1867]. Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872. Berlin 1932, insbes. S. 83–95.

⁵⁶ Vgl. Georg Simmel: *Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch* [1905]. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 7.1: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1995, S. 345–350; Ders.: *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* [1902]. In: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 7.1, S. 101–108.

⁵⁷ Vgl. Csikszentmihalyi: *Warum wir Dinge brauchen*.

⁵⁸ Vgl. Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* [2003]. Aus dem Englischen von Jürgen Schröder. Frankfurt a.M. 2012. Vgl. auch Jane Bennett: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham/London 2010.

⁵⁹ Vgl. Lorraine Daston (Hg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York 2008.

⁶⁰ Vgl. Michel Serres: *Der Parasit* [1980]. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1987; siehe auch Markus Krajewski: *Quasi-Objekte*. In: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011, S. 145–166.

der symbolischen Bedeutung oder auch ihre Funktionen, beispielsweise als Übergangsobjekte, untersucht.⁶¹ Auf die Forschungsergebnisse der genannten Disziplinen stützt sich im Weiteren die Kunstgeschichte.⁶² Vor allem im angelsächsischen Raum haben sich einzelne Themenfelder etabliert, die die Dinge ins Zentrum stellen, aber gleichzeitig auch mit Schrift und Text zu tun haben, so etwa die Untersuchung von Stickereien und dem Schreiben von Frauen in und ab der Frühen Neuzeit.⁶³ Dass sich Objekte in keinem »neutralen« Zustand befinden, zeigen auch Analysen zu Dingen und Gender.⁶⁴ In der Geschichtswissenschaft sind Dinge außerdem etwa in der Erforschung der Konsumgesellschaft und ihrer Geschichte zentral.⁶⁵

Die Forschungsfelder der Dingtheorie und der Materiellen Kultur bieten Anknüpfungspunkte für eine kulturwissenschaftlich oder wissenspoetologisch interessierte Literaturwissenschaft, die allerdings erst relativ spät an der Ding-Debatte teilgenommen hat. Grundsätzlich lässt sich die Forschung zu den Dingen der Literatur unterscheiden in eine solche, die sich den Dingen *in* der Literatur, und eine solche, die sich den Dingen *im Umfeld* der Literatur zuwendet. Schwerpunktmäßig wurde erstens die historische Dimension der

⁶¹ Vgl. Tilmann Habermas: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Berlin/New York 1996.

⁶² Einen Überblick über die Objektwissenschaft in der aktuellen Kunstgeschichte geben Studien von Philippe Cordez. Vgl. Philippe Cordez: *Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven*. In: *Kunstchronik* 67/7 (2014), S. 364–373; online unter http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/personen/projekt_ma/philippe-cordez/publikationen/index.html (Zugriff 30.11.2017). Oder: Ders./Matthias Krüger (Hg.): *Werkzeuge und Instrumente*. Berlin 2012. Exemplarisch zu einem bestimmten Gegenstand siehe auch Julia Saviello: »Purgat et Ornat«. Die zwei Seiten des Kamms. In: Thomas Pöpper (Hg.): *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin/Boston 2015, S. 133–144.

⁶³ Vgl. Suzanne Trill: *Lay by your Needles Ladies, Take the Pen: Writing Women in England, 1500–1700*. London u.a. 1997; Susan Frye: *Pens and Needles: Women's Textualities in Early Modern England*. Philadelphia 2010; Rozsika Parker: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London 2011.

⁶⁴ Vgl. Pat Kirkham (Hg.): *The Gendered Object*. Manchester/New York 1996; Gabriele Jähnert (Hg.): *Gendered Objects. Wissens- und Geschlechterordnungen der Dinge*. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 21/3 (2011), S. 615–618.

⁶⁵ Vgl. Frank Trentmann: *Empire of Things. How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-first*. St Ives: 2016. Zu Objektgattungen wie den Edelsteinen vgl. Kim Siebenhüner: *Die Spur der Juwelen. Materielle Kultur und transnationale Verbindungen zwischen Indien und Europa in der Frühen Neuzeit*. Köln 2017. Zu Objekten einer bestimmten Größe und Funktion im technikgeschichtlichen Kontext: Gianenrico Bernasconi: *Objets portatifs au Siècle des lumières*. Paris 2015.

Dinge untersucht, etwa in der Literatur des Mittelalters,⁶⁶ der Aufklärung,⁶⁷ der Romantik,⁶⁸ des Realismus⁶⁹ oder der Moderne.⁷⁰ Zweitens erfolgt der Zugriff auf die Dinge zumeist in Zusammenhang mit einer thematischen Zuspitzung, beispielsweise auf die Wiederkehr,⁷¹ die Fremdheit,⁷² die Affektivität,⁷³ die Erinnerungskraft,⁷⁴ die Phänomenologie⁷⁵ oder die erkenntnistheoretische Leistung der Dinge.⁷⁶ Auch anzuführen ist der Beitrag der Dinge zu Kommunikationsprozessen,⁷⁷ die Erfassung einer dinglichen Agentialität,⁷⁸ das Wandern oder Zirkulieren der Dinge,⁷⁹ der Themenkomplex des lesenden und schreibenden Sammelns,⁸⁰ das Zusammenspiel von Raum, Figur und Ding,⁸¹ die Verknüpfung von Ding und Fetisch⁸² sowie die

-
- ⁶⁶ Vgl. Anna Mühlherr/Heike Sahn/Monika Schausten/Bruno Quast (Hg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Berlin/Boston 2016.
- ⁶⁷ Vgl. Frauke Berndt/Daniel Fulda (Hg.): *Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle a.d. Saale*. Hamburg 2012; Thomas Bremer (Hg.): *Materialitätsdiskurse der Aufklärung. Bücher – Dinge – Praxen*. Halle a.d. Saale 2016.
- ⁶⁸ Vgl. Holm/Oesterle (Hg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen?*
- ⁶⁹ Vgl. Schneider/Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen*.
- ⁷⁰ Vgl. Kimmich: *Lebendige Dinge in der Moderne*.
- ⁷¹ Vgl. Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.): *Die Wiederkehr der Dinge*. Berlin 2011.
- ⁷² Vgl. *Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 1 (2007), Thema: *Fremde Dinge*.
- ⁷³ Vgl. José Brunner (Hg.): *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen 2015.
- ⁷⁴ Vgl. Christiane Holm: *Bewegte und bewegende Dinge. Überlegungen zur Zeitstruktur des Andenkens um 1800*. In: Dies./Oesterle (Hg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen?*, S. 243–261.
- ⁷⁵ Vgl. Iris Därmann (Hg.): *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*. Paderborn 2014.
- ⁷⁶ Vgl. *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 22/1 (2012), Schwerpunkt: *Literarische Dinge*.
- ⁷⁷ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988; *Zeitschrift Literaturwissenschaft und Linguistik* 168/42 (2012) Thema: *Dinge und Maschinen in der Kommunikation*.
- ⁷⁸ Vgl. *Archiv für Mediengeschichte* 8 (2008), Thema: *Agenten und Agenturen*.
- ⁷⁹ Vgl. Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge*. München 2009; Mark Blackwell (Hg.): *British It-Narratives. 1750–1830*. 4 Bde. London 2012; Mark Blackwell (Hg.): *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg 2010.
- ⁸⁰ Vgl. Ulrich Stadler/Magnus Wieland: *Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettelpoeten*. Würzburg 2014; Sarah Schmidt (Hg.): *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns* 2016; Martina Wernli (Hg.): *Sammeln. Eine (un-) zeitgemäße Passion*. Würzburg 2017.
- ⁸¹ Vgl. Pia Selmayr: *Der Lauf der Dinge. Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im Wigalois und im Lanzelet*. Frankfurt a.M. 2017.
- ⁸² Vgl. Christine Weder: *Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*. Freiburg i.Br. 2007.

Fokussierung auf spezifische Dinge wie etwa das Buch⁸³ oder die Möbel.⁸⁴ In Anschluss an Roland Barthes' Aufsätze, insbesondere zur *Semantik des Objekts* sowie zum *Wirklichkeitseffekt*,⁸⁵ gibt es eine Tradition, die in den literarischen Dingen in erster Linie Zeichenträger erkennt. Umgekehrt wurde im Zuge der Zurückweisung der hermeneutischen Interpretation hervorgehoben, dass mit dem Zurücktreten der Sinnhaftigkeit die Materialität der Zeichen selbst in den Vordergrund tritt.⁸⁶ Beide Richtungen, die Fokussierung auf die Zeichenhaftigkeit der Dinge und auf die Materialität der Zeichen, werden in der Forschung zu den ›Wortdingen‹ zusammengeführt.⁸⁷ Drittens ist eine Orientierung an einzelnen Autoren zu beobachten, zu *Kleists Dingen* liegt bereits ein Sammelband vor,⁸⁸ von der Deutschen Kafka-Gesellschaft sind eine Tagung und eine Publikation zu *Kafkas Dingen* angekündigt. Autoren, die in den angeführten Sammelbänden immer wieder auf ihre literarischen Dinge hin befragt wurden, sind neben den bereits erwähnten Adalbert Stifter, Friedrich Theodor Vischer oder Rainer Maria Rilke.⁸⁹ Viertens schließlich

⁸³ Vgl. Thomas Eder/Samo Kobenter/Peter Plener (Hg.): *Seitenweise. Was das Buch ist*. Wien 2010. Siehe auch die diversen Publikationen von Cornelia Ortlieb, zuletzt: Cornelia Ortlieb/Tobias Fuchs (Hg.): *Schreibekunst und Buchmacherei*. Hannover 2017.

⁸⁴ Vgl. Sebastian Hackerschmidt/Klaus Engelhorn (Hg.): *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld 2011.

⁸⁵ Vgl. Roland Barthes: *Semantik des Objekts* [1964]. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig*. Frankfurt a.M. 1988, S. 187–198; Ders.: *Der Wirklichkeitseffekt* [1968]. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Aus dem Französischen von Dieter Hornig*. Frankfurt a.M. 2006, S. 164–172.

⁸⁶ Vgl. hierzu exemplarisch Aleida Assmann: *Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik*. In: Dies. (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1996, S. 7–26, hier S. 17. Vgl. außerdem in diesem Zusammenhang die Unterscheidung einer »Präsenzkultur« und einer »Sinnkultur« bei Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 2004, S. 98–111.

⁸⁷ Vgl. Sandro Zanetti (Gast-Hg.): *Zeitschrift figurationen* 14/2 (2013), Thema: Wortdinge/ Words as Things/Mots-choses.

⁸⁸ Vgl. *Kleists Dinge*. Internationale Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums 2014. Konzeption von Ingo Breuer und Barbara Gribnitz. In: *Kleist-Jahrbuch* 2015, S. 23–172.

⁸⁹ Exemplarisch seien zu den angeführten Autoren die Beiträge von Uwe C. Steiner genannt, der eine Reihe von Aufsätzen zum Forschungsfeld von Literaturwissenschaft und Dingtheorie vorgelegt hat. Uwe C. Steiner: *Die Verrückung der anthropologischen Matrix: Vom Verhalten der Dinge bei Franz Kafka*. In: Brunner (Hg.): *Erzählte Dinge*, S. 159–176; Ders.: »Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl«. Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch, in Vischers *Auch Einer* und in Stifters *Nachsommer*. In: Michael Neumann/Kerstin Stüssel (Hg.): *Magie der Geschichten. Schreiben, Forschen und Reisen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. München 2011,

ist die Forschung zu den Dingen im Umfeld der Literatur zu nennen. Dazu gehört zum einen der Bereich der Literaturvermittlung und -ausstellung, der über die (literarischen) Dinge funktioniert.⁹⁰ Zum anderen ist die Betrachtung des Dispositivs der Textproduktion anzuführen, zu dem etwa die Schreibwerkzeuge⁹¹ und Werkstätten der Dichter⁹² gehören.

Die inhaltlichen Schwerpunkte der literaturwissenschaftlichen Dingforschung sind um einen methodologischen Aspekt zu ergänzen: Bei aller Vielfalt der Materiellen Kultur ist in den literaturwissenschaftlichen Beiträgen doch eine verstärkte Ausrichtung auf die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und insbesondere auf die Texte von Bruno Latour festzustellen.⁹³ Deutlich wird dies schon daran, dass die ANT mittlerweile in Überblickswerke zur literaturwissenschaftlichen Methodik aufgenommen wird.⁹⁴ Mit der Rezeption der ANT wird es möglich, die Lektüre der literarischen Dinge

S. 285–303; Ders.: Inständigkeit und Agency. Zur Problemgeschichte des Dinggedichts von der Emblematik bis Rilke und darüberhinaus. In: Ralf Simon/Nina Herres/Csongor Lörincz (Hg.): Das lyrische Bild. München 2010, S. 299–320.

⁹⁰ Vgl. etwa Katerina Kroucheva/Barbara Schaff (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld 2013; Britta Hochkirchen/Elke Kollar (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven. Bielefeld 2015; Michael Davidis/Gunther Nickel: Erinnerungstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs. Unter Mitwirkung von Sabine Fischer und Ulrike Weiß. Tübingen 2001; Bernhard Fetz (Hg.): Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten. Mitarbeit Miriam Rainer. Salzburg/Wien 2015. Zu erwähnen ist hier außerdem das von Wolfgang Holler, Johannes Grave, Christiane Holm und Cornelia Ortlieb geleitete Verbundprojekt »Parerga und Paratexte« des BMBF-Förderschwerpunkts »Die Sprache der Objekte«.

⁹¹ Vgl. Martin Stügelin: Schreibwerkzeuge. In: Natalie Binczek/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston 2013, S. 99–119; Ders.: Kugelaussagen. Nietzsches Spiel auf der Schreibmaschine. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation, S. 326–341; Michael Stolz: stilus – calamus – griffel – stift. Zur metonymischen Metaphorik des Stilbegriffs in der mittellateinischen und mittelhochdeutschen Literatur. In: Elizabeth Andersen u.a. (Hg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Berlin/Boston 2015, S. 39–59; Martina Wernli: Federführend. Der Gänsekiel im Mittelalter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 91/3 (2017), S. 223–254.

⁹² Vgl. Klaus Kastberger/Stefan Maurer (Hg.): Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion. Berlin/Boston 2017.

⁹³ Vgl. als Sammlung der grundlegenden Texte der ANT Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006.

⁹⁴ Vgl. Waldemar Fromm: Zur sozialen Praxis fiktionaler Wesen im *Sandmann*. In: Oliver Jahraus (Hg.): Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Stuttgart 2016, S. 283–296.

als verweisende Zeichen, die nicht für sich selbst, sondern für etwas anderes stehen – z.B. für die Charakteristiken und Konflikte der menschlichen Figuren –, zu ergänzen. Die an der ANT geschulte Literaturwissenschaft nimmt die Dinge als Dinge ernst und versucht, möglichst kleinteilig nachzuvollziehen, wie menschliche und nichtmenschliche Wesen gleichermaßen den Ablauf einer Handlung vorantreiben.⁹⁵

Eine Erklärung dafür, warum die Literaturwissenschaft sich im Feld der Materiellen Kultur insbesondere an der ANT orientiert, liegt möglicherweise darin, dass diese selbst literaturwissenschaftlich grundiert ist. Zum einen entstammt der titelgebende Begriff des Akteurs der Narratologie von Algirdas Julien Greimas, auf die Latour explizit Bezug nimmt.⁹⁶ Zum anderen weist Latour auf die erkenntnistheoretischen Potentiale der Literatur hin.⁹⁷ Vonseiten der Literaturwissenschaft ist nun aber gegenüber der ANT stark zu machen, dass alle Arten der Ding-Darstellung in der Literatur Inszenierungen sind. Auch wenn also literarische Texte eine Widerständigkeit und Eigenmacht der Dinge gestalten, unterliegen diese doch einer Formgebung, die letztlich von einem (menschlichen) Autor konzipiert wurde. In diesem Zusammenhang kann möglicherweise auch der Trend zur Erforschung der Dinge im Umfeld der Literatur begründet werden, denn anders als für die Dinge *in* der Literatur gilt für diese Dinge, dass sie nicht auf eine menschliche Intention zurückzuführen sind. Stattdessen kommt diesen Dingen eine eigene Wirkmacht im Zusammenhang mit der Textproduktion zu. Im Fall der Dinge *in* der Literatur besteht dagegen die konstitutive Spannung, dass ihnen einerseits auf der Ebene des Dargestellten zum Teil eine Widerständigkeit zugeschrieben wird, dies aber andererseits mit der Ebene der Darstellung in der Gestaltungskraft eines menschlichen Subjekts fundiert ist.

⁹⁵ Vgl. zu diesem Vorgehen exemplarisch Alexander Kling: Das Meckern der Ziegen. Zum kollektiven Handeln in Johann Karl Wezels *Robinson Crusoe*. In: Roland Borgards/Marc Klesse/Alexander Kling (Hg.): *Robinsons Tiere*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, S. 149–176.

⁹⁶ Vgl. u.a. Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie [2005]. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main 2010, S. 96. In der Forschung wurde der Bezug zwischen Greimas und Latour mehrfach und durchaus auch kritisch untersucht. Vgl. Henning Schmidgen: Bruno Latour zur Einführung. Hamburg 2011, S. 102–106; Matthias Wieser: Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie. Bielefeld 2012, S. 136–142; Michael Cuntz: Aktanten – Shiften – Programme oder: Wie Latours ANT Greimas verschiebt. In: *Sprache und Literatur* 40/104 (2009), S. 21–44.

⁹⁷ Vgl. Latour: Eine neue Soziologie, S. 95–97.

Ziel unseres Bandes ist es, einen Beitrag zur Erforschung der Dinge in und im Umfeld der Literatur zu leisten. Um den Dingen im Spannungsfeld von *res* und *verba* nachzugehen, fokussiert der Band nicht auf eine einzelne historische Epoche. Statt einer solchen Tiefenschärfe erbringen die einzelnen Untersuchungen einen von der Antike über das Mittelalter bis in die Neuzeit reichenden Längsschnitt, der es ermöglicht, die historischen Problemlagen in der Beziehung von *res* und *verba* exemplarisch und vergleichend zu betrachten. Ein allen Beiträgen gemeinsamer Aspekt ist die Orientierung an Formen des Narrativen. Was darunter zu verstehen ist, sei abschließend und in Zusammenhang mit einem Überblick über die einzelnen Beiträge dargelegt.

V. »Narrative der Dinge« – Zu den Beiträgen dieses Bandes

Der Begriff des Akteurs wird in der ANT zur Beschreibung von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen herangezogen, sofern sie zu Handlungen beitragen. In der Narratologie gelten Akteure oder Handlungsträger als Entitäten, seien sie menschlich oder nichtmenschlich, die nicht stabil an einem Ort bleiben, sondern Grenzen überschreiten, von einem semantischen Feld in ein anderes wechseln und so überhaupt erst das Erzählereignis hervorbringen.⁹⁸ Verstehen wollen wir die »Narrative der Dinge« in einem doppelten Sinn – zum einen im *genitivus objectivus* als erzählte Dinge, z.B. als Kulissenrequisiten oder auch als aktive Handlungskräfte; zum anderen im *genitivus subjectivus* als erzählende Dinge. Gemeint sein können hier Dinge, die Erzählanlässe bilden, die als materielle Träger und Einschreibeflächen Erzählungen speichern oder auch Dinge, die selbst als Sprechinstanzen fungieren.⁹⁹ In einem allgemeinen Sinn lassen sich einige Plotstrukturen hervorheben, die für die »Narrative der Dinge« kennzeichnend sind.¹⁰⁰ Zu nennen sind erstens die verschiedenen Plots, die sich ausgehend von den *widerständigen Dingen* ergeben. Dazu gehören die *verschwindenden Dinge*, die eine nichtalltägliche Situation hervorbringen; zu erkennen ist dies etwa in

⁹⁸ Vgl. hierzu exemplarisch Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte [1970]. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. 4., unveränderte Aufl., München 1993, S. 340–347.

⁹⁹ Wie der Titel des Aufsatzes bereits sagt, befasst sich auch Raphaela Knipp: Narrative der Dinge. Literarische Modellierungen von Mensch-Ding-Beziehungen. In: Zeitschrift Literaturwissenschaft und Linguistik 168/42 (2012) Thema: Dinge und Maschinen in der Kommunikation, S. 46–61, mit den »Narrativen der Dinge«, ihr Fokus liegt dabei aber deutlich auf den erzählten Dingen.

¹⁰⁰ Vgl. zu solchen Plotstrukturen auch ebd., S. 53–56.

Tiecks *Des Lebens Überfluß*. Ebenfalls anzuführen sind die *überzähligen Dinge* – hier geht es um Dinge, die zu einem bestehenden »Zeugzusammenhang«,¹⁰¹ wie Heidegger sagt, hinzutreten und diesen durcheinanderbringen. Schließlich sind für diese Gruppe noch die *nichtklassifizierbaren Dinge* zu nennen, die sich ausgehend von Jane Bennetts Lektüre von Franz Kafkas Odradek-Figur auch als »misfits« bezeichnen lassen.¹⁰² Zweitens ergeben sich Plotstrukturen aus *gesuchten* und *zu zerstörenden Dingen*; typisch sind diese Muster für Helden- und Abenteuergeschichten. Eng verwandt mit diesen Plotstrukturen sind, drittens, solche, die von *netzwerkbildenden Dingen* hervorgebracht werden. Gemeint sind Dinge, um die herum sich verschiedene Figuren gruppieren; sei es, das durch das Ding eine Gemeinschaft gestiftet oder ein Konflikt ausgelöst wird.¹⁰³ Eine vierte Gruppe von Plotstrukturen stellt schließlich insofern einen Spezialfall dar, als sie sich nicht auf der Ebene der *histoire*, sondern des *discours* einstellt – das sind also Texte, die von *sprechenden Dingen* erzählt werden. Die aufgezählten Plotstrukturen könnten sicherlich um eine Reihe weiterer Formen ergänzt werden. Und selbstverständlich sind die verschiedenen Plotstrukturen miteinander kombinierbar, so dass unsere Aufzählung in erster Linie als eine Heuristik für die »Narrative der Dinge« zu verstehen ist. Als solche steckt sie aber das Feld ab, in welches sich die Beiträge unseres Bandes einordnen lassen.

DIRK ROSE eröffnet den Band mit einer Einordnung der Beziehung von *res* und *verba* in die klassische Rhetorik, die bis ins 18. Jahrhundert auch die Literatur prägt – Rose greift zur Veranschaulichung auf Texte von Christian Weise zurück. Im Folgenden wird dann gezeigt, wie es mit dem Zusammenbruch der klassischen Rhetorik zu einer »Entkoppelung von *res* und *verba*« kommt, die auch Konsequenzen für die Literatur zeitigt – die Dinge dringen nun, wie beispielsweise die Romane von Honoré de Balzac belegen, ungefiltert in die Literatur ein und verlangen eine sprachlich-erzählerische Bearbeitung.

Theoretische Reflexionen unter einer Schwerpunktsetzung auf die mittelalterliche Literatur stehen bei ROMANA KASKE im Mittelpunkt. Sie thematisiert die verschiedenen methodischen Zugriffe auf die *res* literarischer Texte, etwa

¹⁰¹ Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 380.

¹⁰² Vgl. Jane Bennett: *Bilder von Odradek und die Ränder der Wahrnehmung*. In: Jürgen Renn/Bernd Scherer (Hg.): *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*. Berlin 2015, S. 47–66, hier S. 52f.

¹⁰³ Vgl. als Überblick zu Texten mit *gesuchten*, *zu zerstörenden* und *netzwerkbildenden Dingen* Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge*.

die Dingallegorese, die *Material Culture Studies* und die *Object Biography*. So eröffnet sich ein Pool von Möglichkeiten, wie mit den literarischen Dingen interpretatorisch umgegangen werden kann.

STEFAN ABEL widmet sich in seinem Beitrag dem altfranzösischen Mantel-Lai der Artusepik. Das Mantel-Lai erzählt von einer Tugendprobe, wobei der Mantel selbst die Funktion eines handelnden Akteurs erfüllt und sich insofern als widerständiges Ding beschreiben lässt. Abel untersucht dies ausgehend von Juri Lotmans Erzähltheorie, so dass der Beitrag auch eine Verknüpfung von Dingtheorie und Narratologie leistet.

Der Beitrag von VERENA SPOHN fokussiert auf die mittelalterlichen Texte zur Pilatus-Veronika-Legende, in denen das Schweißstuch der Veronika (*vera icon*) als Reliquie sowie als handelnder Akteur im Zentrum steht. Methodisch verfolgt der Beitrag eine »netzwerkbasierte Lektüre«, mit der gezeigt wird, wie ein Ding – also das Schweißstuch – nicht nur Figuren, sondern auch »Normen, Vorstellungen und Konzepte des späten Mittelalters« versammelt. PIA SELMAYR befasst sich mit zwei mittelhochdeutschen Mären, zum einen Heinrich Kaufringers *Die Rache des Ehemanns*, zum anderen Konrads von Würzburg *Herzmaere*. Selmayr richtet ihr Augenmerk darauf, wie die Dinge in diesen Texten Begehrensstrukturen ausbilden und so Handlungen veranlassen, die zum Teil Liebesverhältnisse stiften, zum Teil aber auch in eine brutale Gewalt münden.

Den Übergang von der mittelalterlichen zur neuzeitlichen Literatur stellt der Beitrag von CAROLIN STRUWE-ROHR dar, der um die *Historia von D. Johann Fausten* kreist. Struwe-Rohr zeigt, dass Faust vom Teufel vor allem dadurch getäuscht wird, dass dieser auf verschiedenen Ebenen die Beziehung von *res* und *verba* durcheinanderbringt. Während allerdings der Text einerseits die Destabilisierung dieser Beziehung als teuflische Strategie verwerfe, dürfe andererseits nicht übersehen werden, dass der Roman selbst seine narrative Energie eben aus diesem Spiel mit der Beziehung von *res* und *verba* gewinne. Im Beitrag von MARTINA WERNLI geht es um die Schreibfeder in den vor allem im 18. Jahrhundert populären, sogenannten It-Narratives. Indem Federn als Erzählfiguren auftreten, wird die Unterscheidung zwischen dem menschlichen Autorsubjekt und dem dinglichen Schreibobjekt unterlaufen; zudem erhalten die Texte auf diese Weise ein selbstreflexives Moment, das auch die Frage aufwirft, welche *res* zum Gegenstand des Erzählens werden dürfen und welche nicht.

Um die Dinge als juristische Indizien geht es bei ANTONIA EDER. Problematisch ist an den Indizien stets, dass sie nichts beweisen, sondern nur auf etwas verweisen und so zu Fehldeutungen führen können. Dinge als Indizien

stehen also im Spannungsfeld von Materialität und deutender Erzählung. Literarisch ausgespielt wird diese Spannung, so zeigt Eder, in Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht* und E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*, die grundlegend um das Finden und Erfinden, das Deuten und Missdeuten dinglicher Indizien kreisen.

Im Beitrag von GUDRUN PÜSCHEL steht kein erzähltes, sondern ein erzählendes Ding im Zentrum – nämlich ein Schreibzeug, das Johann Wolfgang von Goethe seinem Enkel im Jahr 1831 zu Weihnachten geschenkt hat und das von diesem beschriftet wurde. Im Schreibzeug kommt es damit zu einer Verdichtung von *res* und *verba*. Folgt man den materiellen und textuellen Spuren, so öffnet sich das einzelne Ding für eine Vielzahl von Narrativen, die gleichermaßen die emotionale Beziehung der beteiligten Personen wie auch die materiellen Grundlagen des Schreibens und Wohnens im 19. Jahrhundert betreffen.

JOHANNES F. LEHMANN argumentiert im ersten Teil seines Beitrags, dass einerseits menschliches Leben grundlegend auf Dinge angewiesen ist, dies aber andererseits keineswegs heißt, dass die Literatur sich stets mit den alltäglichen Dingen beschäftigt hat – vielmehr bestehe hier bis ins 18. Jahrhundert eine Abhängigkeit von der jeweiligen literarischen Gattung. Im zweiten Teil des Beitrags widmet sich Lehmann dann den Steinen als konkreten Dingen, um deren nackte Materialität herum sich in der Literatur von Schiller bis Kafka die Phänomene von Arbeit, Leben und Tod gruppieren. Die Erzählung *Abdias* von Adalbert Stifter sowie eine Auseinandersetzung mit Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie steht bei JANA SCHUSTER im Zentrum. Schuster kennzeichnet das narrative Gefüge von Stifters Text als »Netzerzählung«, die verschiedene, konkrete wie unscharfe Dinge versammelt, dabei aber zugleich dieses Versammeln als Spracharbeit ausweist – ein Aspekt, der von Latour wiederum kaum reflektiert wird.

PETER CHRISTIAN POHL richtet mit Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* erneut das Augenmerk auf einen Text des poetischen Realismus, und abermals erfolgt dies ausgehend von Bruno Latours Schriften. Pohl befasst sich zum einen mit den erzählten Dingen, die eng mit der Lebensgeschichte des Romanprotagonisten Heinrich Lee in Verbindung stehen; zum anderen reflektiert er die Produktionsstätten des Romans, so dass auch die Dinge und Netzwerke in den Blick geraten, die überhaupt erst das Erzählen ermöglichen.

MARKUS KRAJEWSKI widmet sich sodann nochmals weniger einem erzählten als einem erzählenden Ding. Anhand einer antiken Knabenstatue beschreibt er die Geschichte des »stummen Dieners« und zeichnet unter Rückgriff auf Lorraine Dastons *Things that Talk* nach, welche Geschichten sich an Arte-

fakte anlagern können. Deutlich wird damit die Verflechtung von Dingen und Narrativen, die vor allem dann besonders klar hervortritt, wenn die Dinge aus ihrem Funktionskreis herausgetreten sind und Narrative zur Sinnproduktion benötigt werden.

Der Beitrag von ALEXANDER KLING befasst sich mit Überlegungen zu einer Komik der Dinge. Ausgehend von einem Lorient-Sketch werden die Dingtheorie, die Narratologie und die Komiktheorie miteinander ins Gespräch gebracht; anschließend folgt eine Betrachtung von komischen Episoden, die einerseits auf einer von den Dingen ausgehenden Widerständigkeit beruhen, andererseits aber immer auch auf ihre Gemachtheit zu befragen sind.

Abgeschlossen wird der Band mit dem Beitrag von MICHAEL NIEHAUS, der sich mit den Dingen im Zustand des Wartens beschäftigt. In der Literatur erzeugen die »wartenden Dinge« eine Reihe möglicher Plotstrukturen und stehen dabei auch mit der teleologischen Ausrichtung von Narrativen in Verbindung. Dass Dinge warten, gefunden werden und an ihren angestammten Platz gebracht werden, ist insofern auch als ein Verfahren zu verstehen, mit dem Erzählungen sinnhafte Schließungen erzeugen.

Der vorliegende Band geht auf eine Tagung zurück, die vom 15. bis 17. März 2017 an der Universität Neuchâtel stattgefunden hat. Wir bedanken uns bei dem Bureau égalité des chances der Universität Neuchâtel und der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung, deren freundliche finanzielle Unterstützung die Drucklegung des Bandes ermöglicht hat. Unser besonderer Dank gilt außerdem den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern für ihre Teilnahme an unserer Tagung sowie für die schriftliche Ausarbeitung ihrer Vorträge.

Res und verba

Literarhistorische Anmerkungen zu einer rhetorischen Beziehungsgeschichte

1. Res und verba in der »klassischen Rhetorik« – Ein Abriss

Nicht alle Dinge, die in der Welt sind, finden Eingang in die Sprache. Und nicht alle Dinge, die gesagt werden können, sind Gegenstände eines organisierten Sprechens, wie es Rhetorik und Literatur darstellen.

Die Beziehung von *res* und *verba* ist ihrem Grunde nach eine sprachphilosophische. Sie handelt von jenen Dingen, die überhaupt der Sprache zugänglich sind, bzw. von jenen Gegenständen, welche durch ihre Artikulation erst zu Dingen der Sprache werden.¹ Diese sprachphilosophische Ebene steht jedoch nicht im Fokus der folgenden Überlegungen. Sie konzentrieren sich vielmehr auf die Organisation des Verhältnisses von *res* und *verba*, für das über Jahrtausende hinweg in erster Linie die Rhetorik zuständig gewesen ist.² Diesem liegen allerdings tatsächlich zwei sprachphilosophische Annahmen zugrunde, die von gegensätzlichen Voraussetzungen ausgehen. Auf der einen Seite steht eine sprachgeschichtlich ältere »materiale Logik«,³ die besagt, dass zu jedem *verbum* genau eine Sache gehöre, die durch dieses Wort aufgerufen werde. In die Rhetorik hat diese Annahme als *propria* von *res* und *verba* Einzug gefunden.⁴ Ihr steht die wohl jüngere Auffassung der *copia* gegenüber:⁵ Sie geht von einer Überfülle der *res* aus, die den Redner dazu zwingt, die jeweils passenden *verba* auszuwählen; denn »dieser Überschuß der *res* macht einen direkten und eindeutigen Zugriff mit Worten unmöglich«. ⁶ Was beide Konzepte bei aller Gegensätzlichkeit eint, ist die Überzeugung, dass die *verba* überhaupt in der Lage sind, unterschiedliche

¹ Vgl. W.V.O. Quine: Theorien und Dinge [engl. 1981]. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 1985, bes. S. 39–46.

² Vgl. den umfangreichen Artikel von Ekkehard Eggs: »Res-verba-Problem«. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 7. Tübingen 2005, Sp. 1200–1310.

³ Ebd., Sp. 1227.

⁴ Vgl. etwa (am Beispiel Ciceros) Josef Martin: Antike Rhetorik. Technik und Methode. München 1974, S. 260f.

⁵ Vgl. Jean Claude Margolin/Andrea Merger: Art. »Copia«. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 385–394.

⁶ Eggs: Art. »Res-verba-Problem«, Sp. 1227.

res in einen rhetorischen Sprechakt zu integrieren. Das setzt jedoch voraus, dass sie prinzipiell als der Rede zugänglich gedacht werden.

Dieser, im weitesten Sinn, anwendungsbezogene Aspekt bestimmt vor allem das Beziehungsgeflecht von *res* und *verba* in der lateinischen Rhetorik, deren Hauptaugenmerk der Vermittlung und Anordnung beider Komponenten gilt. Bei Quintilian lautet die Definition einer Rede wie folgt: »Omnis autem oratio constat aut ex iis quae significantur, aut ex iis quae significant, id est *rebus et verbis*«;⁷ also etwa: »Jede Rede besteht aus demjenigen, was bezeichnet wird, und demjenigen, was bezeichnet, das heißt: aus Gegenständen und Worten«.⁸ Für die *res* ist dabei in erster Linie die *inventio* als Kunst des Auffindens von Gegenständen zuständig; für die *verba* die *elocutio*. Für die Organisation beider untereinander stellt die *dispositio* jenes rhetorische Arsenal zur Verfügung, mit dem *res* und *verba* verschaltet werden. Maßgebliches Kriterium dafür ist das *aptum*, also die Angemessenheit der jeweiligen Rede ihrem Anlass, ihrem Publikum und ihrem Thema gemäß. Damit sind jedoch zwei implizite Ausschlusskriterien für die *res* formuliert: Zum einen finden all jene Gegenstände keinen Eingang in die Rede, die gegen das *aptum* verstoßen. Und zum anderen sind all jene *res* ausgeschlossen, die nicht mit Hilfe der *dispositio* in ein Verhältnis zu den *verba* gebracht werden können.

Res im Sinne der lateinischen Rhetorik sind also bei Weitem nicht alle Dinge, die in der Welt vorkommen, sondern nur diejenigen, die mit Hilfe der *verba* im jeweiligen Redekontext formuliert werden können. Denn in der »darstellenden und ordnenden Aneignung« durch die *verba* »[erhalten] die *res* erst ihren Sinn«.⁹ Sie bilden gewissermaßen jenen, durch den Redezweck vorgegebenen Referenzrahmen, innerhalb dessen Einzeldinge überhaupt in ihrer sprachlichen Realisierung in Erscheinung treten können. Damit erhalten diese Dinge zugleich eine Signifikanz innerhalb des rhetorischen Systems, da sie bereits eine »Vorauswahl« durch *inventio* und *dispositio* durchlaufen haben, die sie als *res* für die entsprechende Rede konstituiert. Alle Dinge, die in diesem rhetorischen System zur Sprache kommen, sind daher immer schon Dinge der Rede.

Auf der anderen Seite bleiben alle übrigen Dinge im Dunkel einer rhetorischen Erkenntnislehre, für die Benennen und Wissen ein und dasselbe sind.

⁷ Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners (*Institutionis oratoriae*). Hg. und übers. von Helmut Rahn. 2 Bde. Darmstadt 1988, Bd. I, S. 300 (III,5,1).

⁸ Helmut Rahn übersetzt hier: »aus Inhalt und Worten« (ebd., S. 301), was mir etwas zu frei wiedergegeben scheint, da unter *res* nicht ein thematischer Inhalt im Singular, sondern die durch die Rede konstituierten Gegenstände zu verstehen sind.

⁹ Eggs: Art. »Res-verba-Problem«, Sp. 1220.

Sie stellen gewissermaßen das Unbewusste der klassischen Rhetorik dar, das nicht zufällig in dem Moment zum Vorschein kommt, als ihr Regelsystem an normativer Kraft einbüßt.¹⁰

II. Der »Scherbel« – Rhetorisches Erzählen bei Christian Weise

In der Frühen Neuzeit bestand die Geltung der klassischen Rhetorik für eine regelgeleitete Textproduktion unvermindert fort und konnte, vermittelt durch den Renaissancehumanismus, sogar noch an Bedeutung gewinnen. Nicht zu Unrecht spricht Marc Fumaroli von *l'âge de l'éloquence*.¹¹ Für diese weitgehend gelehrte Textproduktion stellte die klassische Rhetorik nicht nur das Fundament dar; aus ihr leiteten sich auch die meisten Techniken der Textgewinnung und -strukturierung ab.¹² Zugrunde lag dem ein instrumentelles Sprachverständnis,¹³ das *res* und *verba* nach den jeweiligen rhetorischen Erfordernissen geordnet sehen wollte. Welche Dinge dabei überhaupt als *res* in Betracht kamen, entschied noch immer die *inventio*; und zwar durch ein ausgefeiltes System von *loci topici*, welche die Dinge als Gegenstände der Rede identifizierten, um sie anschließend mit Hilfe weiterer rhetorischer Techniken darin integrieren zu können.¹⁴

Für den mittel- und norddeutschen Sprachraum im späten 17. Jahrhundert ist in dieser Hinsicht Christian Weise mit seiner Rhetoriklehre besonders einflussreich gewesen.¹⁵ In ihr werden die *loci topici*, verbunden mit einem vergleichsweise einfachen Dispositionsschema von *antecedens* & *consequens*, zum Generalschlüssel für das Beziehungsgefüge von *res* und *verba*, da – so Weise – »die *Inventiones* mehrentheils mit gedachten *Locis* heraus quellen«.¹⁶ Dieses Verfahren will Weise im Übrigen nicht nur auf die offensichtlich rhetorischen Gattungen beschränkt sehen, zu denen in dieser Zeit selbst-

¹⁰ Vgl. dazu Abschnitt III dieses Beitrags.

¹¹ Marc Fumaroli: *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et »res literaria« de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genf/Paris 1980.

¹² Vgl. das Standardwerk von Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen* [1970]. 2. Aufl., Tübingen 2002.

¹³ Vgl. Michael Isermann: *Empirismus und empiristische Sprachtheorie*. In: Peter Schmitter (Hg.): *Sprachtheorien der Neuzeit I. Der epistemologische Kontext neuzeitlicher Sprach- und Grammatiktheorie*. Tübingen 1999, S. 136–169, hier S. 164f.

¹⁴ Vgl. Manfred Beetz: *Rhetorische Logik. Prämissen der deutschen Lyrik im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert*. Tübingen 1980, S. 120–144.

¹⁵ Vgl. auch hierzu noch einmal Barner: *Barockrhetorik*, S. 190–220.

¹⁶ Christian Weisens *Politischer Redner* [...]. Leipzig 1679, S. 122.

verständlich auch die Poesie gehört. Sein Erfolg gründet sich vorwiegend darauf, dass er diese Vorgehensweise auf nahezu alle Formen der Textproduktion ausweitet und dabei ausdrücklich auch die Prosaformen mit einbezieht – vom Geschäftsbrief bis zum Roman.¹⁷

Auch Christian Weises eigene, die sogenannten politischen Romane zeigen sich von dieser Form rhetorischer Textgenerierung beeinflusst.¹⁸ Ihre Protagonisten sind meist junge Adlige oder angehende Beamte, die gerade ihre, rhetorisch grundierte, Ausbildung absolviert haben. Sie werden in der Erzählhandlung durch eine Reihe von Situationen geführt, in denen sie sich sowohl habituell wie auch als Redner zu bewähren haben.¹⁹ In Anlehnung an das rhetorische Prinzip der *inventio* ließe sich das auch als eine Abfolge unterschiedlicher *loci* beschreiben, die je andere *res* zur Sprache bringen. Möglicherweise findet jede dieser Szenen auch deshalb an einem anderen Ort statt, um dieses strukturelle Prinzip auf der Handlungsebene zu versinnbildlichen.²⁰

Dabei können in diesen Romanen durchaus unterschiedliche Dinge zur Sprache kommen. Fragen der Stilhöhe und ihr angemessener Gegenstände spielen in diesem Zusammenhang offenbar nur eine untergeordnete Rolle; auch wenn nicht übersehen werden sollte, dass Weises Romane tendenziell genrehafte Szenen eines komischen Erzählens versammeln.²¹ Und wie in der Komödie – im Gegensatz zur Tragödie – »niedere« Szenen des Alltags zum Gegenstand werden können, so auch die Gegenstände des Alltags selbst.²²

¹⁷ Zur aktuellen Diskussion um die rhetorische bzw. poetologische Normierung von Prosatexten in der Frühen Neuzeit vgl. die Beiträge in dem Band von Thomas Althaus/Nicola Kaminski (Hg.): *Spielregeln barocker Prosa. Konzepte und theoriefähige Texturen* »ungebundener Rede« in der Literatur des 17. Jahrhunderts. Bern u.a. 2012.

¹⁸ Vgl. Gotthardt Frühsorge: *Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert* und in den Romanen Christian Weises. Stuttgart 1974, S. 31–35.

¹⁹ Zu diesem Strukturprinzip in Romanen um 1700 vgl. Dirk Rose: *Possen. Und ihre narrative Funktion in Romanen um 1700*. In: Bernhard Jahn/Dirk Rose/Thorsten Unger (Hg.): *Ordentliche Unordnung. Metamorphosen des Schwanks vom Mittelalter bis zur Moderne*. Festschrift für Michael Schilling zum 65. Geburtstag. Heidelberg 2014, S. 213–234.

²⁰ So heißt es in Christian Weises Roman *Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt* gleich zu Beginn, das »wäre ein schlechter Ort, da man viel Raritäten nicht antreffen würde«; Christian Weise: *Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt* [1673]. Neuausgabe Halle a.d. Saale 1878, S. 10.

²¹ Herbert Singer hat aus der Dominanz solcher Erzählmuster um 1700 auf die Gattung eines »Komödienromans« geschlossen, den er jedoch an den galanten Roman gebunden sehen wollte; vgl. Herbert Singer: *Der galante Roman*. 2. Aufl., Stuttgart 1966, S. 53–63.

²² Vgl. Volker Klotz: *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt a.M. 2013, S. 175–181.

In dem Roman *Der politische Näscher* von 1678 berichtet ein Student über die Rache, die er an einer Frau genommen hat, welche ihm eine Falle stellen wollte. Er sucht sie des Nachts in ihrer Schlafkammer auf. Was dann geschieht, schildert er später in geselliger Runde folgendermaßen:

Damit fuhr ich ihr auf den Kopf loß/ und schmieß ihr das Gesichte mit trockenen Faeusten so weidlich ab/ daß sie kein weisses Plaetzgen unter den Augen behielt. Ja nach vollbrachtem Tractament wolte ich auch die letzte Oelung nicht sparen/ und goß ihr den Scherbel ueber den Kopf/ daß sie in Angst/ Zorn/ Furcht und Schmerzen nicht wuste/ wie sie aus dem Ungluecke entrinnen solte.²³

Das Beispiel zeigt auf ziemlich brutale Weise, dass durchaus profane Gegenstände wie ein Scherbel, also ein Nachttopf, Einzug in dieses Erzählen halten können. Es zeigt aber auch, dass diese Dinge in der Regel nicht unabhängig von ihrer rhetorischen Funktionalisierung verwendet werden. In diesem Fall ist das der durchaus despektierliche Vergleich mit der letzten Ölung, der den Gebrauch des Scherbels rhetorisch legitimiert. Ihm liegen gleich zwei *loci topici* zugrunde, der *locus comparationes* und der *locus contradictiones* bzw. *absurdus*: Der eine führt die Vergleichsebene ein, der zweite referiert auf die unterschiedlichen Substanzen von letzter Ölung und Nachttopf. Die Kombination dieser beiden *loci* ist typisch für eine argute Rhetorik, welche ihren Witz aus dem Vergleich des Gegensätzlichen zieht. Weise beschreibt die *Argutien* in einem seiner eigenen Rhetoriklehrbücher, dem *Politischen Redner* von 1679, wie folgt:

Erstlich setzen wir *Contraria* oder streitende Sachen zusammen. Darnach verbinden wir allerhand *Absurda*, oder solche Dinge/ welche dem ersten Anblicke nach sich gantz und gar nicht reimen. Ferner suchen wir unterschiedene *Comparata* oder Vergleichungen. [...] Und solche alle wissen wir mehrentheils mit nachdencklichen *Æquivocationibus* oder zwey=deutigen Reden anzubringen.²⁴

Dergestalt konstruierte *Argutien* kämen u.a. dort zur Anwendung, wo es gelte, »iemand[en] durchzuziehen«.²⁵ Mit ihnen erweist sich der Student in dem Roman nicht nur auf der Ebene der Handlung als überlegen, sondern auch dadurch, dass er von dieser Episode argut zu berichten weiß und damit sein Opfer ein zweites Mal beschämt. Seine Erzählung verdeutlicht freilich auch, dass die *res*, und sei es in Gestalt eines Nachttopfes, immer auch Ge-

²³ [Christian Weise]: *Der Politische Näscher* [1678]. 2. Aufl., Leipzig 1679, S. 193f.

²⁴ Christian Weisens *Politischer Redner* [...]. Leipzig 1679, S. 66.

²⁵ Ebd., S. 71.

genstände einer Rhetorik bleiben, die ihre instrumentelle Beziehung zu den *verba* stets mit transportiert.²⁶ Die ›Widerständigkeit‹ oder ›Eigensinnigkeit‹ der Dinge kommt dabei gerade nicht zur Sprache.²⁷ Der Nachtopf dient vor allem als Behältnis für jene Substanz, welche den arguten Vergleich mit der letzten Ölung ermöglicht. Er ist in dem dunklen Zimmer so erstaunlich leicht zur Hand wie die rhetorische Figur in dem Erzählen davon.

III. Am Ende der ›klassischen Rhetorik‹ – Die *res* und die Dinge

Die Auflösung des rhetorischen Regelsystems und seiner Normdiskurse am Ende des 18. Jahrhunderts führt auch zu einer Neuordnung der Beziehung von *res* und *verba*. Allerdings könnte man diesen Satz auch umkehren, denn vielleicht trägt die Neuverhandlung der Beziehung von *res* und *verba* ihrerseits nicht unmaßgeblich zur Erosion des rhetorischen Regelsystems bei, an dessen Stelle nun genie- und textästhetische Faktoren treten.²⁸

Dabei scheinen, soweit ich sehe, zeichentheoretische Fragen nicht im Vordergrund zu stehen. Nicht die Alterität von Zeichen und Bezeichnetem ist das drängendste Problem; sie ist vielmehr – wie Michel Foucault in *Les mots et les choses* gezeigt hat – Folge jenes epistemologischen Umbaus, der auf die »limites de la représentation« reagiert.²⁹ Die *res* multiplizieren sich und werden zunehmend unüberschaubar, weil das Wissen über die Dinge exponentiell anwächst; und zwar nicht zuletzt durch die experimentellen Wissenschaften.³⁰ Ihre Fülle manifestiert sich in den großen enzyklopädi-

²⁶ Inwiefern die Kategorie der ›Fiktionalität‹ für ein solches rhetorisch generiertes Erzählen überhaupt angemessen ist, bleibt zu diskutieren. Vgl. Andreas Solbach: Fiktionaler und nicht-fiktionaler Diskurs in Christian Weises Romanen. In: Peter Behnke/Hans-Gert Roloff (Hg.): Christian Weise. Dichter – Gelehrter – Pädagoge. Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlaß des 350. Geburtstages, Zittau 1992. Bern u.a. 1994, S. 123–156.

²⁷ Zu diesem Problem vgl. die Beiträge in Hans Peter Hahn (Hg.): Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen. Berlin 2015, bes. die Einleitung des Herausgebers (ebd., S. 9–56).

²⁸ Vgl. Dietmar Till: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 2004, bes. S. 518–527 (am Beispiel Sulzers).

²⁹ Vgl. Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966, S. 229–261.

³⁰ Seit Descartes kann man unter die *res* alle Objekte subsumieren, die einer epistemologischen Beobachtung zugänglich sind, inklusive des Beobachters selbst; zur wissenschaftsgeschichtlichen Auswirkung eines solchen Begriffs von *res* im 18. Jahrhundert vgl. die

schen Projekten des Jahrhunderts – dem *Zedler* (1732–1754) ebenso wie der *Encyclopédie* (1751–1772). Die stattliche Anzahl ihrer Bände führt selbst dem Analphabeten vor Augen, welche Dimensionen die *res* inzwischen angenommen haben.³¹ Demgegenüber wirkt die Zahl der *verba*, wie sie die zeitgenössischen Wörterbücher vermerken, deutlich begrenzter und vor allem weniger dynamisch.³² Wenn am Ende des 18. Jahrhunderts also das Verhältnis von *res* und *verba* neu geordnet wird, so scheint es sich vordergründig um ein Materialproblem zu handeln.

Das mag seltsam anmuten, war es doch gerade die *copia* der *res*, welche die rhetorischen Selektionsmechanismen in Gang gesetzt hat.³³ Eben diese Mechanismen scheinen nun nicht mehr zu greifen. Offensichtlich ist die Beziehung von *res* und *verba* in eine Krise geraten. Das gilt zumindest für jene *res*, die ausschließlich durch rhetorische Vorannahmen zustande kommen und damit letztlich immer nur jene Gegenstände reproduzieren, welche ohnehin Teil des rhetorischen Systems sind. Die Persistenz anderer Gegenstände innerhalb des Wissenssystems der Aufklärung unterfüttert demgegenüber die grundsätzliche Kritik an einer rhetorischen Vorsortierung der *res*.³⁴ In dem Maße nämlich, in dem den Dingen als epistemischen wie sozialen Objekten ein eigener Geltungsanspruch zugestanden wird, treten sie gleichsam aus den *res* heraus und werden zu einem eigenen Erkenntnisobjekt, etwa für die natur- und sozialwissenschaftliche Beobachtung.³⁵ Diese Dinge lassen sich jedoch nicht mehr wie selbstverständlich in die Ordnung von *res* und *verba* integrieren; schon weil sie nicht notwendig *res* bestimmter *verba* sein müssen. So tritt am Ende des 18. Jahrhunderts der Unterschied von ›Ding‹ und ›Sache‹ als epistemologisches, aber auch als Darstellungsproblem offen

Beiträge in dem Band von Frauke Berndt/Daniel Fulda (Hg.): Die Sachen der Aufklärung. Beiträge der DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle/Salle. Hamburg 2012.

³¹ Das macht schon der Titel des folgenden Bandes deutlich: Kai Lohsträter/Flemming Schock (Hg.): Die gesammelte Welt. Studien zu Zedlers Universal-Lexicon. Wiesbaden 2013.

³² Immerhin bringt es das *Grammatisch-Kritische Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* (1774–1786) von Johann Christoph Adelung in der Ausgabe von 1811 auf vier Bände mit 58 500 Lemmata. Das nimmt sich freilich gegenüber den zeitgenössischen Lexika (der *Zedler* etwa zählt 64 Bände) eher bescheiden aus.

³³ Vor dieses Problem sieht sich noch die ›konsequent realistische‹ Ästhetik der frühen Moderne gestellt. Vgl. Ingo Stöckmann: Über Fülle/Überfülle. Textverfahren der Copia um 1890. In: Moritz Baßler (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin/New York 2013, S. 319–334.

³⁴ Das lässt sich bis ins frühe 18. Jahrhundert und der Hinwendung der Schulrhetorik »zur Sachlogik« verfolgen; vgl. Beetz: Rhetorische Logik, S. 209–283 (Zitat S. 209).

³⁵ Vgl. die entsprechende Skizze bei Foucault: *Les mots et les choses*, S. 262–265.

zu Tage, in dem sich jenes Unbewusste der klassischen Rhetorik artikuliert, von dem bereits zu Beginn dieses Beitrags die Rede gewesen ist. Nicht zufällig war es Jacques Lacan, der in *Die Ethik der Psychoanalyse* auf diesen Umstand hingewiesen hat: »Die *Sache* ist das, dem die juristische Fragestellung gilt. [...] *Sache* und *Wort* sind also fest aneinander gebunden, bilden ein Paar. *Das Ding* hat seinen Ort anderswo.«³⁶ Das ist bereits im transzendentalen Jenseits der klassischen Rhetorik formuliert,³⁷ die dem ›Ding an sich‹ kein Interesse entgegenbringt, bis es zur Sache ihrer Rede werden kann. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts interessiert sich die Epistemologie hingegen für ›Dinge an sich‹ und stellt im Gegenzug ihre rhetorische Vorsortierung oder Überformung unter einen erkenntniskritischen Generalverdacht.³⁸

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch auf dem Gebiet der Literatur feststellen, die ihrerseits unter genie- und textästhetischen Kriterien ›entrhetorisiert‹ wird.³⁹ Hinzu kommt die Entdeckung der Materialität sprachlicher und insbesondere schriftsprachlicher Zeichensysteme bzw. kultureller Praktiken, die nun selbst zu Dingen werden, denen eine wissenschaftliche Aufmerksamkeit jenseits rhetorischer Regelsysteme zu Teil werden kann.⁴⁰ Insofern liegt es eigentlich nahe, dass die von den *res* der Rhetorik entbundenen Dinge und eine entrheterisierte Literatur eine gewisse Affinität zueinander entwickeln, bildet doch der Entzug rhetorischer Normierungen ihren gemeinsamen Bezugspunkt. Spätestens im Realismus sollte diese Konvergenz dann ästhetisches Programm werden.

³⁶ Jacques Lacan: *Die Ethik in der Psychoanalyse* [frz. 1959/60]. Weinheim/Berlin 1996, S. 57 u. 59. Zitiert nach: Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*. München 2009, S. 18f., wo jedoch angemerkt wird: »Das Ding ist stets mehr als die Sache, und in der Sache bleibt das Ding irgendwie enthalten« (ebd., S. 18).

³⁷ Tatsächlich bezieht sich Lacan unmittelbar auf Kant und das ›Ding an sich‹ (vgl. ebd.).

³⁸ Zur Rhetorikkritik etwa bei Kant vgl. Petra Gehring: *Menschen als »Maschinen« der Sprache. Über ein polemisches Sprachbild bei Kant*. In: Jörg F. Maas (Hg.): *Das Sichtbare denken. Modelle und Modellhaftigkeit in der Philosophie und den Wissenschaften*. Amsterdam/Atlanta 1993, S. 45–74.

³⁹ Vgl. Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992, S. 239–283.

⁴⁰ Vgl. Foucault: *Les mots et les choses*, S. 307–313: »Le langage devenu objet«.

IV. »Salatkörbe« – Realistisches Erzählen bei Balzac

Die Entkoppelung von *res* und *verba* führt jedoch keineswegs notwendig zu realistischen Darstellungsverfahren. Im Gegenteil kann sich der literarische Fokus ja ebenso gut auf die *verba* selbst richten, die nun zu ihren eigenen *res* werden. Genau das geschieht in der romantischen Literaturbewegung in weiten Teilen Europas um 1800. In Anbetracht ihrer ambitionierten selbst-reflexiven Kunstpraxis muss die Fixierung auf die dingliche Welt, wie sie im realistischen Erzählen zu Tage tritt, zunächst wie ein Rückschritt erscheinen. Und tatsächlich ist genau dieser Vorbehalt, »der Realismus wäre gleichsam eine Modernepause zwischen der ästhetischen Moderne um 1800 und der um 1900«, ⁴¹ vonseiten einer avantgardistischen Ästhetik oft formuliert worden. Aus ihm resultiert der immer wiederkehrende Rechtfertigungszwang realistischer Darstellungsverfahren, sie seien *trotzdem* Poesie. ⁴² In der Literaturwissenschaft inspiriert dieser Vorbehalt semiotische Lektüren realistischer Texte, deren Ziel oft darin besteht, die dingliche Dimension der Darstellungsweise in eine Zeichenrelation aufzulösen. ⁴³ Dabei sollte freilich mitbedacht werden, dass die Dinge zeichentheoretisch durch »die Differenz von präsentativen und diskursiven Zeichensystemen« geprägt sind, was letztlich »zur ›Unübersetzbarkeit‹ der Bedeutungen materieller Kultur in Texten« führe. ⁴⁴ Mit anderen Worten: Durch die Referenz auf materielle Dinge wird in realistischen Erzählverfahren auf eine den Textwelten voraus- und nebengelagerte Welt sinnlicher wie sozialer Erfahrung rekurriert, die gerade durch ihre Widerständigkeit in den Texten selbst deren Geltungsbereich über literarische Diskurse hinaus erweitern. ⁴⁵ Man kann die

⁴¹ Sabine Schneider: Einleitung. In: Dies./Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Für Helmut Pfotenhauer. Würzburg 2008, S. 11–24, hier S. 11.

⁴² Vgl. beispielhaft Emil Homberg: Die Aporien des Realismus (1870). In: Gerhard Plumpe (Hg.): Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1997, S. 153–155.

⁴³ Vgl. die einschlägigen Beiträge in dem genannten Band von Schneider/Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen.

⁴⁴ Hans Peter Hahn: Materielle Kultur. Eine Einführung. 2., überarb. Aufl., Berlin 2014, S. 124.

⁴⁵ Wenn Jurij Lotman (Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Übers. von Waltraud Jachnow. München 1972, S. 171) formuliert: »Der Text existiert als Kontrahent zu den außertextlichen Strukturelementen«, so sind damit nicht zuletzt die Dinge selbst angesprochen, welche Grenze und Bezugspunkt des Textes markieren.

›Verdinglichung‹⁴⁶ in der realistischen Literatur nach 1800 demnach auch als Verlängerung des *res-verba*-Problems unter neuen poetologischen Vorzeichen begreifen. Denn nach dem Wegfall ihrer Konstituierung durch die *res* drängen die Dinge gleichsam ungefiltert in ein Sprechen ein, das keine rhetorische Vorsortierung seiner Gegenstände mehr kennt. Dabei scheint sich das Verhältnis von *res* und *verba* geradezu umzukehren: Es sind nun die *res*, und zwar in Gestalt der Dinge selbst, welche die entsprechenden *verba* einfordern und die Rede von sich organisieren.⁴⁷

Berühmt dafür sind die Beschreibungen in den Romanen Honoré de Balzacs geworden, etwa die scheinbar unmotivierter Anhäufung von Dingen in Pariser Antiquitätenkabinetten zu Beginn von *La Peau de Chagrin* (1831): »Au premier coup d’œil, les magasins lui offrirent un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient.«⁴⁸ Man kann diese Anhäufung von »débris«⁴⁹ – selbst in ihrer fragmentarisierten Gestalt – noch als spätes Erbe einer rhetorisch motivierten *Ekphrasis* begreifen.⁵⁰ Sie zeigt aber zugleich die Grenzen von rhetorischen Textverfahren auf, welche eigentlich die Aufgabe hätten, dieser *copia* der Dinge Herr zu werden.⁵¹ Stattdessen kapitulieren sie vor der »multitude de figures endolories, gracieuses et terribles, obscures et lucides, lointaines et rapprochées, [...] par masses, par myriades, par générations.«⁵² Nicht zufällig ist es mit dem *Peau de Chagrin*

⁴⁶ Es sollte nicht vergessen werden, dass Karl Marx seine Theorie der ›Verdinglichung‹ in der Hochphase realistischer Erzählweisen bzw. als deren Lektüresultat entwickelt; vgl. Michael Heinrich: Grundbegriffe der Kritik der politischen Ökonomie. In: Michael Quante u.a. (Hg.): Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016, S. 173–193, hier S. 178–180.

⁴⁷ Am Beispiel der wandernden Dinge betont Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge, S. 26: »Solche Geschichten erzählen davon, wie Dinge ihre Träger in eine Subjektposition versetzen, die jenseits der Sachherrschaft liegt, und wie sie Konstellationen zwischen Subjekten manifest machen, von denen diese nichts gewusst haben«.

⁴⁸ Honoré de Balzac: *La Peau de Chagrin* [1831]. Paris 1967, S. 17.

⁴⁹ Ebd., S. 18.

⁵⁰ Vgl. Heinz Drügh: Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000). Tübingen 2006, S. 135–139.

⁵¹ Noch Walter Benjamin sah sich bei den Vorbereitungen zu seinem *Passagen-Werk* vor ein ähnliches Problem gestellt, zumal er es teilweise mit demselben Material wie Balzac zu tun hatte. Allerdings kam für ihn bezeichnenderweise eine rhetorische Ordnung nicht mehr in Betracht; stattdessen fragte er nach den »geschichtsphilosophischen Zusammenhängen«, mit denen das Material »unterworfen, besiedelt, verwaltet« werden könne; Walter Benjamin an Gershom Scholem, 23. April 1928. Zitiert nach: Walter Benjamin: Das *Passagen-Werk* (Gesammelte Schriften. Bd. V, 1/2). Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1991, S. 1086.

⁵² Balzac: *La Peau de Chagrin*, S. 19.

und seinen magischen Eigenschaften ein letztlich romantisches Requisite, das diese Fülle der Dinge noch einmal zu strukturieren und in einen Erzählzusammenhang zu bringen versteht.⁵³

In seinen späteren Romanen wird Balzac auf solche Hilfsmittel in der Regel verzichten und andere Erzählverfahren erproben, um Dinge und Worte in ein neues Verhältnis zueinander zu bringen. Das geschieht vor allem dadurch, dass im Sinne einer frühen Milieutheorie Figuren und Situationen durch die Beschreibung von ihnen zugehörigen Dingen charakterisiert werden.⁵⁴ Die Signifikanz dieses Verhältnisses als Entsprechung von erzählter und sozialer Welt ist es letztlich, die diesem Erzählen überhaupt erst eine ›realistische‹ Signatur verleiht.⁵⁵ Zu Beginn des Romans *Illusions perdues* (1839) findet man folgende Beschreibung einer Wohnung:

Le salon, modernisé par feu madame Séchard, offrait d'épouvantables boiseries peintes en bleu de perruquier; les panneaux étaient décorés d'un papier à scènes orientales, colorées en bistre sur un fond blanc; le meuble consistait en six chaises garnies de basane bleue dont les dossiers représentaient des lyres. Les deux fenêtres du Mûrier, étaient sans rideaux; la cheminée n'avait ni flambeau, ni pendule, ni glace.⁵⁶

Wie so oft bei Balzac dient die Schilderung des Interieurs der sozialen Charakterisierung seiner Bewohner; in diesem Fall von Emporkömmlingen in der Provinz, welche vergeblich versuchen, einen gehobenen bürgerlichen Geschmack zu kopieren. Das Eklektische dieses Versuchs lässt sich schon an den Möbelstücken ablesen. Dass sie ihn dann sogar abbrechen, deutet auf die soziale Stagnation dieser Familie hin. Der Verweisungszusammenhang, den diese Dinge herstellen, unterscheidet sich damit deutlich von der rhetorischen *propria* zwischen *res* und *verba*. Diese Dinge verweisen nicht auf den Status der Rede, sondern der Figuren bzw. ihres Milieus. Ihr Referent

⁵³ Dieser Zusammenhang ist allerdings auch durch die Exotik der Objekte vorgeprägt. Vgl. das Kapitel »The Orientalist Paradox and the Object(s) of Empire« bei Geoffrey Baker: *Realism's Empire. Empiricism and Enchantment in the Nineteenth-Century Novel*. Ohio 2008, S. 29–36.

⁵⁴ Georg Lukács hat das auf die Formel gebracht, bei Balzac werde die »Beschreibung [...] fast überall in Handlung umgesetzt«; Georg Lukács: *Erzählen oder beschreiben?* In: Ders.: *Probleme des Realismus I*. Neuwied 1971, S. 197–242, hier S. 204.

⁵⁵ So ließe sich in etwa die Grundthese zusammenfassen der ›klassischen‹ Untersuchung von Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946]. 9. Aufl., Tübingen/Basel 1994; besonders greifbar im Schlusskapitel »Der braune Strumpf« (S. 488–514).

⁵⁶ Honoré de Balzac: *Illusions Perdues* [1839]. Hg. von Antoine Adam. Paris 1961, S. 12.

ist weit weniger der literarische Sprechakt als vielmehr die soziale Tatsachenvelt im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in der französischen Provinz. Daraus resultiert nicht zuletzt der Geltungsanspruch dieses Erzählens im Kontext politischer Sprachregimes,⁵⁷ wie die Fortsetzung des Romans dann zeigen wird.

Im Gegensatz zum Erzähler (und Leser) hat der Protagonist dieses Romans, der junge Dichter Lucien de Rubempré, zunächst keine Augen für solche Dinge. Erst nach und nach werden sie ihm geöffnet. Die Illusionen, die er dabei verliert, gehören einem romantischen Dichterverständnis an, das sich mit der Realität einer industrialisierten und mechanisierten Textproduktion wie -zirkulation konfrontiert sieht. Sie ist allererst eine Realität der materiellen Dinge. Deswegen wird in dem Roman technischen Beschreibungen, etwa der Papierherstellung oder der Produktion von Zeitungen, so breiter Raum zugestanden.⁵⁸ Es ist diese dingliche Welt, welche dem Dichter Lucien de Rubempré letztlich die *verba* diktiert; nicht das romantische Ideal einer sich selbst fortzeugenden lyrischen Sprache, die ohne den Verweis auf die Dinge auszukommen scheint.⁵⁹ Lucien zieht daraus die Konsequenz, seine kurze Laufbahn als Dichter und Journalist zu beenden und stattdessen in die Politik zu wechseln, mit anderen Worten: in den Handlungsraum der Dinge selbst einzutreten und über sie Macht zu gewinnen.

Dem Scheitern auch dieser Ambition ist die Fortsetzung des Romans unter dem Titel *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (1847) gewidmet. In ihm erweist sich der Verlust der Illusionen aus dem vorhergehenden Roman seinerseits als illusionärer Akt. Zugleich führt Balzac damit sein eigenes Erzählverfahren zumindest teilweise *ad absurdum*. Zwar begegnen auch in diesem Roman die bekannten Beschreibungen von Dingen wieder, mit deren Hilfe Figuren und Situationen charakterisiert werden sollen. Allerdings erweisen sie sich oft als trügerisch. So heißt es über einen Rentier in einem Pariser Café:

Ce café, comme tous les cafés d'ailleurs, avait son personnage original dans ce père Canquoëlle, qui y venait depuis l'année 1811. [...] Le père Canquoëlle donnait dans sa prononciation un perpétuel certificat de son origine [...]. Son nom

⁵⁷ Vgl. die an Jacques Rancière anschließenden Überlegungen von Johannes F. Lehmann in diesem Band.

⁵⁸ Das ist auch Thema der Arbeit von Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Materielle Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen 2018.

⁵⁹ Die Konfrontation einer romantischen, gleichsam gegenstandslosen Herkunft mit der »Realität« der dinglichen und verdinglichten Welt ist das große Thema der Bildungsromane des 19. Jahrhunderts. Vgl. am Beispiel Gottfried Kellers den Beitrag von Peter C. Pohl in diesem Band.

était celui d'un petit bien appelé Les Canquoëlles, mot qui signifie hanneton dans quelques provinces, et situé dans le département de Vaucluse, d'où il était venu. [...] Aujourd'hui la mise du Canquoëlle semblerait étrange; mais de 1811 à 1820, elle n'étonnait personne.⁶⁰

Was folgt, ist eine für Balzac typische eingehende Beschreibung der Kleidung, aus der auf Biographie und Charakter der in ihr steckenden Figur geschlossen werden soll. Das Ganze hat nur einen Haken: Vater Canquoëlle heißt in Wirklichkeit Peyrrade und wird auch später im Roman meistens so genannt. Er ist ein ehemaliger Geheimagent, der lange in Brüssel tätig gewesen ist, und stammt keineswegs aus dem Vaucluse. Seine Sprechweise und sein Aufzug führen die Besucher des Cafés David ebenso in die Irre wie die Leser des Romans.

Man kann das, wenn man will, als ein Spiel mit Signifikanten bzw. sogar als »a semiological sledgehammer«⁶¹ verstehen. Man kann daraus jedoch ebenso auf die Persistenz der Signifikate schließen. Denn in diesem Spiel tritt deutlich zu Tage, dass es die Dinge selbst sind, die das Erzählen über sie bzw. die Organisation der *verba* bestimmen. Die Täuschung der Leser gelingt nämlich nur unter der Prämisse, dass man den erzählten Dingen genau jene Signifikanz zuspricht, die sie in der historisch-sozialen Realität und in den »realistischen« Narrativen von ihr haben. Die Dinge in *Splendeurs et Misères des Courtisanes* erzählen gewissermaßen einen Balzac-Roman, dessen Täuschungsabsicht auch deshalb funktioniert, weil der Leser ihrem gewohnten erzählerischen Koordinatensystem vertraut. Und die kriminellen Verwandlungskünstler, deren Oberhaupt u.a. den Namen »Trompe-la-Mort«⁶² trägt, erweisen sich ihrerseits als gute Leser Balzac'scher Romane. Sie dienen ihnen offenbar zum Vorbild für ihre Verkleidungen, welche in der Lage sind, gleichsam von selbst jene täuschend echten Geschichten zu erzählen, auf welche die Leser und die anderen Figuren zunächst hereinfallen.⁶³

Die naheliegende Schlussfolgerung, dass angesichts der trügerischen Signifikanz der Dinge allein die *verba* noch Wahrheit verbürgen können, wird in dem Roman jedoch vom Fortgang der Handlung konterkariert. Mit der Strafjustiz, deren möglichst exakte Schilderung einen breiten Raum einnimmt, werden wieder Dinge ins Spiel gebracht, mit denen nicht zu spaßen

⁶⁰ Honoré de Balzac: *Splendeurs et Misères des Courtisanes* [1847]. Paris 1968, S. 158f.

⁶¹ Christopher Prendergast: *The order of Mimesis*. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert. Cambridge 1986, S. 65.

⁶² Balzac: *Splendeurs et Misères*, S. 517.

⁶³ Vgl. auch Peter Brooks: Balzac: Epistemophilia and the Collapse of the Restoration. In: *Yale French Studies* 101 (2001), S. 119–131.

ist.⁶⁴ So beginnt das betreffende Kapitel mit der ausführlichen Beschreibung eines Gefangenentransporters, die wie das Gefährt selbst ohne doppelten Boden auskommt:

Le lendemain, à six heures, deux voitures menées en poste et appelées par le peuple dans sa langue énergique des *paniers à salade* sortirent de la Force, pour se diriger sur la Conciergerie au Palais de Justice. [...] Ce surnom de panier à salade vient de ce que, primitivement, la voiture étant à claire-voie de tous côtés, les prisonniers devaient y être secoués absolument comme des salades.[...] Ainsi l'évasion est impossible. La voiture, double de tôle, ne se laisse mordre par aucun outil.⁶⁵

Der Name »Salatkorb« (*panier à salade*), der im ersten Moment als eine argute Benennung aufgefasst werden könnte, ist alles andere als das. Denn während bei den Argutien in der Regel der Witz darin besteht, dass grammatikalische und gegenläufige semantische Einheiten miteinander verschränkt werden,⁶⁶ handelt es sich bei den »Salatkörben« lediglich um die metonymische Bezeichnung für einen Wagen, der eben »à claire-voie« einem Salatkorb bzw. dessen Bewegung ähnelt. Der Scherbel in Christian Weises Roman musste keinen anderen Namen tragen; er bezog aus seiner Funktion für den rhetorischen Vergleich mit der letzten Ölung seinen Darstellungsgrund. Der Vergleich der Gefängniswagen mit Salatkörben speist sich hingegen aus der materiellen Ähnlichkeit beider Dinge, nicht jedoch aus einer rhetorischen Operation. Jede Flucht aus diesem Gefährt ist auch erzählerisch unmöglich, denn anders als die rhetorischen Argutien lässt dieses Ding keinerlei Zweideutigkeit zu, sondern ist sogar doppelt gesichert (»double de tôle«). Ähnliches lässt sich über den Fortgang der Handlung ab diesem Moment sagen. Zwar gelingt es »Trompe-la-Mort« noch eine Weile, die Ermittlungsbehörden über seine Identität hinwegzutäuschen. Sein Leben aber rettet er ausgerechnet dadurch, dass er diese Identität preisgibt und zugleich selbst annimmt. Auch deshalb trägt er am Ende des Romans seinen bürgerlichen Namen: Jacques Collin. Dass er unter diesem Namen sogar noch als Polizeispitzel innerhalb des juristischen Apparats Karriere machen wird, ist die politisch brisante, zeichentheoretisch jedoch nahezu folgerichtige Konsequenz aus diesem Erzählverlauf. Denn dem juristischen Bereich fällt die Aufgabe

⁶⁴ Vgl. Pierre L. Horn: The Judicial Police in the Novels of Balzac. In: *Clues* 8 (1987), S. 41–50.

⁶⁵ Balzac: *Splendeurs et Misères*, S. 341f.

⁶⁶ Vgl. Franz Günter Sieveke: »Argutia« – ein rhetorischer Gag? Ästhetik und gelehrte Schreiberintention. In: Peter Hefelmann u.a. (Hg.): »Das Schöne soll sein«. *Aisthesis in der deutschen Literatur*. Festschrift Wolfgang F. Bender. Bielefeld 2001, S. 57–72.

zu, jene Eindeutigkeit von Zeichen und Dingen wiederherzustellen, welche das Erzählen zuvor permanent durchkreuzt hat. Jacques Collins polizeilicher Auftrag besteht darin, Dinge zu ›durchschauen‹, d.h. sie als das zu sehen, was sie ›tatsächlich‹ sind – und dieses gesicherte Wissen dann an die Ermittlungsbehörden weiterzuleiten, damit sie zu juristischen ›Sachen‹ im Sinne Lacans werden können. Dazu gehört auch die relativ banale Erkenntnis, dass »Salatkorb« nur ein anderes Wort für einen Gefangenentransporter ist, das gleichwohl den, der es benutzt, als Teil eines bestimmten Milieus kennzeichnet.⁶⁷

Eine solche Aufgabe könnte freilich auch der Leser des Romans übernehmen, der zum Komplizen von Jacques Collin geworden ist, indem er durch die Lektüre dessen semiologische Kompetenz erlangt hat. Das so erworbene ›Wissen‹ gründet auf der Überzeugung, dass Dinge und Worte ihren gemeinsamen Referenzpunkt in einer Gesellschaft haben, die sie produziert und die durch sie produziert wird.⁶⁸ Deren *res* freilich – die Abstrakta einer komplexen modernen Gesellschaft – sind höchstens noch den *verba* einer soziologischen Begriffssprache zugänglich. Dem Erzählen bleiben hingegen nur die Dinge als Ressource, die von diesen *res* entbunden werden und dabei auf sie rückverweisen: »La prose n'a d'autre ressource que le réel«.⁶⁹

V. »Die Ur« – Topisches Erzählen bei Erwin Strittmatter

In Erwin Strittmatters Erzählband *Die blaue Nachtigall oder Der Anfang von etwas* (1972) sind einzelne Wörter typographisch durch Großbuchstaben hervorgehoben. Meist handelt es sich dabei um Wörter oder Begriffe, die einen topisch besetzten Imaginationsraum eröffnen. So heißt es etwa über den Großvater des Erzählers, der von seinen Kindheitserlebnissen berichtet: »Großvater, der ehemalige Pferdeknecht, [...] führte um die Zeit, da ich ihn kennenlernte, die Berufsbezeichnung HANDELSMANN, und der Volksmund auf der Lausitzer Heide nannte solche Leute RUMGEHER.«⁷⁰

⁶⁷ Daher auch die Faszination für die ›Gauzersprache‹ in dem Roman; Balzac: *Splendeurs et Misères*, S. 507–511: »Essai philosophique, linguistique et littéraire sur l'argot, les filles et les voleurs«.

⁶⁸ Vgl. dazu aktuell Frank Trentmann: *Herrschaft der Dinge. Die Geschichte des Konsums vom 15. Jahrhundert bis heute*. Stuttgart 2017.

⁶⁹ Balzac: *Splendeurs et Misères*, S. 531.

⁷⁰ Erwin Strittmatter: *Die blaue Nachtigall oder Der Anfang von etwas* [1972]. 3. Aufl., Berlin/Weimar 1974, S. 15.

Anders als bei den »Salatkörben« Balzacs wird mit diesen Bezeichnungen in der Regel ein breites semantisches Feld aufgerufen, das zwar auch sozial- und milieuhabhängig ist, aber deutlich archetypische Züge trägt. Sowohl die Bezeichnung »Handelsmann« als auch die Benennung »Rumgeher« stehen stellvertretend für je eigene Narrative, die sich teilweise bis zu den frühesten Erzählungen der Kulturgeschichte rückverfolgen lassen und die von der Imaginationskraft des Erzählers oder Lesers ganz unterschiedlich ausgefüllt werden können. In Anlehnung an Ernst Robert Curtius ließe sich von einem topischen Erzählen sprechen, das »archaische Urbilder des kollektiven Unbewußten«⁷¹ aufgreift und modelliert. Zwar wollte Curtius eine solche »poetische Topik«⁷² ausdrücklich im Gegensatz zur rhetorischen Topiklehre verstanden wissen. Aber auch eine »poetische Topik« rekurriert letztlich auf rhetorische Muster, deren *res* kollektiv geteilte Überzeugungen oder Erfahrungen bilden, an die der Redner zu appellieren sucht.⁷³ So heißt es in den Erzählungen Strittmatters an einer Stelle: »Alles zusammen verwob sich in mir zu einer Stimmung, und diese Stimmung heißt heute bei mir KINDHEITSSOMMER.«⁷⁴ Um diese Stimmung zu vermitteln, werden topische Bilder aufgerufen, die der Erzähler mit nahezu allen Lesern teilen dürfte; wie unterschiedlich die jeweiligen Sommer auch immer ausgefallen sein mögen.

Seinen Gegenentwurf findet ein solches Erzählen, wie Curtius schon bemerkte, in einer topischen Rhetorik, welche mit Versatzstücken arbeitet, die längst zum Klischee geworden sind.⁷⁵ So berichtet der Erzähler über einen Onkel, der den unterschiedlichsten Lesestoff relativ wahllos in sich aufnimmt:

Ach, hätte der Onkel Sitzfleisch gehabt und sich ein wenig mehr um die kapriziöse Dame Orthographie gekümmert! Er hätte eine Art Löschblatt-Literatur aus vor-gestanzten Wendungen und Bildern und aus vorgeprägten dramatischen Szenen

⁷¹ Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [1948]. 11. Aufl., Tübingen/Basel 1993, S. 115.

⁷² Ebd., S. 92.

⁷³ Dieser Aspekt spielt für die antike Rhetorik unter dem Stichwort der *persuasio* eine zentrale Rolle. Aristoteles bespricht ihn gleich im zweiten Abschnitt seiner Rhetorik ausführlich. Vgl. Aristoteles: Rhetorik. Übers. und hg. von Gernot Krapinger. Stuttgart 1999, S. 11–19.

⁷⁴ Strittmatter: Die blaue Nachtigall, S. 24.

⁷⁵ Zum Umschlag vom Topos ins Klischee vgl. Manfred Beller: Vorurteils- und Stereotypen-forschung: Interferenzen zwischen Literaturwissenschaft und Sozialpsychologie. In: Elena Agazzi/Raul Calzoni (Hg.): Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie. Göttingen 2006, S. 47–60, hier S. 60.

zustande bringen können, wie jene Schwülstlinge und Journal-Gespielinnen, die in ›Morpheus' Armen ruhen‹, wenn sie schlafen, denen Berlin, Dresden und Leningrad zu nichtssagend sind, und die deshalb von ›Spreeathen‹, ›Elbflorenz‹ und der ›Newa-Metropole‹ schreiben. Sie heiraten nicht, sondern ›schmieden ihre Ehe‹, trinken ›Rebensaft‹ und ›edles Naß‹ bei dieser Gelegenheit und ›steuern‹ nicht auf den Berliner Ausflugsschiffen, sondern mit der ›Freizeit-Armada‹ in den ›Honigmond‹.⁷⁶

Dinge und Worte werden hier in eine rhetorisch operationalisierte Beziehung zueinander gesetzt, die durch ihre Fixierung in der Schriftsprache hochgradig konventionalisiert ist. Sie ähnelt den *loci topici* in frühneuzeitlichen Rhetoriklehrbüchern.⁷⁷ Standardisiert und verbraucht, scheinen sie nicht mehr in der Lage, die imaginative Übersetzung individueller in kollektive Erfahrung (und umgekehrt) zu ermöglichen, welche das topische Erzählen Strittmatters kennzeichnet. Um solchen rhetorischen Floskeln zu entgehen, greift sein Erzähler auf alltägliche bzw. regionale Ausdrücke zurück, die sich vor allem mündlich tradiert haben, wie etwa der »Rumgeher«, den »der Volksmund auf der Lausitzer Heide« so nennt. Mit Hilfe dieser literarisch »unverbrauchten« Begriffe sollen im Sinne einer »poetischen Topik« jene Imaginationsräume offengelassen bzw. geöffnet werden, welche die Metonymien der rhetorischen Topik einzuhegen versuchen. Zugleich soll damit aber auch der semantischen Kontingenz in der Verbindung von *res* und *verba* entkommen werden.⁷⁸ War diese Beziehung bei Christian Weise – ähnlich wie bei dem Onkel in Strittmatters Erzählung – durch ihre Funktion innerhalb des rhetorischen Systems und bei Balzac durch die Gesellschaft und ihre Sprachregime bestimmt, so erwächst sie bei Strittmatter aus den

⁷⁶ Strittmatter: Die blaue Nachtigall, S. 73.

⁷⁷ Johann Georg Hamann veröffentlichte 1725 ein Lexikon, das auf 864 Seiten einzelne Begriffe und ihre in Rhetorik und Poesie konventionalisierten »Beywörter« notiert; unter dem Stichwort ›Berlin‹ etwa liest man: »Beywört. Das grosse. berühmte. schöne. herrliche. bewohnte. angebaute. reiche. vortreffliche. ungemeine. unvergleichliche. bewunderns=würdige. königliche. edle. muntre. frohe. beglückte. besuchte. bevölkerte«; [Johann Georg Hamann:] Nützlicher und brauchbarer Vorrath von allerhand Poetischen Redens=Arten. Leipzig 1725, S. 146.

⁷⁸ Wenn die Rede vom »sozialistischen Realismus« überhaupt ihre Berechtigung hat, dann im Sinne einer solchen Kontingenzreduzierung, die im Einzelnen das Typische zu erblicken sucht. Strittmatter bewegt sich mit seinem topischen Erzählen, das zum Legendenhaften tendiert, jedoch womöglich schon jenseits dieser Debatten, was sich auch in seiner ambivalenten Rezeption niederschlägt. Vgl. Carsten Gansel: Diametrale Gegensätze. Zur Rezeption von Erwin Strittmatter in Ost und West. In: Matthias Aumüller/Erika Becker (Hg.): Zwischen literarischer Ästhetik und sozialistischer Ideologie. Zur internationalen Rezeption und Evaluation der DDR-Literatur. Berlin 2015, S. 123–136.

einzelnen *verba* selbst, die darum in Großbuchstaben hervorgehoben zu werden verdienen. Ihre *res* werden dabei durch das imaginative Potential einer »poetischen Topik« bestimmt. Dafür knüpft Strittmatter an die alte sprachgeschichtliche Annahme einer *propria* von *res* und *verba* an, welche in der modernen Poesie seit der Jahrhundertwende neu aufgerufen worden ist.⁷⁹ Sie bezieht sich jedoch weder auf das rhetorische System noch auf soziale Normierungen; vielmehr begründet sie sich im imaginativen Potential, das jedem dieser Worte selbst innewohnt und durch eine »poetische Topik« freigesetzt wird. Darum kann dieses Erzählen auch auf rhetorische Figuren weitgehend verzichten und die »Dinge selbst« beim Namen nennen. Allerdings wird damit zugleich eine Macht über sie insinuiert, die deutlich sprachmagische Züge trägt.⁸⁰

Hier muss jener Brief des Onkels Erwähnung finden, welcher Anlass für die Reflexion des Erzählers über eine rhetorisch-floskelhafte Literatur gewesen ist. Er lautet folgendermaßen:

Libe Mutter!!!

Du allein weißt es, wie ich an meine Taschenuhr, Vaters Gabe zum Konfirmationsgeschenke, gehangen habe, allein, nun hat mich ein groß Unglück betroffen, und ist mir jene durch die Verirrung eines Granatsplitters in der Westentasche zu Muß geworden, und ich kann mein Got danken, daß der Splitter meine Ur, nicht aber meinem Leibe zu nahe trat. Wenn es dich im Bereiche des möglichen erscheint, so schicke mir umgent einen neuen Zeitmesser, damit ich weiß, welche Stunde es geschlagen hat, wenn ich in das Land hinüber muß, aus dem keiner zurückkehrt ...⁸¹

Zwar weckt die Schilderung des notorisch unzuverlässigen Onkels einiges Misstrauen in der Familie; »aber eine Ersatzuhr erhielt der Onkel von der Großmutter heimlich doch, womit die Macht auch der schlechtesten Literatur bewiesen wäre«.⁸² Es ist eine Macht, die sich noch in ihrer Trivialisierung auf das Benennen der Gegenstände gründet, auf die untergründige Bezie-

⁷⁹ Zur *propria* von *res* und *verba* vgl. oben, am Beginn dieses Beitrages. Am bekanntesten für die Wiederaufnahme dieses Konzepts in der modernen Dichtung dürfte das Gedicht *Das Wort* von Stefan George sein, dessen Schlussvers lautet: »kein ding sei wo das wort gebricht«; Stefan George: *Das Wort*. In: Ders.: *Gedichte*. Hg. von Robert Boehringer. Stuttgart 1993, S. 67.

⁸⁰ Vgl. dazu die Sammlung von Ursula Heukenkamp (Hg.): *Der magische Weg. Deutsche Naturlyrik des 20. Jahrhunderts*. Leipzig 2003; zur Rezeption dieser Strömung in der DDR-Literatur auch das Nachwort der Herausgeberin darin (S. 153–167).

⁸¹ Strittmatter: *Die blaue Nachtigall*, S. 72.

⁸² Ebd., S. 74.

hung von *res* und *verba*, welche das Erzählen seit mehreren tausend Jahren bestimmt, auch über mögliche orthographische Schwächen hinweg. Denn die »Ur« ist in diesem Fall tatsächlich mehr als ein bloßes Ding: Sie bildet die *res* eines Erzählens, das von der Macht der Worte auf das Bewusstsein und über die Verhältnisse berichtet – und zwar seit Urzeiten.⁸³ Glücklicherweise sie in seiner Westentasche trägt.

⁸³ Zur Faszination der Urzeit in der DDR-Literatur, die auf Vorstellungen vom »Ur-Kommunismus« ebenso reagiert wie auf Erschöpfungs- bzw. Regressionsmomente einer (revolutionären) Moderne und die noch keineswegs systematisch erschlossen scheint, vgl. etwa Uwe Schütte: *Urzeit, Traumzeit, Endzeit. Versuch über Heiner Müller*. Wien 2012.

Kreaturen und Artefakte in mittelhochdeutscher Literatur Zum Verhältnis von Bedeutungskunde und Dingforschung

Vor rund 25 Jahren bemerkte David Wells in einem Aufsatz, in dem er die mittelalterliche Literatur hinsichtlich allegorischer Verfahren untersuchte, der Löwe in Hartmanns von Aue *Iwein* brülle geradezu nach seiner Interpretation.¹ Ausführlich verzeichnet er die zuvor versuchten Deutungen, die sich bis zum Erscheinen des Aufsatzes im Jahre 1992 auf knapp 20 belaufen. Seine kleine Anmerkung illustriert die große Unsicherheit im interpretativen Umgang mit Dingen in der mittelalterlichen Literatur, aber ebenso ihr großes interpretatorisches Potential. Es mag irritieren, dass hier der Löwe als ›Ding‹ bezeichnet wird – ist er nicht ein Tier, ein lebendiges, handelndes Wesen? Auch im Mittelalter war freilich klar, dass der Löwe sich von einem Tisch oder einem Buch unterscheidet. Er fällt jedoch im Rahmen der für das zeitgenössische Schreiben und Denken wesentlichen Bedeutungskunde unter die *res*, die bedeutungstragenden Dinge. Diese mittelalterlich-christliche Denkform hat das geistliche wie profane Schreiben in weiten Teilen bestimmt und geprägt. In theologischen Diskursen, geistlichen Werken und weltlicher Literatur des Mittelalters wurden Dinge diskutiert, ausgelegt, beschrieben, literarisiert oder in anderer Weise scharfgestellt.

Vor allem hinsichtlich dieser Evidenz mittelalterlicher Kultur und Literatur, aber auch mit Blick auf die Entwicklungen anderer Disziplinen, lässt sich der *material turn* der Kunst- und Literaturwissenschaften als »painfully obvious«² beschreiben. Besonders die Kulturwissenschaften forderten früh eine Hinwendung zu den Dingen und trugen entscheidend zu dem heterogenen Forschungsbereich der *Material Culture Studies*³ bei, dessen Denkschulen

¹ Vgl. David A. Wells: Die Allegorie als Interpretationsmittel mittelalterlicher Texte. Möglichkeiten und Grenzen. In: Wolfgang Harms/Klaus Speckenbach (Hg.): Bildhafte Rede in Mittelalter und Früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion. Tübingen 1992, S. 1–24, hier S. 20.

² Aden Kumler/Christopher A. Lakey: *Res et significatio*: The Material Sense of Things in the Middle Ages. In: *Gesta* 51/1 (2012), S. 1–17, hier S. 1.

³ Die Bezeichnung *Material Culture Studies* bietet sich aufgrund ihrer breiten Anwendbarkeit an. Andere, etwa *Thing Theory*, Sachkultur oder *Object Studies*, sind mehr mit einem bestimmten theoretischen Hintergrund oder einer Wissenschaftskultur verknüpft. Vgl. zu dem Aufkommen und zur Verwendung der Bezeichnung Andrew M. Jones/Nicole Boivin: The malice of inanimate objects: Material agency. In: Dan Hicks/Mary C. Beaudry (Hg.):

und verschiedene Disziplinen der Fokus auf materielle Kultur im weitesten Sinne vereint.⁴ Es wäre daher zu kurz gegriffen, von einem paradigmatischen *material turn* zu sprechen, denn jede Fach- und Forschungsrichtung hat anhand eigener Untersuchungsgegenstände Zugriffe entwickelt. Als kleinster gemeinsamer Nenner lassen sich die nicht voneinander zu trennenden Desiderate verstehen, den ›Dualismus‹⁵ zwischen Subjekt und Objekt (im Wortsinne als das Entgegengeworfene)⁶ zu überbrücken sowie die Hierarchie zwischen dem Materiellem und seiner geistigen Bedeutung aufzubrechen. Wenn nicht die materielle Gestaltung, sondern ausschließlich die symbolische oder metaphorische Dimension der Dinge entscheidend ist, werden sie zu »mere consequences of our thoughts, actions and beliefs. They have become things [...] to which our concepts can be attached«.⁷ Mehr als passive Bedeutungsträger sind Dinge durch ihre materielle Existenz, Handhabung und Funktion zentral für das Verhältnis von Mensch und Welt. Manche Forschungsrichtungen (wie etwa Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie)⁸ schreiben ihnen daher eine *agency*, ein eigenes Handlungspotential, zu. In dem Dinge nicht immer ihren Zweck erfüllen oder sich diesem gleichsam verweigern, kann von ›Eigensinn‹ oder ›Widerständigkeit‹ gesprochen und

The Oxford Handbook of Material Culture Studies. Oxford 2010, S. 333–351, bes. S. 335–337.

⁴ Vgl. Tim Ingold: Towards an Ecology of Materials. In: Annual Review of Anthropology 41 (2012), S. 427–442, hier S. 428: »What has been called the material cultural turn [...] emerged at the end of the 1970s as a humanistic reaction against the scientific conceit of processual archaeology. Advocates of postprocessualism were determined to show how objects of material culture carried meanings constituted within wider fields of signification and figured in practice as vehicles of symbolic expression«. Zur Einführung in die Thematik siehe Hans Peter Hahn: Materielle Kultur. Eine Einführung. Berlin 2014.

⁵ Der Anthropologe Ludovic Coupaye spricht von diversen »opposing dualisms«, die zwar epistemologische und methodologische Fundamente der *Material Culture Studies* darstellen, aber mittlerweile als »modernist premises« in vielen Disziplinen angefochten werden. Ludovic Coupaye: Realising Fantasies, Unveiling Creations: Objects as Processes-Made-Things. In: Philippe Cordez u.a. (Hg.): Object Fantasies. Experience and Creation. Berlin/Boston 2018 (im Druck).

⁶ Vgl. Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München 2003, S. 118.

⁷ Jones/Boivin: Malice, S. 337.

⁸ Die ANT hat maßgeblich dazu beigetragen, Dinge als Bestandteile von sozialen Ordnungen und Mensch-Ding-Beziehungen zu verstehen. Eine Einführung bietet Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006.

die Herrschaft des Menschen über Dinge in Kultur und Literatur hinterfragt werden.⁹

Für die Mediävistik lässt sich festhalten, dass die Dinge im Zuge der *Material Culture Studies* nicht neu, sondern wieder entdeckt wurden.¹⁰ Zu erinnern ist an Friedrich Ohlys Untersuchungen zur christlichen Dingallegorese, die er als Teil seiner Rekonstruktion der mittelalterlichen Bedeutungskunde in den 1950er-Jahren entwarf.¹¹ Seine Überlegungen zu den Verfahren der (Ding-)Allegorese regten die mittelalterliche Bedeutungsforschung an und begründen auch Wells' Anliegen, diese für die Interpretation literarischer Texte fruchtbar zu machen. Die Verfahren der Dingallegorese können, so sein Ergebnis, als sinnstiftende Elemente in mittelalterlicher Dichtung wirken.¹²

An Wells' Beobachtung anknüpfend und auf Ohly zurückgreifend, sollen im Folgenden Dinge in der mittelalterlichen Literatur qua der mittelalterlichen Theorie perspektiviert und mit neueren Ansätzen der *Material Culture Studies*, die sich mit Objektbiographien befassen, weitergedacht werden. Dazu werden zunächst die thematisch relevanten Aussagen der Dingallegorese vorgestellt, ihre Tragfähigkeit für die Interpretation der Literatur geprüft und mit der neueren Dingforschung verknüpft. Abschließend werden die

⁹ Vgl. u.a. Anna Mühlherr: Einleitung. In: Dies. u.a. (Hg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Berlin/Boston 2016, S. 1–20, hier S. 3; Hans Peter Hahn: *Vom Eigensinn der Dinge*. Berlin 2015; Iris Därmann: *Kraft der Dinge. Phänomenologische Skizzen*. Unter Mitarbeit von Rebekka Ladewig. Paderborn 2014, v.a. S. 7–9. Bill Brown: *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*. Chicago 2003, untersucht die »Tyranny of Things« (ebd., S. 21); Jane Bennett spricht von einer den Dingen inhärenten »vitality«, d.h. »the capacity of things [...] not only to impede and block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own«. Jane Bennett: *Vibrant matter: A political ecology of things*. London 2010, S. viii.

¹⁰ Für die neuere Forschung zu Dingen in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur siehe Valentin Christ: *Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der »Eneasroman« Heinrichs von Veldeke, der »Roman d'Eneas« und Vergils »Aeneis« im Vergleich*. Berlin/Boston 2015; Martina Oehri: *Dinge, die die Welt bewegen. Zur Kohärenz im frühneuzeitlichen Prosaroman*. Bern 2015; Christoph Schanze: *Dinge erzählen im Mittelalter. Zur narratologischen Analyse von Objekten in der höfischen Epik*. In: *KulturPoetik* 16 (2016), S. 153–172; Pia Selmayr: *Der Lauf der Dinge. Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im »Wigalois« und im »Lanzelet«*. Frankfurt a.M. u.a. 2017.

¹¹ Vgl. maßgeblich Friedrich Ohly: *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*. In: *ZfDA* 89 (1958/59), S. 1–23.

¹² Vgl. Wells: *Allegorie als Interpretationsmittel*, S. 1.

Zugriffe anhand des prominenten Grals aus Wolframs von Eschenbach *Parzival* geordnet und ausgelotet.

Einführende Worte zur Dingallegorese

Welche Schwierigkeiten gibt es, wenn man die Dinge der mittelalterlichen Dichtung beschreiben und reflektieren will? Einige Fragen vorweg: Ist ein real existierendes Schwert mit dem im *Rolandslied* beschriebenen Durndart gleichzusetzen oder Durndart mit dem Schwert, dem ein englischer Adeliger im 12. Jahrhundert den Namen Durndart gibt?¹³ Wie lässt sich der Unterschied zwischen einem mit Edelsteinen verzierten Schild und einem mit glühenden Kohlen gefüllten und einen Salamander umschließenden Schild beschreiben? Kann man davon ausgehen, dass der künstliche Tauben-Automat im Grabmal der Camilla in Heinrichs von Veldeke *Eneasroman* den gleichen Ding-Status besitzt wie die ›lebendige‹ Taube, von der ein Dichter erzählt und die ein Naturkundiger beschreibt? Müsste man nicht Unterscheidungskriterien einführen, um solche Differenzen einzufangen und unausgesprochene Setzungen zu reflektieren? Welche Begrifflichkeiten bieten sich an, um nicht Pauschalisierungen oder schlicht der Nichtbeachtung zu erliegen? Die skizzierte Typologie, die sich diesen Fragen widmet, setzt den Begriff des Dings als *res* ins Zentrum und bedenkt mittelalterliche Unterscheidungen, die von der Dingallegorese geprägt wurden. Für das mittelalterliche Denken und Dichten ist die Bedeutungskunde nicht zu überschätzen.¹⁴ Sie geht hervor aus der allegorischen Interpretation der Bibel, deren uneingeschränkte

¹³ Die Söhne des englischen Königs Heinrich II. benannten ihre Schwerter nach berühmten literarischen Waffen: Der junge Heinrich besaß Durendal, das er 1183 durch Plünderung eines Schreins in seinen Besitz gebracht haben wollte, während sein jüngerer Bruder, der spätere König Richard I., sein Schwert Excalibur taufte und sich damit König Arthur gleichsetzte. Vgl. Sönke Jaek: ›Ich gelêre si Durndarten‹. Schwerter in der höfischen Erinnerung. In: Werner Rösener (Hg.): Adelige und bürgerliche Erinnerungskulturen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Göttingen 2000, S. 57–78, hier S. 77. Siehe dazu auch: Emma Mason: The Hero's Invincible Weapon. An Aspect of Angevin Propaganda. In: Christopher Harper-Bill/Ruth Harvey (Hg.): The Ideals and Practice of Medieval Knighthood III. Papers of the 4th Strawberry Hill Conference 1988. Woodbridge 1990, S. 121–137.

¹⁴ Vgl. Ulrich Engelen: Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts. München 1978, bes. S. 11; Christel Meier: Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert. Bd. 1. München 1977, bes. S. 12f.

Gültigkeit und göttliche Inspiration die Suche nach dem in ihr enthaltenen Sinn immer wieder aufs Neue herausfordert. Während die Dichter nichtbiblischer Werke einen allegorischen Sinn mit Hilfe verschiedener Verfahren signalisieren müssen, besitzt die Bibel als Offenbarung Gottes per se einen geistigen Sinn, den *sensus spiritualis*.¹⁵ Aus der Bibelhermeneutik entwickelt sich schließlich die Schöpfungs- bzw. Weltdeutung, die in analoger Weise jedes (von Gott geschaffene) Ding auf seinen Schöpfer hin auszulegen vermag.¹⁶ Die Natur ist neben der Bibel als zweites Buch Gottes zu verstehen, das dem Christ das Heil zugänglich und den Schöpfungsplan sichtbar machen kann.¹⁷ Die den Menschen umgebenden Dinge sind damit seiner Seele zuträglich, da die verborgene, von Gott gestiftete Wahrheit durch sie zum Vorschein gebracht werden kann.¹⁸

Das den Sinnen Sichtbare ist ein Zeichen für Unsichtbares, das im Sichtbaren stumm sich ausspricht. [...] Als Zeichen gibt es Winke in Richtungen, die man gehen muss, um den Sinn zu finden. Das Zeichen ist Hinweis auf ein Ziel des Verstehens, das sich verborgen hält, weil die Zeichen noch stumm sind. Die Sprache stummer Zeichen zu hören und zu verstehen ist das Ziel des Umgangs mit Geschaffenem im Mittelalter, der Schöpfung Gottes wie der vom Geiste Gottes inspirierten Kunst.¹⁹

¹⁵ Vgl. Ohly: Vom geistigen Sinn, S. 2f.

¹⁶ Vgl. Röm 1, 20: »Invisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur.« Siehe auch Dietrich Schmidtke: Geistliche Tierinterpretationen in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500). Berlin 1966, S. 128: »Streng genommen rechtfertigt die Theorie vom geistlichen Sinn der Schrift nur die Auslegung der in der Bibel erscheinenden ›res‹. Da aber sowohl Schöpfung als auch Bibel als Werke Gottes erschienen, war im Bereich der Naturdinge der Übergang von den in der Bibel angesprochenen Dingen zu der Gesamtheit der geschaffenen Dinge als Möglichkeit von Anfang an angelegt, konnte bibelfremder Stoff relativ leicht in den Prozess allegorischer Naturbetrachtung einbezogen werden«.

¹⁷ Siehe zu der Herausbildung des Topos ›Buch der Natur‹ aus der augustinischen Zeichenlehre, die die Schöpfung als Buch natürlicher Zeichen einführt, Wilhelm Köller: Das Buch als Zeichen. In: Andreas Gardt/Claudia Brinker von der Heyde (Hg.): Buchkultur und Wissensvermittlung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin/Boston 2011, S. 69–86. Das Buch der Natur wurde sogar oft als verlässlicheres der beiden angesehen, da Wortzeichen menschlichen, Dingzeichen hingegen göttlichen Ursprungs seien (vgl. ebd., S. 78).

¹⁸ Vgl. Meier: Gemma, S. 12. Gleichzeitig sind sie dem Menschen körperlich von Nutzen; medizinische und spirituelle Heilwirkung gehen Hand in Hand.

¹⁹ Friedrich Ohly: Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto. In: Frühmittelalterliche Studien 2 (1968), S. 162–201, hier S. 162.

Alle Dinge der Welt – vor allem die von Gott, aber auch die vom Menschen geschaffenen²⁰ – sind nach dieser Lehre Sinnträger (*res significantes*) und haben die Fähigkeit, auf etwas anderes, nicht Sichtbares zu verweisen.²¹ Diese Verweisbeziehungen und mithin die *significatio* (als das von Ohly benannte ›Ziel des Verstehens‹) können mit den »rational erklärte[n], lehr- und lernbare[n] Verfahren«²² der Allegorese aufgedeckt werden. Dazu sind die Eigenschaften (*proprietaes*) der Dinge zu beachten: *Forma* und *natura*, Form und Eigenschaften des Dings,²³ öffnen über Ähnlichkeitsbeziehungen (*similitudo*) für den Exegeten Verbindungen zu Wortoffenbarung und Heilsgeschichte. Die Proprietäten sind als *tertium commune* gleichzeitig Teil des Dings wie seiner Bedeutung. Ihre zentrale hermeneutische Stellung begründet sich dadurch, dass sie zwischen dem Sinnträger und seiner Bedeutung vermitteln.²⁴ Zusammen mit dem Kontext lenken die Eigenschaften die Interpretation, wodurch die Gefahr willkürlicher Verbindungen zwischen Bedeutendem und Bedeutetem vermieden wird.²⁵

Nun können die auszulegenden Dinge der Welt feiner untergliedert werden: Belebte und unbelebte natürliche Dinge der Welt, also Tiere, Pflanzen und Steine, zählen zu den *res creatae* göttlichen Ursprungs (und werden der Einfachheit halber im Folgenden Kreaturen genannt). Da sich nicht nur die in der Bibel vorkommenden Dinge, sondern potentiell alle Kreaturen der Welt als Sinnträger eignen, sind ebenso die von Menschen hergestellten *res factae* allegorisch zu deuten. Von den kreatürlichen Dingen unterscheiden sie sich

²⁰ Die Auslegung der von den Menschen geschaffenen Artefakte besitzt keine theoretische Grundlage und wird in den allegorischen Wörterbüchern nicht berücksichtigt. Als bedeutend gelten nur die (in der Welt vorhandenen) Kreaturen und die Dinge der Bibel. Dennoch finden sich (abgesehen von den in der Heiligen Schrift explizierten bedeutenden Artefakten wie Schwert und Rüstung) in weltlichen Texten immer wieder ausgelegte *res factae*, weshalb man sie als potentielle Sinnträger fassen kann. Vgl. Anm.16.

²¹ So schreibt Alanus ab Insulis in seinem häufig zitierten Diktum: *omnis creatura significans* (nach Engelen: Edelsteine, S. 9).

²² Christel Meier: Das Problem der Qualitätenallegorese. In: Frühmittelalterliche Studien 8 (1974), S. 385–435, hier S. 385.

²³ Vgl. Meier: Qualitätenallegorese, S. 386. Vgl. ebd., S. 391: »Proprietäten sind [...] die im Vorgang der Deutung verwandten verschiedenartigen Eigenschaften von Sinnträgern, über die Bedeutungen gefunden werden«. Eigenschaften sind »allgemeine oder besondere, per definitionem den Sinnträgern angehörende oder zufällige, von Natur gegebene oder durch den Gebrauch bedingte, mit einem Wort aussagbare oder einer zusammengesetzten Umschreibung bedürftige Kennzeichen« (ebd., S. 392). Vgl. auch Ohly: Vom geistigen Sinn, S. 4–7. Ich verwende Proprietäten und Eigenschaften synonym.

²⁴ Vgl. Meier: Qualitätenallegorese, S. 391.

²⁵ Vgl. Meier: Gemma, S. 54.

dadurch, dass sie nicht von Gott geschaffen sind und ihre Eigenschaften damit eine andere Geltung besitzen.

Während die Proprietäten der *res creatae* an vorgeformte Bedeutungen gebunden und sich in Enzyklopädien und anderen Verzeichnissen nachlesen lassen, sind Artefakte Unikate, deren Eigenschaften auf verschiedene Komponenten verteilt sind und auch wechseln können. Während der Rubin sich immer als roter Stein zeigt, kombiniert ein Schwert verschiedene Sinnträger, wenn es mit einem Edelsteinknauf oder eingelagerten Reliquien gearbeitet ist. Die *significatio* eines Artefakts kann folglich von der Auslegung einzelner Bestandteile abhängig sein. Es ist nicht möglich, die Bedeutung des Schwerter aus unveränderlichen, fixierten Eigenschaften abzuleiten, sondern sie generiert sich aus den Bedeutungen der kombinierten Sinnträger. Dies ist nicht als statisches Modell zu denken, in dem alle einzelnen Bestandteile aufgelistet und zu einer ›Gesamtbedeutung‹ summiert werden. In der jeweiligen Kombination entstehen Dynamiken, die die Bedeutungshorizonte der einzelnen Dinge neu konfigurieren.

Zu den Verfahren der Dingallegorese in der mittelalterlichen Literatur

Blickt man vor dem Hintergrund der Dingallegorese auf die mittelalterliche weltliche Dichtung, wird man mit vielen Unklarheiten konfrontiert. Christel Meier hat in diesem Sinne darauf hingewiesen, dass die Konzepte der mittelalterlichen Allegorie sich »in der Auslegungs- und Dichtungspraxis fast nie unmittelbar und rein niedergeschlagen [haben], sondern sie [...] vermischt [erscheinen]«. ²⁶ Das Modell der Dingallegorese wird in der weltlichen Literatur flexibel und vor allem fragmentarisch. So werden Möglichkeiten für den Dichter geschaffen, allegorische Auslegungsverfahren seitens des Rezipienten anzuregen: die explizite oder implizite Allegorie. Entweder wird dem Rezipienten die Bedeutung der *res* offengelegt oder eine Auslegung wird signalisiert und vorbereitet, jedoch nicht durchgeführt. Anhand von verschiedenen Dingen aus mittelalterlichen Erzählungen werden die beiden Wege, Dingbedeutung in die Erzählung einzuspeisen, anschaulich gemacht. In dem einfacheren – und selteneren – Fall legt der Erzähler selbst die Signifikanz einer *res* offen, die – wie bei Iweins Löwen – auch ein Tier

²⁶ Ebd., S. 44. Auch Ohly: Vom geistigen Sinn, S. 19, hat darauf hingewiesen, dass man »mit aller Vorsicht und dem nötigen Sinn für Dichterisches« bei der Anwendung allegorischer Verfahren auf weltliche Literatur vorgehen müsse.

sein kann. Als Beispiel mag die Taube dienen, die im anonym verfassten *Reinfried von Braunschweig* des ausgehenden 13. Jahrhunderts als Turnierpreis ausgelobt wird. Ein Bote überbringt die Nachricht von einem Turnier des dänischen Hofes nach Braunschweig. Der beste Ritter erhält eine »junge turteltûbe[]« (Reinfr., V. 209)²⁷ von der schönen dänischen Prinzessin Yrkane. Dass die Taube über ihre Funktion als Turnierpreis hinaus eine Bedeutung hat, ist nicht unmittelbar klar. Der Bote muss erläutern, dass das Tier als Zeichen für die Reinheit Yrkanes fungiert: »bezeihenliche klûben / sol man ir kiuschekeit dar an« (Reinfr., V. 210f.). Auch ihre »einvaltekeit« (Reinfr., V. 215) wird mit der Taube bezeichnet. Die Taube verweist auf eine geläufige Bedeutung (Reinheit und Keuschheit), die auch schriftlich fixiert ist.²⁸ Der Leser wird nicht dazu aufgefordert, das Zeichen selbst zu deuten, sondern die Bedeutung wird gegeben und im weiteren Handlungsverlauf wieder aufgegriffen bzw. narrativ funktionalisiert.²⁹ Innerhalb der Diegese wird nicht Sichtbares (die Tugenden Yrkanes) sichtbar gemacht und damit Handlung motiviert. Reinfried verfällt der Minne zur fernen Prinzessin, nachdem er von ihren Eigenschaften erfahren hat und entschließt sich zur Turnierteilnahme. Schließlich gibt die Taube den Deutungsrahmen für die Szene der Begegnung von Yrkane und Reinfried vor. Sie trägt die Taube auf der Hand zu Reinfried, dem Turniersieger. Die Blicke Yrkanes, die Reinfrieds Minne entzünden und ihm Kraft verleihen, sowie ihr erstes Gespräch sind der Beginn ihrer Annäherung, die mit dem Überreichen der Taube eingeleitet wird (»sus bôt sî im die tûben dar«, Reinfr., V. 1327). erinnert sich der Rezipient an die Bedeutung der Taube und damit an die keusche Unschuld der Prinzessin, kann das Tier dem Geschehen ein Vorzeichen erotischer Unverfänglichkeit verleihen und lässt ein spezifisches Minnekonzept aufscheinen. Die Minne, die zwischen den beiden mit der Taube verbundenen Figuren entfacht wurde, ist nicht von körperlicher Lust, sondern von reiner Zuneigung geprägt. Auch später wird die Liebe nicht durch die Wahrnehmung des Äußeren geweckt, sondern entsteht im Nachdenken

²⁷ Der Text wird hier und im Folgenden mit der Sigle »Reinfr.« unter Angabe des Verses zitiert nach der Ausgabe: Reinfried von Braunschweig. Hg. von Karl Bartsch. Tübingen 1871.

²⁸ Beispielsweise bei Isidor von Sevilla. Vgl. zu den Deutungsmöglichkeiten Herfried Vögel: Naturkundliches im »Reinfried von Braunschweig«. Zur Funktion naturkundlicher Kenntnisse in deutscher Erzähldichtung des Mittelalters. Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 41, Anm. 82.

²⁹ Vgl. dazu Wolfgang Harms: Significant objects. A possibility of realism in early narratives. In: Nicholas Boyle/Martin Swales (Hg.): Realism in European Literature. Essays in Honor of J. P. Stern. Cambridge u.a. 1986, S. 12–27, bes. S. 16f.

über die Tugenden des Anderen.³⁰ Einmal expliziert, begleitet die Taube als fortan »stummes Zeichen«³¹ das Geschehen und vergegenwärtigt immer wieder ihre vom Dichter gegebene Bedeutung. Dabei wird ihre materielle Dinghaftigkeit in Szenen, die Berührung und Präsentation in den Mittelpunkt stellen, unterstrichen.

Spannender und diffiziler ist die implizite Allegorie, also die allegorische Konstitution von Dingen, die selbst keine Auslegung im Werk erfahren.³² Sie fordert dazu heraus, die im Text wirkenden Signale und Indizien zu erfassen, die auf eine allegorische Bedeutung weisen. Wie schnell der Interpret dadurch in Untiefen gerät, formuliert Wells folgendermaßen: »Der Forscher sollte nicht nur überzeugend beweisen, dass der wörtliche Sinn des Textes einen geistigen Sinn impliziert, sondern auch, dass dessen Enthüllung zugleich eine weitere, grundlegendere Bedeutung bloßlegt, die [...] unser Verständnis des Werkes grundsätzlich vertieft.«³³ In Ermangelung eines Katalogs, der die Signale oder Spuren in Texten auflistet, die auf implizite Allegorien hindeuten, hilft nur die Erwägung der einzelnen *res* und damit einhergehenden dichterischen Leistung dabei, eine solche zu identifizieren. Beginnend bei dem Nachweis einer impliziten Allegorie im Text über die Prüfung ihrer interpretativen Reichweite hin zu den dichterischen Mitteln, mit denen das Ding sinnfällig gestaltet wird, muss der Interpret eine Reihe von Hürden auf dem Weg zu einer Bedeutung oder einem Bedeutungspotential abbauen, die allesamt durch den fiktiven Status der *res* bedingt sind.

Die Abhängigkeit der diegetischen Dinge vom Dichter, der das gedanklich konzipierte anschaulich und sinnfällig machen muss, lädt dazu ein, die Möglichkeiten von Literatur zu reflektieren. Wer hat die Dinge erschaffen – ist es der als Schöpfer auftretende Erzähler, eine Figur, oder beruft sich der Dichter auf Gott? Wie stark wird die imaginäre Konstitution des Dings exponiert – werden manche Eigenschaften betont oder verschwiegen? Wann und wie wird von den Proprietäten erzählt – werden sie in einer Szenenfolge nach und nach akkumuliert, in einer *descriptio* aufgezählt oder wird das Ding überhaupt ausführlich beschrieben? Stehen handlungslogische Funktionen im Mittelpunkt, sobald eine Rüstung golden glänzt und mit Edelsteinen versehen ist, oder gar poetologische Erwägungen? Welche Eigenschaften

³⁰ Vgl. Vögel: Naturkundliches, S. 47f.

³¹ Ebd., S. 41.

³² Vgl. Christel Meier: Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen. In: Frühmittelalterliche Studien 10 (1976), S. 1–69, hier S. 7f.

³³ Wells: Allegorie als Interpretationsmittel, S. 4.

sind funktional und handlungsrelevant, welche auf allegorische *significatio* angelegt? Das gelockerte Band zwischen den Eigenschaften und Bedeutungen der Dinge gibt dem Dichter große Gestaltungsfreiheit. Literarische Dinge können auf eine bestimmte allegorische Bedeutung hin angelegt sein oder die Relation zu einem in der Tradition festgelegten *significatum* in eine Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten aufsplintern. Dezierte Bedeutungsbegrenzung kann ebenso wie kalkulierte Bedeutungsfülle vorliegen.³⁴

Neben der Differenzierung von expliziter und impliziter Allegorie muss zwischen literarischen *res creatae* und *res factae* unterschieden werden. Im zunächst einfacheren Fall kann sich der Dichter bei der Darstellung einer Kreatur auf kulturell fixierte Eigenschaften verlassen, deren Auslegungsmöglichkeiten u.a. in allegorischen Wörterbüchern festgehalten sind. Interessanterweise lässt sich feststellen, dass die Bedeutung von Kreaturen in mittelalterlicher weltlicher Dichtung viel öfter implizit als explizit gegeben ist. Es scheint von Edelsteinen, Löwen, Adlern, wohlriechenden Hölzern und anderen Kreaturen zu wimmeln, jedoch lässt sich nur im seltenen Fall eine Auslegung finden. Aufgrund topischer Muster oder einer als bekannt geltenden naturkundlichen Bedeutung muss der Dichter nicht mehr explizieren, dass und was die *res* bezeichnen.

Engelen spricht aufgrund der vielfachen Erwähnung von Edelsteinen in mittelalterlicher Dichtung dahingehend von einer »Edelsteintopik«.³⁵ Schwerter, Rüstungen, Gebäude, Kleidung oder Schmuck sind übersät mit den kostbaren Steinen, die jedoch nicht pauschal als blindes Motiv zu gelten haben, sondern deren Eingliederung in den Gesamtkontext zu hinterfragen ist.³⁶ Die Vielfalt der Edelsteinbeschreibungen legt nahe, dass nicht nur die Dokumentation von Wissen, sondern auch »Freude und Interesse am Edelstein«³⁷ dazu anregt, solche Angaben aus Steinbüchern und anderen Vorlagen zu übernehmen, die für eine allegorische Deutung nicht relevant sind. Der Dichter kann durch die bekannte *significatio* von Kreatürlichem dessen Be-

³⁴ Vgl. ebd., S. 21; Meier: Überlegungen, S. 41–52; vgl. auch Harms: Significant objects, S. 18: »[...] by means of his [des Autors] narrative signals, the probability can be increased or reduced that a particular meaning or meanings are to be associated with the thing in the narration.«

³⁵ Engelen: Edelsteine, S. 388.

³⁶ Vgl. ebd., S. 188f.

³⁷ Ebd., S. 254. Engelen führt weiter aus: »Wo die Deutung bestimmter Steine als bekannt vorausgesetzt werden konnte, war der Verzicht auf die Motivierung der Deutung durch eine vorhergehende Beschreibung möglich, so dass die Beschreibung entweder für die Deutung unwesentliche Elemente frei aufnehmen oder gekürzt werden oder sogar ganz fortfallen kann [...]« (ebd., S. 255).

schreibung modifizieren, ohne die Deutungssicherheit zu gefährden. Solche Modifikationen wirken einer

Erstarrung in der Beziehung zwischen Beschreibung und Deutung entgegen und verdeutlichen, dass die Edelsteine nicht ausschließlich als Mittel zum Zweck der Auslegung eingesetzt werden, sondern einen von der Deutung unabhängigen Eigenwert besitzen, mit dem sich zu befassen von vielen Dichtern als lohnend empfunden wird.³⁸

Inwieweit die Verwendung von Edelsteinen Topik, Deutungstradition und Handlungskontext sinnstiftend verknüpfen kann, zeigt eine kleine Stelle aus Wolframs von Eschenbach *Willehalm*. Nachdem Willehalm im Orient die Heidin Arabel entführte, sie sich für ihn zum Christentum bekehrte und den Namen Gyburg annahm, lässt er sich in der Provence nieder. Bald mobilisiert der Großkönig Terramer sein riesiges Heer, um Willehalm anzugreifen und Gyburg wiederzugewinnen. Die erste Schlacht zwischen Christen und Heiden endet in einer Niederlage für die Truppen Willehalms, der nur knapp entkommen kann. Auf der Flucht vor den Heiden findet er seinen sterbenden Neffen Vivianz, der zuvor auch gegen die Heiden gekämpft hatte. Immer wieder macht der Erzähler deutlich, dass der »kläre süeze«³⁹ Junge als Märtyrer dem Tod geweiht ist. Beschreibungen und Epitheta führen ihn als reinen, makellosen und vor allem sehr jungen christlichen Kämpfer ein. Sein Leidensweg in der Schlacht wird bedrückend ausführlich geschildert: Noupatris' Lanze zerreißt ihm Bauch und Eingeweide, die er nur dank des umgebundenen Stoffbanners in sich behalten kann; nach und nach wird er »kreftelôs« (u.a. Wh. 40, 27) und schließlich vom Pferd geschlagen; nach kurzer Bewusstlosigkeit kann er noch einmal »mit unstaten« (Wh. 48, 1) sein ebenso verwundetes Pferd besteigen und reitet zum Ufer des Larkant, wo er nach einer Begegnung mit dem Erzengel Kerubim wieder vom Pferd fällt (»sô der tôt liget«, Wh. 49, 29). Dem Engel trägt er die letzte Bitte vor, noch einmal seinen Onkel zu sehen, die ihm zugesagt wird. So wird er dort später von Willehalm gefunden. Die Szene des Erkennens platziert Vivianz' Schild an eine prominente Stelle: Willehalm reitet am Larkant entlang, bis er zufällig den Schild des Neffen vor sich liegen sieht. Dem Objekt ist anzusehen,

³⁸ Ebd., S. 254.

³⁹ Der Text wird im Folgenden mit der Sigle ›Wh.‹ unter Angabe des Verses zitiert nach der Ausgabe: Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. Hg. von Joachim Heinze. Frankfurt a.M. 2009. Hier Wh. 13, 21; Wh. 49, 15; Wh. 55, 15. Vgl. zu den Epitheta Martin Przybilski: *sippe und geslehte. Verwandtschaft als Deutungsmuster im Willehalm Wolframs von Eschenbach*. Wiesbaden 2000, S. 155f.

was geschehen ist: »ûf dem was strîtes sus gespilt: / hâtschen, kiulen, bogen, swert, / mit spern gein dem man tjoste gert / zevüeret an allen orton« (Wh. 59, 30–60, 3). Dass es sich um Vivianz' Schild handelt, erkennt Willehalm an den mit Edelsteinen verzierten Schildriemen (»der marcrâve den borten / erkande, als er gerimet was«, Wh. 60, 4f.). »Smaragde und adamas, / rubîn und krisolte« (Wh. 60, 6f.) sind von Gyburg darauf angebracht worden, die »mit kostlîchem prîse« (Wh. 60, 10) den jungen Vivianz aufs Schlachtfeld geschickt hatte.

Die Edelsteine dienen zunächst als handlungslogische Gnorismata, die Willehalm erlauben, seinen noch im Gebüsch verborgenen Neffen zu erkennen. Der Erzähler begründet dies in einem Rückverweis – Willehalms Ehefrau hatte die Riemen so kostbar verzieren lassen. Der Schildschmuck, wenn nicht der ganze Schild, stammt demnach aus der Hand der ehemaligen Heidin, gegen deren Verwandten die Christen kämpfen. Sie ist der Auslöser des Krieges, der Vivianz den Tod bringt. Formulierungen wie »durh Gîburge al diu nôt geschach« (Wh. 306, 1) zeigen Gyburg als Kern des Konflikts, der um ihrentwillen vorangetrieben wird. Heiden und Christen bringt sie gleichermaßen Leid.⁴⁰ Über das Ding ›Schild‹ und dessen Verzierung wird eine enge Verbindung zwischen Vivianz und Gyburg hergestellt. Der Schild zeigt zudem durch seine ›Wunden‹ an, welche Zerstörung diese Schlacht mit sich bringt und veranschaulicht die tödlichen Verletzungen von Vivianz. Alle wichtigen Waffen (Äxte, Keulen, Pfeile, Schwerter und Lanzen) haben Spuren auf dem Schild hinterlassen und ihn zu einem wahren Spielbrett des Kampfes gemacht.

Wie sind nun die Edelsteine, namentlich Smaragde, Diamanten, Rubine und Chrysolithe, in diesem Kontext einzuordnen? Es ist anzunehmen, dass ihre christliche Deutungstradition dem zeitgenössischen Rezipienten bekannt war. Die bekanntesten Deutungen, die von den Eigenschaften von Farbe, Lichtwirkung, Härte und Gewinnung der Steine getragen werden, seien erwähnt: Beim Smaragd ist es das Grün, das auf den Glauben deutet;⁴¹ der Diamant wird aufgrund seiner Härte meist auf die Unbezwingbarkeit des heiligen Menschen in Versuchung und Verfolgung ausgelegt, genauer auf den nur durch das Blut der Passion zu bezwingenden Christus;⁴² die

⁴⁰ »Gîburge sîeze wart in sîr, / den heiden und der kristenheit« (Wh. 12, 30f.). Der Erzähler spricht von ihr auch als »Arabele-Gîburc, ein wîp / zwir genant« (Wh. 20, 2f.), deren zwei Namen ihre zwei Seiten der Heidin und Christin darstellen und die gleichzeitig die zwei Seiten des Krieges abbilden, der zwischen Gläubigen und Ungläubigen stattfindet.

⁴¹ Vgl. Meier: *Gemma*, S. 53 u. 153.

⁴² Vgl. ebd., S. 128 u. 131f. Die Verknüpfung mit dem Blut der Passion leitet sich von dem

Auslegung des Rubins orientiert sich an seiner feuerähnlichen roten Farbe, die auf die Liebe verweist, aber auch als Farbe des Blutes auf die Passion Christi und das Blut der Märtyrer;⁴³ der Chrysolith ist grünblau mit goldenen Reflexen, durch die er einerseits über das (Meer-)Wasser, andererseits über die Ähnlichkeit zu Gold auf den Glauben, den Heiligen Geist und die geistige Reinheit bzw. Läuterung (später auch die Weisheit und Liebe) verweist.⁴⁴ Wolfram ruft auch an anderen Stellen des *Willehalm* diese Steine auf, die Christen und Heiden gleichermaßen dekorieren.⁴⁵

Berücksichtigt man den Träger der kreatürlichen Edelsteine, nämlich das Artefakt ›Schild‹, dessen Herkunft und Besitzer sowie den szenischen Kontext, werden komplexe Verbindungen sichtbar. Die von der Deutungstradition der Edelsteine getragenen Assoziationen machen den Schild zu mehr als einem topisch geschmückten Requisit.⁴⁶ Dadurch, dass es mit dem christlichen Vivianz enggeführt wird, weist es auf seinen Märtyrertod voraus. Das Blut der Märtyrer wird nicht nur am Rubin sichtbar, sondern auch am Leib des Sterbenden, die Reinheit der geläuterten Seele nicht nur am Chrysolith, sondern auch am fehlerlosen Vivianz, der nach dem Tod vom

Glauben her, der Diamant werde nur von warmem Bocksblut erweicht. Vgl. dazu die Studie von Friedrich Ohly: *Diamant und Bocksblut. Zur Traditions- und Auslegungsgeschichte eines Naturvorgangs von der Antike bis in die Moderne*. In: *Wolfram-Studien* 3 (1975), S. 72–188; sowie Michel Pastoureau: *Red. The History of a Color*. Translated by Jody Gladding. Princeton/Oxford 2016, S. 64–68.

⁴³ Vgl. Meier: *Gemma*, S. 148. Die Bezeichnung ›Rubin‹ kommt erst im 12. Jahrhundert in Frankreich auf, davor ist er als ›Karfunkel‹ bekannt. Seine endogene Leuchtkraft macht ihn für viele mittelalterliche Dichter interessant, so trägt beispielsweise Geneluns Schwert im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad einen Karfunkel am Knauf und Enites Pferd in Hartmanns von Aue *Erec* einen solchen als ›Laterne‹ am Reitzug. Vgl. dazu Theodore Ziolkowski: *Der Karfunkelstein*. In: *Euphorion* 55 (1961), S. 297–326, hier S. 305f. Dank des Leuchtens wird er auch zum Christussymbol (vgl. ebd., S. 306). In Wolframs *Parzival* ist der Karfunkel eines der Heilmittel für die Verwundung des Gralkönigs Anfortas. Der Stein wächst unter dem Horn des Tieres und wirkt schmerzlindernd. Zu dieser Deutungstradition vgl. Ziolkowski: *Karfunkelstein*, S. 306–310.

⁴⁴ Vgl. Meier: *Gemma*, S. 177–180. Wolfram verwendet den Chrysolith auch als Bodenbelag in ›Schastel marveille‹, der Burg des Zauberers Clinschor im *Parzival*. Die Herstellung des Estrichs lernte Clinschor in einem fremden Land und fertigte so den Boden des Gemaches, in dem sich Gawan auf dem Wunderbett ›Lit marveille‹ bewähren muss.

⁴⁵ Der heidnische Großkönig Terramer besitzt einen Köcher aus Rubin (Wh. 357, 2) und die Gürtelschnalle von Alyze, der Nichte Willehalms, ist ein großer Rubin (Wh. 154, 29).

⁴⁶ Wolfram wandelt den Topos des geschmückten Schildes auch insofern ab, als dass nicht der Schild oder Schildbuckel, sondern die Schildriemen geschmückt sind. Es gibt nur wenige Texte, in denen diese Riemen beschrieben werden, vgl. Engelen: *Edelsteine*, S. 144.

Geruch der Heiligkeit umgeben wird.⁴⁷ Die Platzierung der Edelsteine auf den Schildriemen, nicht auf Vivianz' Rüstung oder Helm, ermöglicht zugleich die Modifizierung ihrer Bedeutung. Der zerstörte Schild fungiert als Erkennungszeichen für Willehalm und leitet die Sterbeszene ein. Der Erzähler kann die Beschreibung der körperlichen Verwundungen von Vivianz durch den beschädigten Schild substituieren und darüber hinaus dessen enge Verbindung zu Gyburg zu Beginn der Szene einführen. Wenn sein Tod später von Christen immer wieder als Grund für Rache und Krieg angeführt wird, konturiert das Vivianz neben Gyburg zur zweiten Figur, die den Krieg vorantreibt und rechtfertigt. Die Trauer um Vivianz begründet vielfach die Rache an den Heiden.⁴⁸ Dabei spielt auch der Schild eine Rolle: Willehalm spricht in der Szene zu Vivianz darüber, dass das kostbare Ding (»der koste vünf hundert marc!«, Wh. 63, 30) Teil der prachtvollen Ausstattung des Neffen ist, die gegen seinen Tod nichts ausrichten konnte.⁴⁹ Indem die Edelsteine dort platziert sind, werden sie Teil einer komplexen Szene, die Vivianz als unschuldig-kindlichen Märtyrer aufbaut, dessen Tod den Verlauf des Krieges und der Handlung schwerwiegend beeinflusst. Ihre christliche Auslegung muss nicht explizit gemacht werden. Es reicht, sie kurz zu erwähnen, damit durch die szenische Kontextualisierung und in zeitlichen Vor- und Rückblicken klar wird, wie der Tod Vivianz' einzuordnen ist. Nach den Edelsteinen auf dem artifiziellen Schild geht es auch weiterhin um die Kombination von Kreatürlichem mit *res factae*. Indem zwei solche Dingensembles untersucht werden, können bedeutungstragende Differenzen markiert werden, die aus Form und Funktion hervorgehen. Die materiellen Eigenschaften eines Dings erlauben bestimmte Kombinationen und machen andere unwahrscheinlich. Ein Schild bietet im Vergleich mit einem Gürtel oder einem Bett andere Möglichkeiten der Gestaltung und der Komposition als Dingensemble. Die im Folgenden anvisierte Rüstung aus Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* (ca. 1285)⁵⁰ ist durch solche Anschluss- und Kom-

⁴⁷ Vgl. Wh. 69, 12–15. Das Gespräch zwischen Willehalm und Vivianz wird getragen von Äußerungen der Buße, des Mitleids und lässt die Sterbeszene als »imitatio christi« erscheinen. Elke Koch: Trauer und Identität. Inszenierung von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin u.a. 2006, S. 106.

⁴⁸ Den Rachedgedanken sprechen viele Figuren neben dem Erzähler aus: die Königin, Willehalm, die französischen Ritter, Gyburg und andere. Vgl. die Liste bei Przybłski: sippe, S. 164–166.

⁴⁹ »in dirre wirde [neben dem Schild noch die seidenen Gewänder] bistû tôt« (Wh. 63, 26).

⁵⁰ Der Text wird im Folgenden mit der Sigle »Troj.« unter Angabe des Verses zitiert nach der Ausgabe: Konrad von Würzburg: Der Trojanische Krieg. Nach den Vorarbeiten Karl Frommanns und Franz Roths zum ersten Mal hg. von Adalbert von Keller. Stuttgart 1858.

binationsmöglichkeiten von Dingen und ihrer Bedeutungshorizonte von Vivianz' Schild unterschieden. Das hybride Ensemble bringt mehrere *res creatae* und *res factae* zusammen, die nicht explizit ausgelegt werden.⁵¹

Der Vorlauf der Szene, in die die Rüstungsbeschreibung eingebettet ist, sei kurz genannt: Der schöne Paris, der im Wald auf eine Hochzeitsgesellschaft gestoßen ist, weckt bei den Anwesenden des griechischen und trojanischen Hofes Begehrlichkeiten. Wer den Jüngling mit nach Hause nehmen darf, entscheidet in letzter Konsequenz ein Zweikampf zwischen Hektor und Peleus. Die Ausrüstung der Kämpfer wird ausführlich und Schicht für Schicht beschrieben: Hektor trägt eine Kettenrüstung, darüber eine Brustplatte aus Krokodilsleder (»kocatrillen hût«, Troj., V. 3717) und schließlich einen Waffenrock mit dem eingewebten Haupt einer Sirene. Sein Schild und Helm sind ebenfalls mit diesem Motiv verziert. Blickt man auf die körpernahe Rüstung, ist zunächst das Krokodil wichtig. Die Kreatur trägt als ehemals lebendiges und jetzt totes Tier entscheidend zu der Qualität der Rüstung bei: Die Platte ist »linde unde weich« (Troj., V. 3717) und kann nicht von Waffen durchdrungen werden (»wan des kocatrillen vel / kein wâfen kan versnîden«, Troj., V. 3726f.). Ihre grüne Farbe wird in einem Vergleich verdeutlicht, der wiederum Kreatürliches mit einbezieht: Sie »schein grûen als ein venchelkrût« (Troj., V. 3714). Die »Nutzung animalischer Ressourcen«⁵² verleiht Hektor größere Beweglichkeit und besseren Schutz. Dass die Rüstung bzw. das Krokodil nicht explizit ausgelegt wird, kann zunächst mit dieser funktionalen Zurichtung erklärt werden. Es geht nicht um eine semantische Ebene, sondern darum, Hektors späteren Sieg über Peleus anhand der Rüstungsqualität einleuchtend zu machen.

Berücksichtigt man die Platte innerhalb des gesamten Dingensembles »Rüstung«, lässt sich eine implizite Allegorie abwägen. Das Leder ist unterhalb des Sirenenkopfes platziert – ein weiteres gefährliches Wasserwesen, das der Dichter im Folgenden genauer beschreibt (hinsichtlich der Eigenschaften, der Herkunft und des Aussehens). Geht man davon aus, dass die Außenwirkung der Rüstung bestimmende Sirene auf eine bedeutungstragen-

[Benutzt als Online-Ausgabe: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BLV_044_Der_Trojanische_Krieg.pdf, Zugriff 16.07.2017].

⁵¹ Vgl. dazu außerdem Romana Kaske: Im Zeichen der Sirene. Eine Rüstungsfantasie im »Trojanerkrieg« Konrads von Würzburg. In: Cordez u.a. (Hg.): *Object Fantasies* (im Druck).

⁵² Udo Friedrich: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen 2008, S. 213. Eine solche »Mythisierung feudaler Waffentechnik« könne die Qualität der Waffe an die Natur rückbinden (ebd.).

de *res* verweist und dabei selbst Bedeutung gewinnt, macht die räumliche Koppelung von Sirene und Krokodil stutzig. Die Kreaturen sind über ihre Eigenschaften ›Farbe‹ (das Krokodil ist grün wie Fenchel, die Sirene ist »von grüener varwe rîch«, Troj., V. 3754) und ›Lebensraum‹ verbunden. Auch sind beide dem Menschen gefährlich: Die Sirene, das »wunder wilde« (Troj., V. 3742) ist bekannt als *monstrum marinum*.⁵³ Sie lockt Seemänner durch ihren Gesang an, um sie dann zu zerreißen.⁵⁴ Dahingegen besitzt das Krokodil keine besondere Verführungskraft, ist aus dem *Physiologus* aber als Menschenfresser bekannt.⁵⁵ Es wird dank seines Äußeren oft mit dem Drachen assoziiert, wodurch Verweise auf verschiedene Laster wie auf den Teufel selbst möglich werden.⁵⁶

In der Kombination Krokodil – Sirene, die durch Exposition gemeinsamer Eigenschaften vom Dichter gestützt wird, ist die lederne Brustplatte nicht nur Anzeiger überlegener Waffentechnologie und funktionales Handlungselement des Kampfes, sondern gleichzeitig in sinnstiftende Zusammenhänge eingebunden. Der Dichter muss die allegorische Bedeutung des Krokodils nicht nennen, sondern vermag durch die Positionierung der Brustplatte unterhalb des Sirenenkopfes einen bedeutungshaften Bezug herzustellen, der die Rüstung gefährlich und gleichzeitig verführerisch schön macht. Nicht nur der gebildete Rezipient wird verführt, der diese Zusammenhänge erkennen kann. Vielmehr wird die Rüstung solchermaßen sinnlich erfahrbar dargestellt, so dass sie auch für den Nichtwissenden ihre Wirkung entfaltet. Dabei tritt die Materialität der einzelnen verarbeiteten Dinge in den Vordergrund, also die taktile Dimension der weichen Brustplatte und die akustischen Elemente des Helmes, an dem das Haar der Sirene in Form von herabhängenden, klingenden Goldmodulen befestigt ist. Die verführerische Wirkung der artifiziellen Sirene wird durch die materiell-sinnliche Gestaltung der Rüstung anschaulich gemacht. Sie bleibt weiterhin ein Artefakt, das vom Dichter jedoch als Kreatur inszeniert wird.

⁵³ Siehe z.B. Venus' Charakterisierung: »nû sich, wie die Syrène / und ir süezes dônes grif / ziehe an sich vil manic schif, / sus kan diz wunneclîche wîp / mit ir clârheit mangan lîp / an sich ziehen unde nemen« (Troj., V. 2668–2673).

⁵⁴ Vgl. Vögel: Naturkundliches, S. 102.

⁵⁵ Vgl. hierzu und zu dem menschengewordenen Krokodil Hektor Bent Gebert: Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des »Trojanerkriegs« Konrads von Würzburg. Berlin/Boston 2013, S. 268.

⁵⁶ Vgl. Herfried Vögel: Erzählerische Bedeutungskonstituierung in Georg Messerschmidts »Brissonetus« (1559). In: Wolfgang Harms/Jean-Marie Valentin (Hg.): Mittelalterliche Denk- und Schreibmodelle in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit. Amsterdam/Atlanta 1993, S. 175–195, hier S. 189.

Die Bedeutung des Krokodils, abgeleitet aus der *Physiologus*-Tradition und bestimmten Ähnlichkeitsrelationen, wird durch die Sirene ergänzt, deren Signifikanz aus den Eigenschaften der Herkunft, des Aussehens und des Gesangs entspringt. Beide sind nun nicht auf einem Schild zusammengeführt, sondern auf der körpernahen Brustplatte Hektors, während die akustische Wirkung der Sirene zudem auf dem Helm imitiert wird. Über den Träger der Rüstung wird die Sirene quasi handlungsmächtig – man könnte hier von *agency* sprechen. Ihr im Mittelalter bekanntes Verhalten, das Anlocken und Töten von Männern, wird auf Hektor übertragen. Dabei basiert die Faszination und Verführung stark auf der Materialität und sinnlichen Erfahrbarkeit des Dingensembles.

Die Auslegung der in Erzähltexten vorkommenden *res factae* ist an vielen Stellen anspruchsvoller als die der *res creatae*. Obwohl der Dichter durch kontextuelle Signale oder exponierte Darstellung eine Auslegung insinuieren kann, ist zu berücksichtigen, dass diese durch die Kombination mehrerer Dinge in artifiziellen Komposita⁵⁷ relativiert und modifiziert werden. Die *significatio* des Artefakts ist auf seine (beschriebenen) Bausteine verteilt und muss hinsichtlich der Vorgaben des Kontextes erschlossen werden. Dabei kann wichtig sein, in welcher Reihenfolge die Bestandteile genannt werden, ob das Ding die Handlung hindurch unbeschädigt und in einem Stück bleibt, ob es in verschiedene Handlungsstränge überführt und separiert wird oder mit welchen Figuren es assoziiert wird bzw. wer das Artefakt oder einzelne Teile an sich trägt oder benutzt. Hinsichtlich der oben genannten Beispiele wird etwa deutlich, dass Vivianz' Schild aufgrund des Leidenswegs seines Trägers und des Herkunftsnarrativs bestimmte Bedeutungen der Edelsteine plausibler macht, die Rüstung Hektors hingegen in ein Dingensensemble eingebettet ist und nicht die Herkunft, sondern die Sirene in diesem Rahmen signifikant ist.

Zugestanden wird den *res factae* und ihren Komponenten damit eine Beweglichkeit, die stark durch den Kontext und die erzählerische Darstellung gesteuert wird. Beispielsweise trägt Tschionatulander in Albrechts von Scharfenberg *Jüngerer Titurel* (ca. 1270) einen Schild, in dem ein lebender Sa-

⁵⁷ Hans Henning Rausch: Methoden und Bedeutung naturkundlicher Rezeption und Kompilation im »Jüngerer Titurel«. Frankfurt a.M. u.a. 1977, S. 291, spricht bei den »Kontaminationen aus den »virtutes« mehrerer Tiere oder Dinge« von *res compositae*, die komplizierteste und zugleich interessanteste dichterische Komposition von Bedeutungsträgern (vgl. ebd., S. 294). Die Rüstung ist durch die Kreaturen unterschiedlicher Art, die analoge Eigenschaften besitzen, eine solche *res*.

lamander eingeschlossen ist.⁵⁸ Allein durch seine Platzierung ruft er andere Eigenschaften auf, als es bei der Salamanderhaut der Fall ist, die als Spannseil des Bettes von Anfortas in Wolframs *Parzival* genutzt wird.⁵⁹ Während der Schild die Eigenschaft des Tieres, im Feuer zu leben, exponiert,⁶⁰ reihen sich die Spannseile vielmehr in die lange Beschreibung des Bettes ein und betonen durch die Herkunft des Salamanders die Exotik und Fremdartigkeit des Artefakts. Wie relevant die Dinge für die Erzählung sind, ist nicht zuletzt auf die beschriebenen Eigenschaften des Salamanders zurückzuführen. Der Schild Tschionatulanders ist stark auf seinen Träger zugeschnitten und kann mithin charakterisierend wirken: Der feurige Salamander, der für aggressive Kampfkraft und Minne steht, ist in dem Schild eingeschlossen, der mit Edelsteinen, die die Tugenden bezeichnen, beschlagen ist. Hinter diesem Schild verbirgt sich Tschionatulanter, den der Erzähler aufgrund seines besonnenen Handelns lobt. Der Schild macht den Erzählerkommentar in der Handlung anschaulich und erweitert ihn, indem das Ding die nach außen gerichtete Aggression Tschionatulanders mit dem Aspekt der Minne verknüpft. Der Gebrauch, die Gestaltung und das Zusammenspiel von Träger und Ding wirken an der *significatio* des Dings mit, die in der Handlung wiederholt aufgegriffen und aktualisiert wird.⁶¹ Das Bett des Anfortas im *Parzival* hingegen kommt nur an einer Stelle vor; die Salamanderhaut wird im Rahmen einer Aufzählung genannt und verschwindet danach wieder. Schild und Bett kombinieren Kreatürliches und Artifizielles und schaffen, wie im *Jüngerer Titurel*, mit der Hybridisierung neue Bedeutungen, die die

⁵⁸ »Er sant im ouch des golde geworht einen schilt drivalden. / der was vil riches soldes wert, ein salomander drinn behalden« (V. 1696, 1f.). Zitiert nach: Albrecht von Scharfenberg: *Jüngerer Titurel*. Bd. 1. Nach den Grundsätzen von Werner Wolf krit. hg. von Kurt Nyholm. Berlin 1955.

⁵⁹ Vgl. *Parzival* V. 790, 21f. Zitiert nach: Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Studienausg. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausg. von Karl Lachmann. Übers. von Peter Knecht. Einf. zum Text von Bernd Schirok. Berlin/New York 1998.

⁶⁰ Bei Albrecht überlebt der Salamander im Schild, weil er sich vom Feuer ernährt. Dem Tier wird auch eine neue Eigenschaft zugeschrieben, die nicht in den naturkundlichen Enzyklopädien zu finden ist: Das im Schild brennende Feuer wird durch den Salamander angeheizt, der, anstatt träge zu sein, unermüdlich auf und ab läuft (vgl. die ergiebige Untersuchung von Rausch: *Methoden*, S. 100, zur Eigenschaft des Feuerfressens ebd. und S. 96f.). Siehe zum Salamander in mittelalterlichen allegorischen Texten Jan Ulrich Büttner: *Asbest in der Vormoderne. Vom Mythos zur Wissenschaft*. Münster u.a. 2004, v.a. S. 82–88.

⁶¹ Vgl. Ruth Finck: *Minor mundus homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen 1999, S. 342f. Zu weiteren handlungsbezogenen Funktionen des Schildes siehe Rausch: *Methoden*, S. 103–113.

fixierten Eigenschaften des Salamanders nicht zulassen würden. Kombinierte und ergänzte Proprietäten bilden die Grundlage neuer oder neu justierter Verweisbeziehungen. Gerade solche Vermischungen zeigen das Potential der Literatur, Dinge und ihre Eigenschaften zu variieren und für Erzählungen fruchtbar zu machen und mit den Verfahren der Dingallegorese kreativ umzugehen. Der anfangs erwähnte Tauben-Automat im Grab der Camilla, von dem Heinrich von Veldeke im *Eneasroman* erzählt, mag als letzte Verdeutlichung dienen: Das ewige Licht in Camillas Grab hängt, so wird es dort beschrieben, am Schnabel einer künstlichen Taube. Bei Betreten der Kammer löst sich der Pfeil eines ebenfalls artifiziellen Bogenschützen und durchtrennt die Aufhängung – das Licht erlischt. Vielfach wurde die Taube als Bezeichnung Camillas gelesen, auf deren Keuschheit sie verweise.⁶² Die Auslegung des Tieres orientiert sich damit an der gängigen allegorischen Bedeutung, wie sie aus der Bibel in naturkundliches Wissen übergegangen ist. Im Gegensatz zur Taube des *Reinfried* ist Heinrichs Taube nicht lebendig, sondern ein als Kreatur inszeniertes Artefakt. Die übertragenen Eigenschaften der *res creata* ›Tauben‹ stellen simultan die animierte Kunstfertigkeit des Artefakts heraus und lassen das Tier lebendig erscheinen. Zugleich wird durch die Artifizialität die bekannte Bedeutung erweitert: Neben Camillas Keuschheit verweist das Artefakt gemeinsam mit den anderen Dingen des Grabmals auf eine die Zeit überdauernde *memoria*. Im *wunder*⁶³ der automatischen Welt innerhalb des Grabes wird die Illusion einer »Kontinuität, Beständigkeit [und] Ewigkeit über den Tod« inszeniert.⁶⁴ Obwohl diese Taube in keinem Buch der Natur verzeichnet ist, ist ihre Gestaltung nicht willkürlich. Die künstliche Taube bleibt durch die übertragenen Eigenschaften der lebenden Taube weiterhin einer Interpretation zugänglich und kann durch ihren Status als Artefakt neue Verweise stiften; der Erzähler bereitet dies vor, bietet dann aber keine Auslegung an.

⁶² Vgl. dazu Herfried Vögel: Das Gedächtnis des Lesers und das Kalkül des Erzählens. Zum »Eneasroman« Heinrichs von Veldeke. In: Dietmar Peil/Wolfgang Frühwald (Hg.): Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Tübingen 1998, S. 57–86, bes. S. 75.

⁶³ En., V. 251, 26. Zitiert nach: Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdt. übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachw. von Dieter Kartschoke. Stuttgart 2004.

⁶⁴ Sonja Feldmann: Heiden als Vorfahren christlicher Herrscher im »Eneasroman« Heinrichs von Veldeke. Die Inszenierung des Todes von Pallas und Camilla. In: Susanne Knaeble (Hg.): Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters. Münster u.a. 2011, S. 235–250, hier S. 245.

Material Culture Studies

Welche Perspektiven ergeben sich nun, wenn man die mittelalterlichen Erzählungen mit neueren Zugängen der *Material Culture Studies* betrachtet? Die Verfahren der Dingallegorese, die durch die Gestaltung der mittelalterlichen Texte begründet sind, lassen sich mit neueren Forschungsansätzen verbinden, die dasselbe in den Blick nehmen. Die grundlegende Verschiedenheit der beiden Zugänge muss nicht eigens erwähnt werden – bei den *Material Culture Studies* handelt es sich nicht um eine christliche Theorie, die den Anspruch auf allumfassende Gültigkeit erhebt, sondern mehr um einen Pool interdisziplinärer Schlaglichter. Wenn dabei die Einbindung von Dingen in Netzwerke oder ihre quasi-menschliche *agency* beobachtet wird, geht das über die Dingallegorese hinaus. Zugleich fordert zum Weiterdenken heraus, dass die Verfahren der Dingallegorese von den mittelalterlichen Dichtern aufgeweicht werden. Daher soll der Anschluss eines Bereichs der *Material Culture Studies* erwogen werden, der den Moment oder Prozess einer Bedeutungskonstitution von Objekten⁶⁵ greifbar machen will: die (primär methodisch zu denkende) *Object Biography*.⁶⁶

Im Rahmen der Untersuchung von Waren (*commodities*) entwickelte Igor Kopytoff die Metapher der Biographie, die über Objekte geschrieben werden müsse.⁶⁷ Kopytoffs Fokus liegt auf dem umfänglicheren Verständnis von Waren, deren Wert nicht nur durch Produktion und Tausch entstehe. Objekte können darüber hinaus einen Status einnehmen, der nur das Potential der Ware beinhalte. Diverse Prozesse der »decommoditization« bzw.

⁶⁵ Hier ist anzumerken, dass nun der Begriff ›Bedeutung‹ so verwendet wird, wie er im Feld der *Material Culture Studies* genutzt wird. Vor dem Hintergrund der Bedeutungskunde, die einen klar definierten und eingegrenzten Bedeutungsbegriff hat, muss er sich auch aufgrund seiner weiten Anwendbarkeit als unpräziser erweisen.

⁶⁶ In diesem Kapitel spreche ich von Objekten (und nicht von Dingen), um der Differenz zwischen dem klar definierten Begriff der *res* und der weichen, heterogenen Begriffsverwendung in den *Material Culture Studies* gerecht zu werden. Siehe zu Letzterem Fiona Candlin/Raiford Guins (Hg.): *The Object Reader*. New York 2009, S. 2: »The category ›object‹ does not [...] divide the natural from the artificial world, the material from the immaterial, the animate from the inanimate, or the human from the non-human«. In dem Band findet sich eine Reihe von Begriffen für Dingliches (»artefact«, S. 80; »thing«, S. 113; »nonhuman«, S. 232), die alle unter den Dachbegriff ›object‹ fallen und deren Gegenüberstellung produktive Spannungen erzeugt.

⁶⁷ Vgl. Igor Kopytoff: *The cultural biography of things. Commodification as process*. In: Arjun Appadurai (Hg.): *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge 1986, S. 64–91.

»recommoditization«⁶⁸ machen feinere Abstufungen nötig und können durch Fragen biographischen Charakters sichtbar gemacht werden.⁶⁹ Das in soziale Interaktionen eingebundene Objekt muss nach Kopytoff durch die Zeit verfolgt werden: »As people and objects gather time, movement and change, they are constantly transformed, and these transformations of person and object are tied up with each other.«⁷⁰ Dingbedeutung ist aus Perspektive der *Object Biography* nicht gegeben, sondern entsteht durch zeitliche Prozesse und kontextuelle Anbindung. Ein Objekt kann durch die mit ihm verbundenen Menschen oder Ereignisse eine Geschichte »schreiben«. Wie diese Biographie zustande kommt und welche bedeutungstragenden Konstellationen konstitutiv sind, ist für jedes Objekt verschieden: Während manche als »social actors«⁷¹ wirken, gibt es andere, deren Bedeutung an ein rituelles Ereignis gekoppelt ist. Auch Herstellung, Weitergabe, Zerstörung, Raub oder Musealisierung sind Faktoren, die dem Objekt oft nicht unmittelbar ablesbar sind, sondern rekonstruiert werden müssen. So kann anhand der verschiedenen Funktionalisierungen und Kontextualisierungen eines Objekts auch dessen Einfluss auf Menschen und Ereignisse bestimmt werden.

Die Metapher der Biographie, die Kopytoff eher als Impetus seiner Überlegungen setzt, wurde schließlich im Schreiben über Objekte umgesetzt, deren »Lebensgeschichten« erzählt werden. Eine Einzelstudie zeichnet etwa den Weg eines Tomahawks von seiner Entstehung über die sich ändernden historischen Handhabungen und Bedeutungen bis zu seiner Musealisierung nach.⁷² Als historische Objektbiographien können solche Narrative Lebensdauern von beträchtlicher Länge darstellen, die wie im Fall des Tomahawks und der übergeordneten Objektgattung Jahrhunderte abdecken, wie der Untertitel der Studie zeigt: *A cultural biography, 1750–1900*. Allein dadurch muss der Ansatz der *Object Biography* modifiziert werden, um auf literarische

⁶⁸ Vgl. zu diesen Begriffen ebd., S. 65.

⁶⁹ Kopytoff schlägt vor: »What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in 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 to be an ideal career for such things? What are the recognized ›ages‹ or periods in the things ›life, and what are the cultural markers for them? How does the thing's use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness?« Ebd., S. 66f.

⁷⁰ Chris Gosden/Yvonne Marshall: The Cultural Biography of Objects. In: *World Archaeology* 31/2 (1999), S. 169–178, hier S. 170.

⁷¹ Ebd., S. 176.

⁷² Vgl. Timothy J. Shannon: Queequeg's Tomahawk. A Cultural Biography, 1750–1900. In: *Ethnohistory* 52/3 (2005), S. 589–633.

Texte angewandt werden zu können. Dinge innerhalb einer Diegese sind zunächst nicht in lange historische Prozesse eingebunden und vor allem Teil einer fiktiven Welt.

Die kulturhistorische Herangehensweise kann dahingehend für die Dynamik literarischer Ding-Darstellungen fruchtbar gemacht werden, als sie die zeitlichen Prozesse und Konstellationen in den Blick rückt, in die Dinge eingegliedert sind. Obwohl fiktive Dinge keine ›Lebensgeschichten‹ besitzen, die sie aktiv selbst gestalten, haben ihre Wege durch die Handlung oftmals biographischen Charakter. So erfährt der Rezipient von Rolands Schwert Durndart nicht nur, wo es herkommt, wie und wo es benutzt wird, sondern auch, wer es nach dem Tod Rolands erhält. Durndart gewinnt durch die Szenenfolge, in der das Schwert immer wieder gezeigt und eingesetzt wird, eine bestimmte Menge an Eigenschaften. Zugleich werden ihm verschiedene Träger zugeteilt, es wird in zeitliche und räumliche Kontexte gestellt, es dient der *memoria* Rolands nach seinem Tod und kann überzeitliche Zusammenhänge stiften. Um die Bedeutung eines literarischen Dings zu ergründen, sind neben allegorischen Auslegungsmöglichkeiten auch die Konstellationen, in denen es gezeigt wird, seine Netzwerke, sein Weg durch die Handlung, seine Handhabung und räumliche und zeitliche Kontexte zu berücksichtigen. Die unbestimmten, außerhalb der Schöpfungswelt Gottes nicht mehr fixierten Eigenschaften literarischer *res factae*, aber auch die der *res creatae*, die wie im Fall der Sirenenrüstung variiert und neu justiert werden, können sich im Verlaufe des Handlungssyntagmas verschieben, ändern oder relativiert werden. Wenn zuvor noch die Schutzfunktion eines Schildes wichtig war, kann in der nächsten Szene abseits des Kampfes seine Verzierung fokussiert werden. Auch Zerstörung und sonstige materielle Veränderungsmöglichkeiten werden dann interpretatorisch zugänglich, wenn das Objekt nach seiner Biographie befragt wird.

»daz was ein dinc, daz hiez der grâl«⁷³

Betrachtet man die mediävistische Forschungsliteratur zu Dingen, könnte man den Schluss ziehen, das wichtigste »dinc«⁷⁴ der mittelhochdeutschen Literatur sei der Gral in Wolframs von Eschenbach *Parzival*. Auf jeden Fall ist

⁷³ Der Text wird im Folgenden mit der Sigle ›Pz.‹ unter Angabe des Verses zitiert nach der Ausgabe: Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Auf der Grundlage der Handschrift D hg. von Joachim Bumke. Tübingen 2008, hier V. 235, 23.

⁷⁴ Ebd.

er wohl das bekannteste – und er wird als »dinc« in die Handlung eingeführt, noch bevor der Erzähler seine zwei anderen Namen preisgibt (»grâl«, Pz., 235, 23; »lapsit exillis«, Pz., 469, 7).⁷⁵ An ihm können die Möglichkeiten und Grenzen der vorangegangenen Erwägungen zur Dingbedeutsamkeit gezeigt werden. Damit soll nicht ein weiterer Versuch einer Interpretation gewagt sein, sondern die existierenden Forschungszugriffe, die sich um die Frage drehen »Was ist der Gral?« oder vielmehr »Wie ist der Gral?«,⁷⁶ geordnet und auf ihre Grenzen untersucht werden. Wie tragfähig sind die Verfahren der Dingallegorese und die Modelle der neueren Dingforschung bei einer so zentralen, dennoch so schwer fassbaren *res*?

Grob lassen sich drei Bereiche der Forschung unterscheiden, die den Gral unter je anderen Aspekten untersucht haben und die auch immer wieder Schnittstellen aufweisen. Der erste Bereich stellt die Eigenschaften des Grals in den Mittelpunkt und erprobt Verfahren der Allegorese, um zu einer Deutung zu gelangen: Ausgelegt werden Herkunft, Form, Farbe, äußere Gestaltung und die Namen des Dings. Erschwerend wirkt dabei, dass Wolfram keine Hinweise zum Aussehen des Grals gibt. Ob er eher als Stein, Kelch oder Tragaltar gedacht werden kann, ist unklar.⁷⁷ Gleiches gilt für die Bedeutung seiner Namen bzw. Bezeichnungen, zu denen es reichlich etymologische Überlegungen gibt. Unter anderem ist der *lapsit exillis* gelesen worden als *lapis erilis* (»der Stein des Herrn«), *lapis textilis* (»der Asbeststein«), *lapis exilis* (»der kleine, unscheinbare Stein«), *lapis exsulis* (»der Stein der Verbannten«) oder *lapis exilii* (»der Stein des Exils«).⁷⁸ Damit stehen sich die erzählerische Benennung des Grals als »dinc«, ein konkretes, materiell greifbares Etwas, und seine ausgesparten Eigenschaften gegenüber, die die Imagination anregen. Er vermag es, gleichzeitig tangibles Ding und unwirklich-unfassbarer »wunsch« (Pz. 235, 24) zu sein.

Ein zweiter Bereich lässt sich mit dem Stichwort *agency* beschreiben. Die »Wunderkraft«⁷⁹ des Grals umfasst seine Fähigkeiten, die Gralsgesellschaft zu speisen, Jugend zu verleihen und die Lebenskraft zu erneuern, die Verwandlung des Phönix zu bewirken, sein Gewicht zu verändern (dem

⁷⁵ Vgl. Selmayr: Lauf der Dinge, S. 75f., zur Benennung als »dinc«.

⁷⁶ Beide Zitate aus Volker Mertens: Der Gral. Mythos und Literatur. Stuttgart 2007, hier S. 9f.

⁷⁷ Vgl. Henry Kratz: Wolfram von Eschenbach's »Parzival«. An attempt at a total evaluation. Bern 1973, S. 574.

⁷⁸ Die ganze Liste inklusive der Interpreten bis zum Jahre 2004 ist zu finden bei Joachim Bumke: Wolfram von Eschenbach. Stuttgart u.a. 2004, S. 139f.

⁷⁹ Ebd., S. 136.

Sünder zu schwer, kann er nur von einer reinen Jungfrau leicht getragen werden), sich dem Ungetauften unsichtbar zu machen und sich demjenigen zu verbergen, der bewusst nach ihm sucht. Er erscheint als Ding mit eigener Handlungsmacht, das sich verweigern kann und menschliches Handeln beeinflusst.⁸⁰ Die Forschungsdebatte über die Relation weltlicher und religiöser Elemente in der Erzählung bedenkt diese Wunderkraft hinsichtlich der Beeinflussung durch christliche Gedanken. Dass der Gral ein Symbol ist, scheint klar – Wolfram gestaltet ihn aber so uneindeutig, dass der Platz für interpretatorischen Freiraum groß ist (er kann »Symbol für vollendete Gottgefälligkeit auf Erden«,⁸¹ »Symbol für das höchste geistige Trachten«,⁸² Zeichen für Eucharistie und ritterliche Minne⁸³ und Symbol der Durchdringung von Religiösem und Ritterschaft⁸⁴ sein). Bumke formuliert vor diesem Hintergrund, dass die Forschung durch das Ziel, den theologischen Gehalt des *Parzival* zu bestimmen, die Erzählung zu sehr eingeebnet habe.⁸⁵ Auch Heinzle kritisiert, der Interpret müsse eigentlich zuerst das »Grundproblem«⁸⁶ des *Parzival* darstellen, nämlich die Verknüpfung scheinbar oder wirklich inkonsistenter Elemente. Mittlerweile werden diese Unsicherheiten, die um den Gral kreisen, mehrheitlich interpretatorisch berücksichtigt und problematisiert. Haug stellt symptomatisch fest, Wolfram lasse den Gral »in irritierender Weise zwischen Märchending

⁸⁰ Selmayr: Lauf der Dinge, S. 76, weist darauf hin, dass nicht der Gral wandert, sondern »die Figuren wandern zum Gral«. Er besitze eine »quasi-*agency*« (ebd., S. 81) durch die auf ihm erscheinende Schrift, mit der sich Gott offenbart. Nicht der Gral selbst handle, sondern Gott handle durch das Objekt. Damit ließe er sich nach Bill Brown als *thing* verstehen, das opak bleibt. Dinge (things) sind das, »what is excessive in objects, as what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects—their force as a sensuous presence or as a metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols, and totems«. Bill Brown: Thing Theory. In: Critical Inquiry 28 (2001), S. 1–22, hier S. 5.

⁸¹ Gottfried Weber: Wolfram von Eschenbach. Seine dichterische und geistesgeschichtliche Bedeutung. Bd. 1: Stoff und Form. Frankfurt a.M. 1928, S. 84.

⁸² Georg Misch: Wolframs »Parzival«. Eine Studie zur Geschichte der Autobiographie. In: DVjs 5 (1927), S. 213–315, hier S. 214.

⁸³ Vgl. Walter Johannes Schröder: Der Ritter zwischen Welt und Gott. Idee und Problem des Parzivalromans Wolframs von Eschenbach. Weimar 1952, S. 53ff. u. 130f.

⁸⁴ Vgl. Julius Schwietring: Die deutsche Dichtung des Mittelalters. Darmstadt 1957, S. 161.

⁸⁵ Vgl. Joachim Bumke: Die Wolfram-Forschung seit 1945. Bericht und Bibliographie. München 1970, S. 165.

⁸⁶ Joachim Heinzle: Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch. Bd. 1: Autor, Werk, Wirkung. Berlin/Boston 2011, S. 390.

und religiösem Symbol in der Schweben⁸⁷; Mertens spricht vom Gral als »Leerstelle«.⁸⁸

Das dritte Forschungsfeld berücksichtigt vornehmlich die Konstellationen und Kontexte, in denen der Gral eine Rolle spielt. Intradiegetisches wie wechselnde Träger bzw. die mit dem Ding interagierenden Figuren, die Räume und Zeiten, in denen er gezeigt oder über ihn gesprochen wird, sowie intertextuelle Aspekte der Motivgeschichte und der Vorlagenrekonstruktion stellen hier für die Interpretation die wichtigsten Aspekte dar. Solche Forschungsdarstellungen, die die Wanderung des Grals durch verschiedene Texte, Stoffgeschichten und mediale Einbettungen nachzeichnen, lassen sich als *Object Biographies* begreifen. Sie stellen Fragen biographischen Charakters (vgl. Anm. 60) an eine *res*, die durch die Handlung mäandert und eine Karriere von frühen (christlichen oder keltischen?) Vorstellungen bis hin zu modernen kinematographischen Imaginationen aufbieten kann.

Gerade dieses Ungewisse, das Sich-Entziehen, macht den Gral zu dem wohl bekanntesten Ding der mittelalterlichen Literatur. Immer wieder fordert er die methodischen und theoretischen Zugänge heraus, die sich anhand der Oberbegriffe »allegorische Verfahren«, *agency*/Wunderkraft und *Object Biography* gliedern lassen. Die vielen und heterogenen Deutungen kartieren die Grenzen der Verfahren, die sich an einem Ding mit unscharfem Äußeren, wenigen feststehenden Eigenschaften und ambivalenten Zuschreibungen abarbeiten. Der nach seiner Deutung brüllende Löwe des *Iwein* gesellt sich zum Gral, dessen Deutungsmöglichkeiten noch vielfältiger sind. Maßt man sich doch eine Deutung des Grals an, ist das Sich-Entziehen des *lapsit exillis* vielleicht auch etymologisch fruchtbar zu machen – nicht als lateinisch *lapis*, sondern *lapsus* (*labi*, »gleiten«, »stürzen«) in Verbindung mit dem bereits von Kolb so verstandenen *exilium* (»Verbannungsort«, »Zufluchtsstätte«) wäre der Gral zu lesen als »das Gleiten ins Exil. Der Gral entschwindet zwar nicht aus Munsalvaesche, aber die Gralsträgerin Repanse de Schoye begibt sich mit Feirefiz nach Indien, wo ihr Sohn Johann später das Christentum unter den Heiden verbreitet.⁸⁹

Liest man den Gral solcherart als etwas, das sich allen sinnstiftenden Zuschreibungen entzieht, wird deutlich, dass die Bedeutungsfülle der Dinge

⁸⁷ Walter Haug: Art. »Gral«. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 6 (1990). Berlin/New York 1990, S. 86–91, hier S. 88.

⁸⁸ Mertens: Gral, S. 10.

⁸⁹ Pz. 822, 23ff.: »diu [Repanse] gebar sît in Indyân / ein sun, der hiez Jôhan. / priester Jôhan man den hiez [...]«.

und die daraus hervorgehende Vielzahl von Interpretationen auch bewusst bedacht werden kann. So sollen und können die skizzierten Wege, Dingen und ihren Bedeutungen in mittelalterlichen Erzählungen auf die Spur zu kommen, nicht zu einem festen Apparat beitragen, nach dem jedes Ding zu befragen ist und der eine gültige Auslegung hervorzubringen hat. Nützlich sind die Überlegungen dann, wenn sie zum Weiterdenken anregen und sie an anderen literarischen *res* weiterentwickelt werden. Es gibt viele dichterische Möglichkeiten, Dinge in der Literatur zu modellieren und zu transformieren – als Requisiten, Sinnangebote, mnemotechnisches Hilfsmittel, Szenenmarkierungen und Weiteres –, so dass jeder Versuch einer Fixierung ihrer Konstellationen und Positionen nicht nur die Beweglichkeit der Literatur, sondern auch die der Forschung einfrieren würde. Die Dingallegorese kann hier nur eine Möglichkeit darstellen, die Erzählungen besser zu verstehen. Versucht man, auf die beobachtenden Entgrenzungen dieser Herangehensweise zu reagieren, bieten sich Erwägungen der neueren Forschung zu Objekten an. Dinge konstituieren Handlungswege, mithin Biographien, und fordern immer wieder dazu auf, interpretative Setzungen zu reflektieren. Gerade durch implizite Signale einer Auslegung wird dem Rezipienten ja eine gewisse Freiheit gegeben, wie das Ding aufzufassen ist. Der Versuch, Dingallegorese und *Material Culture Studies* zusammenzudenken, bietet dahingehend besonders vor den vielen bereits entwickelten kulturhistorischen Zugängen neue Sichtweisen auf vermeintlich Altbekanntes, das doch jedes Mal anders erscheinen kann.

Grenzüberschreitung und Widerständigkeit der Dinge im *Lai du cort mantel* und seinen mittelhochdeutschen Bearbeitungen

Was macht eine höfisch kultivierte Dame oder einen höfischen Ritter aus? Die mittelalterliche, von Frankreich ausgehende Artusepik antwortet auf diese Frage unter Bezug auf drei Komponenten, nämlich eine edle Abkunft (Geburtsadel), eine edle Gesinnung (Tugendadel) und einen gewissen höfischen Lebensstil, zu dem, ganz zentral, auch höfische Luxus- und Repräsentationsobjekte gehören, so etwa ritterliche Bewaffnung und kostbare Kleidung. Dem in der Artusepik literarisch vermittelten, höfischen Ideal zufolge stehen diese Komponenten, so auch Tugendadel und Lebensstil, im Verhältnis der antiken Kalokagathie (*καλὸς καὶ ἀγαθός*, »schön und gut«): Es herrscht – oder soll herrschen – Harmonie zwischen Tugend als innerer Schönheit und der äußeren Schönheit des Körpers, der Körpersprache und auch der Kleidung. In der höfischen Welt, die ganz auf Öffentlichkeit und Sichtbarkeit hin angelegt ist, fungiert die schöne Erscheinung »als äußeres Zeichen einer inneren Haltung; sie signalisiert Lebensfreude, festliche Stimmung, Weltzugewandtheit, und sie verbürgt die Fähigkeit und die Bereitschaft zu einer spezifischen Form adliger Selbstdarstellung und friedvoller höfischer Interaktion.«¹

Was passiert, wenn es an dieser Harmonie von innen und außen öffentlich sichtbar mangelt und die Wirkungseinheit von Mensch und Repräsentationsobjekt zu Bruch geht, zeigt uns die mittelalterliche Erzählung vom schlecht geschnittenen Mantel, altfranzösisch: *du mantel mautailé*. Sie nimmt in Frankreich des 13. Jahrhunderts (zwischen 1200 und 1210) ihren Anfang, und zwar in Gestalt des Lais (*Le lay du cort mantel*),² einer kurzen Verserzählung keltischer Stoffe (*lai narratif*), und verbreitet sich rasch in Europa.

¹ Elke Brügggen: Kleidung und adeliges Selbstverständnis. Literarische Interessenbildung am Beispiel der Kleidermotivik in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Joachim Heinzle (Hg.): Literarische Interessenbildung im Mittelalter. Stuttgart/Weimar 1993, S. 200–215, hier S. 211.

² Die einzelnen Textzeugen des Mantellais aus der Zeit zwischen dem 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geben – mit Ausnahme des Fragments Paris, Bibliothèque nationale, fr. 2187 – der Erzählung einen jeweils anderen Titel: *Le cort mantel* (fr. 1593 [ms. A]), *Ci comance de cort mantel* (Bern, Burgerbibl., Cod. 354 [ms. B]), *Li roman de cort*

Dieses Mantellai, je nach Textzeugen im Umfang von 664 bis 913 Versen, das aufgrund seiner Komik auch der Gattung des Fabliau (Schwank) zugeordnet werden kann, handelt von einer Tugendprobe am Artushof: Wie üblich möchte König Artus das Festmahl – wir haben Pfingsten – nicht eher beginnen lassen, bis irgendeine Neuigkeit den Hof erreicht hat. Diese naht in Gestalt eines Boten, der dem König im Namen einer Jungfrau aus fernen Landen eine Nachricht zu überbringen habe. Über Absenderin und Inhalt der Botschaft möchte der Bote allerdings nur gegen Gewährung des *don contraignant*, der erzwungenen Gabe, Auskunft erteilen: Erst wenn ihm Artus verspreche, alles zu tun, was die Jungfrau durch ihn verlange, ohne vorab zu wissen, worum es sich handle, werde der Bote die Nachricht überbringen, andernfalls sogleich wieder abreisen. Artus gibt sich einverstanden und der Bote holt einen prächtigen Mantel hervor, der, seinem Bericht zufolge, von einer Fee hergestellt worden sei und eine ganz besondere Funktion besitze:

La feë fist el drap une oeuvre / qui les fausses dames descuevre. / Ja fame qui l'ait afublé, / s'è ele a de rien meserré / vers son seignor, s'è ele l'a, / ja puis a droit ne li serra; / n'è aus puceles autressi, / s'è ele vers son bon ami / avoit mespris en nul endroit, / ja puis ne li serroit a droit / que ne soit trop lonc ou trop cort (V. 201–211).³

Der Bote bittet nun darum, dass sämtliche Damen am Artushof den Mantel öffentlich anprobieren. Artus, durch das *don contraignant* dazu gezwungen, muss dieser Bitte stattgeben, möchte er nicht wortbrüchig werden, und lässt alle Damen zur Anprobe versammeln. Zur Schande der gesamten Artusgesellschaft passt der Mantel allerdings keiner der Probandinnen, angefangen bei Artus' Ehefrau und den Geliebten der besten Artusritter. Vielmehr gerät der Stoff des Mantels einmal zu lang, ein andermal zu kurz und lässt, unter öffentlichem Spott, ganze Körperteile unbedeckt, um anzuzeigen, mit

mantel (fr. 353 [ms. C]), *Le lay du cort mantel* (nouv. acq. fr. 1104 [ms. D]) und *Du mantel maillaillé* (fr. 837 [ms. T]); Siglen nach der Ausgabe von Fredrik Amadeus Wulff (Hg.): *Le conte du Mantel: texte français des dernières années du 12ième siècle, édité d'après tous les mss.* In: *Romania* 14 (1885), S. 343–380.

³ Alle im Folgenden zitierten Textstellen aus dem altfranzösischen Mantellai basieren auf der folgenden Ausgabe, der ms. T (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 837) zugrunde liegt: Nathalie Koble (Hg.): *Le lai du cor et Le manteau mal taillé. Les dessous de la Table ronde.* Paris 2005, hier S. 62; nhd. Übersetzung: »Die Fee verlieh dem Mantel die Fähigkeit, edle Frauen in ihrer Untreue zu entlarven. Keiner Frau, die ihn einmal angezogen hat, wird er passen, wenn sie ihren Ehemann jemals auf irgendeine Art und Weise betrogen hat. Ebenso wenig, wenn es sich um eine Jungfrau handelt: Hat sie sich ihrem Geliebten gegenüber auch nur irgendwie unschicklich verhalten, so wird er ihr nicht passen, entweder zu lang oder zu kurz sein« (Übers. d. Verf.).

welchem Körperteil im Speziellen Unkeuschheit geübt worden sei. Nur die zuletzt geprüfte Dame ist siegreich und erhält den Mantel als Preis. Der Bote reist ab, um seiner Herrin von der Tugendprobe zu berichten, und das Festmahl am Artushof kann endlich beginnen.

Dies sind der erzählerische Kern und die Struktur der altfranzösischen sowie aller weiteren, inner- und außerhalb Frankreichs entstandenen Bearbeitungen des Lais. Abweichungen zwischen den Bearbeitungen betreffen vor allem die Identität des Boten sowie Anzahl und Identität der geprüften Damen und der Siegerin der Tugendprobe. Im deutschsprachigen Raum taucht die Erzählung zuerst um 1200 als Episode in Ulrichs von Zatzikoven *Lanzelet* (V. 5679–6228)⁴ und später im unikal und fragmentarisch überlieferten *Mantel* (994 Verse)⁵ des *Ambraser Heldenbuchs* (um 1517) auf, der dort in enger Überlieferungssymbiose mit dem *Erec* Hartmanns von Aue steht. Im Folgenden konzentriert sich dieser Beitrag auf die altfranzösischen und die soeben genannten, mittel- und frühneuhochdeutschen Versionen des Lais und übergeht damit die übrigen französischen, deutschen, englischen, niederländischen und skandinavischen Bearbeitungen, die bis ins 15. Jahrhundert hinein entstehen.⁶

Das Erzählschema der Tugendprobe am Artushof ist nicht allein im Mantellai ausgeformt, vielmehr kennt die mittelalterliche Literatur einige weitere Tugendproben, etwa mittels des Trinkhorns (afr. *cor*), so zuerst im *Lai du cor* (3. Viertel 12. Jahrhundert) des Robert Biket,⁷ aus dem nur derjenige Artusritter zu trinken vermag, dessen Dame tugendhaft ist, oder des Handschuhs, so in der *Crône* (um 1230) Heinrichs von dem Türlin,⁸ der bewirkt, dass die rechte Körperhälfte nur einer tugendhaften Trägerin unsichtbar wird. Das

⁴ Im Folgenden zitiert nach der Ausgabe von Florian Kragl (Hg.): Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*. Text, Übersetzung, Kommentar. Studienausgabe. Berlin/New York 2009.

⁵ Ed. Werner Schröder (Hg.): *Das Ambraser Mantel-Fragment*. Nach der einzigen Handschrift neu herausgegeben. Stuttgart 1995; im Folgenden jedoch zitiert nach: Andreas Hammer/Victor Millet/Timo Reuvekamp-Felber (Hg.): *Hartmann von Aue, Erec*. Textgeschichtliche Ausgabe mit Abdruck sämtlicher Fragmente und der Bruchstücke des mitteldeutschen ›Erec‹, Berlin/Boston 2017. Dem *Erec* Hartmanns von Aue vorgeschaltet ist in dieser Ausgabe, entsprechend der Überlieferungssituation im *Ambraser Heldenbuch*, der *Mantel* (V. 1–994 / S. 2–54); eine nhd. Übersetzung ist von den Herausgebern beigelegt.

⁶ Zu den einzelnen Bearbeitungen des Mantellais siehe Otto Warnatsch (Hg.): *Der Mantel*, Bruchstück eines Lanzeletromans des Heinrich von dem Türlin, nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone. Breslau 1883.

⁷ Editionen siehe unter http://www.arlima.net/qt/robert_biket.html (Archives de littérature du Moyen Âge).

⁸ Ed. Gudrun Felder (Hg.): *Heinrich von dem Türlin, Diu Crône*. Kritische mittelhochdeutsche Leseausgabe mit Erläuterungen. Berlin/Boston 2012.

sich in diesen Tugendproben äußernde »Bedürfnis, Inneres zu erkennen und zu kontrollieren, bestimmt [...] den höfischen Lebensentwurf, der Ordnung immer als sichtbare vorstellt, wobei bewußt bleibt, daß sich hinter deren Schauseite etwas anderes verbergen kann.«⁹

Trinkhorn, Handschuh und Mantel sind Gebrauchsgegenstände, die im höfischen Kontext als Luxus- und Repräsentationsobjekte fungieren. Von entsprechend außergewöhnlicher Machart und Schönheit ist der Mantel, wie ihn Ulrich von Zatzikhoven in seinem *Lanzelet* beschreibt:

für wâr sî iu daz geseit, / daz alle diu varwe dran erschein, / die eht menschen
dhein / ie gesach oder erkande. / an disem fremeden gewande / was geworht
allerslahte / mit wîbes handen ahte: / tier, vogel, merwunder. / swaz ûf der erde
oder drunder / und zwischen himel und erde ist erkant, / daz eht mit namen ist
genant, / daz stuont dran, als lebte. / sô ez iezuo hie swebte, / sô ruct iz aber für-
baz. / ein zouberlist geschuof daz / von nigromanzië (V. 5816–5831).¹⁰

Es ist die Besonderheit dieses Mantels, dass er, in der un- bzw. antihöfischen Anderwelt hergestellt, mit dem Boten der Fee die höfische Welt des Artushofes betritt und damit eine Grenzüberschreitung vollzieht. Mit dieser Grenzüberschreitung zwischen höfischem Innen- und unhöfischem Außenraum erweist sich die Artusepik insgesamt, und so auch das Mantellai, als sujethaft im Verständnis Jurij M. Lotmans; mit der Überschreitung finde das eigentliche, narrative Ereignis als, so Lotman, »Überschreitung der grundlegenden topologischen Grenze in der Raumstruktur«¹¹ statt. Üblicherweise steht in der Artusepik der *chevalier errant* auf seiner Suche nach Aventüre als grenzüberschreitender Aktant¹² im Mittelpunkt, der die höfische Welt auf-

⁹ Jan-Dirk Müller: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik. Tübingen 2007, S. 322.

¹⁰ Kragl (Hg.): Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, S. 328; nhd. Übersetzung: »Es sei euch versichert, dass alle Farben darauf schimmerten, die irgendein Mensch jemals gesehen oder erkannt hatte. An diesem sonderbaren Gewand war mit der Bedachtsamkeit von Frauenhänden allerlei eingewebt: Tiere, Vögel, Meerwunder. Was immer auf der Erde oder darunter und zwischen Himmel und Erde bekannt ist, sodass es irgendeinen Namen hat, das befand sich darauf, als wäre es lebendig. Kaum schwebte es hier, bewegte es sich schon wieder weiter. Eine Zauberkunst bewirkt das durch schwarze Magie« (ebd., S. 329).

¹¹ Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München 1972, S. 338.

¹² Der von Algirdas Julien Greimas (*Sémantique structurale* 1966) geprägte Begriff »Aktant« nimmt, anders als der des »Akteurs«, die Träger bestimmter Funktionen innerhalb einer Erzählung in den Blick. Greimas' Aktantenmodell kennt daher sechs Typen von Aktanten: *sujet*, *objet*, *destinateur*, *destinataire*, *adjuvant*, *opposant*. Der Akteur-Netzwerk-Theorie zufolge kann es sich bei diesen Aktanten um Personen, Tiere, aber auch Objekte und Konzepte

grund einer ehrverletzenden Krise verlassen muss, um sich durch ritterliche Bewährungstaten zu rehabilitieren (Erec, Iwein, Parzival), oder sie verlässt, um Angehörige der höfischen Welt zu befreien, die in der Anderwelt in Bedrängnis geraten sind (Lanzelet). Mit Blick auf die Dinge wird im Folgenden gezeigt, dass auch der Mantel als dinglicher Aktant eine Grenzüberschreitung vollzieht, die mit seinem Wandel vom höfischen Repräsentationsobjekt zum, aus Sicht der arthurischen Welt, widerständigen Ding einhergeht, das den Artushof in eine schwere Krise stürzt. Diese Überschreitung vollzieht sich meines Erachtens auf dreierlei Weise: räumlich, semantisch und funktional. Es lässt sich zudem zeigen, dass der anderweltliche, magische Mantel in seiner Widerständigkeit (»obdurate objecthood«¹³) von gewissen, ebenfalls widerständigen Aktanten unterstützt wird, die ihrerseits jedoch fest zur Artuswelt gehören. Es ist ferner eben diese Widerständigkeit des scheinbar beseelten Mantels, die Grundlage für die Komik des Mantellais ist. Am Ende der Erzählung gibt der Mantel seine Widerständigkeit jedoch auf und vollzieht, um in der Artuswelt aufzugehen, eine weitere Grenzüberschreitung, die zu seiner Auratisierung und Sakralisierung führt.

1. Räumliche Grenzüberschreitung

Der magische Mantel kann die Anderwelt nicht eigenständig verlassen, um sich an den Artushof zu begeben, sondern muss vom Boten der Fee dorthin gebracht werden. Mit dieser lokalen Verschiebung allein kann der Mantel seine *agency* – zum Begriff siehe das Ende dieses Abschnitts – in der höfischen Welt nicht entfalten. Als widerständiges Ding, dem die zu prüfenden Damen nicht auskommen sollen, benötigt der Mantel eine Art ›Türöffner‹, der ihm Zugang zur Artuswelt verschafft. Diesen findet er im inneren der Artus-epik zwar geläufigen, sich den höfischen Normen jedoch widersetzen Ritual des bereits erwähnten *don contraignant*. Dieses verkehrt das höfische Handlungsmuster der freiwilligen Gabe aus herrschaftlicher Freigebigkeit heraus völlig. Artus muss der *a priori* gewährten Bitte nachkommen, möchte er nicht seiner Ehre verlustig werden, auch wenn die reihenweise nicht

handeln, »any entity that more or less successfully defines and builds a world filled by other entities with histories, identities, and interrelations of their own«. Michel Callon: Techno-Economic Networks and Irreversibility. In: John Law (Hg.): *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*. London 1991, S. 132–165, hier S. 140.

¹³ Begriff nach Lorraine Daston: Introduction: Speechless. In: Dies. (Hg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York 2004, S. 9–24, hier S. 11.

bestandene Tugendprobe den Artushof in Misskredit bringt; ein für Artus unlösbares Dilemma. Im Grunde müsste er sich nicht auf das *don contraignant* einlassen, doch zwingt ihn ein weiteres Ritual dazu, es dennoch zu tun: Die arthurische *costume*, nicht eher mit dem Festmahl zu beginnen, bis eine Neuigkeit den Hof erreicht, erfüllt sich mit der Ankunft des Boten der Fee, und Artus kann diese Neuigkeit nicht einfach übergehen. Denn sie befreit den Artushof aus seiner Handlungsstarre, der bis zur Ankunft des Boten in hungriger Erwartung eben einer solchen Neuigkeit verharret; die Handlung gerät aufgrund dieser Erwartung ins Stocken und kann nur durch den Boten fortgeführt werden. Die Entfaltung der *agency* des von den Angehörigen der Artuswelt als widerständig erfahrenen Mantels ist somit an rituelle Zwänge des Artushofes geknüpft; eine nicht zu vernachlässigende Portion Neugierde auf die Botschaft der Fee spielt zweifelsohne auch eine Rolle.

Der Begriff der *agency* im Sinne einer Handlungsfähigkeit oder Wirkmächtigkeit, die dem magischen Mantel als widerständigem Ding zugestanden wird, versteht sich in diesem Beitrag als Gegensatz zur üblichen, d.h. im höfischen Kontext erwünschten und erwarteten Wirkung des Mantels als höfisches Repräsentationsobjekt. Während Letzteres auf den Betrachter einwirkt, indem es als begehrenswertes Luxusobjekt zeichenhaft auf den hohen Rang seines Besitzers und Trägers verweist und somit ständische Ordnung abbildet (siehe hier unter II.), übersteigt das magische Ding das ihm üblicherweise inskribierte Handlungsprogramm (Skript) eines Mantels bei Weitem: Es hat die Fähigkeit, die Artuswelt, wenn auch nur für kurze Zeit, in Unordnung zu stürzen. Mit der *agency* des widerständigen Dinges verbindet sich somit eine Art Kraft zur (Um-)Gestaltung, die, bei Betrachtung eines weitaus bekannteren Dinges, noch deutlicher wird: Auch der Gral vollzieht eine Grenzüberschreitung – von der göttlichen Sphäre in die höfische Welt – und bewirkt, dass sich das vormals zweipolige Universum der Artusepik (Artus- und Anderwelt) mit der Gralsgesellschaft in ein dreipoliges verwandelt; diese Umgestaltung stellt laut Michael Titzmann, im Anschluss an Lotman, ein »Metaereignis« dar. Ein solches liegt vor,

wenn eine Entität die Grenze zweier semantischer Räume überschreitet und durch dieses Ereignis die dargestellte Weltordnung in der Zeit selbst transformiert wird, d.h. das System der semantischen Räume des Textes nach dem Ereignis nicht mehr dasselbe wie vor dem Ereignis ist. Ein Metaereignis ist also ein revolutionäres Ereignis: nicht nur der Zustand der Entität, sondern der der Welt ändert sich.¹⁴

¹⁴ Michael Titzmann: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch

Von einem solchen »Metaereignis« kann im Fall des Mantellais nicht die Rede sein, übersteht der vom magischen Mantel in die Krise gestürzte Artushof die innerarthurische Aventüre der Tugendprobe mit dem Sieg zumindest einer seiner Damen doch unbeschadet und unverändert. Sowohl dem Mantel als auch dem Gral ist indes eine, wie es Michel Callon bezeichnet, Tätigkeit der ›Übersetzung‹ (*translation*) zuzusprechen – im Fall des Grals eine in ihrer Intensität erheblich gesteigerte –, die »alle (Um-)Definitionen der Identität, der Eigenschaften und der Verhaltensweisen irgendwelcher Entitäten [umfasst], die darauf gerichtet sind, Verbindungen zwischen ihnen zu etablieren, also Netzwerke zu bilden«. ¹⁵

II. Semantische Grenzüberschreitung

Sobald die Damen des Artushofes die magisch modifizierte Natur des Mantels erkennen, ereignet sich in ihnen ein Wandel von einstigem Begehren, den prächtigen Mantel zu besitzen, hin zu Abscheu, Schrecken und Zorn: »Lors les veïssiez encliner, / muer color et empalir, / d'ire et de mautalent fremir. / N'i a cele qui ne vousist / que sa compaignne le preïst, / ne ja ne l'en portast envie« (V. 376–381)! ¹⁶ Die plötzliche Entfremdung vom höfischen Luxus- und Repräsentationsobjekt ›Mantel‹ hängt allerdings nicht allein mit seiner magischen Transformation zusammen, sondern resultiert auch aus dem Verlust seiner Verweisfunktion: Das Appellativum ›Mantel‹ referiert denotativ auf Material und Machart des Kleidungsstücks und lässt sich mittels Bedeutungsmerkmalen eingrenzen (definieren), die ihn von anderen Kleidungsstücken semantisch abgrenzen. Die Pracht des Mantels referiert konnotativ oder auf einer symbolischen Koordinate (Roland Barthes) ¹⁷ nach mittelalterlicher Vorstellung auch auf den hohen, sozialen Rang seines Trägers: Prächtige Kleidung ist, und dies spiegeln die mittelalterlichen

zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 3. Teilbd. Berlin/New York 2003, S. 3028–3103, hier S. 3081.

¹⁵ Ingo Schulz-Schaeffer: Akteur-Netzwerk-Theorie: zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik. In: Johannes Weyer (Hg.): Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung. München 2000, S. 187–210, hier S. 189.

¹⁶ Koble (Hg.): *Le lai du cor et Le manteau mal taillé*, S. 68; nhd. Übersetzung: »Da hätten Ihr sie sehen sollen, wie sie die Köpfe hängen ließen, erröteten, verblassten und vor Ärger und Wut bebten. Jede wünschte sich, dass ihn [den Mantel] zuerst jemand aus ihrem Gefolge anprobiert, und keine hätte diese Person darum beneidet« (Übers. d. Verf.).

¹⁷ Siehe Roland Barthes: Semantik des Objekts. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1988, S. 187–198, hier S. 192.

Kleiderordnungen wider,¹⁸ nur den edelsten, d.h. adeligen Vertretern der ständischen Gesellschaft vorbehalten. Wer eines prachtvollen Mantels ansichtig wird, ist daher zugleich auf den sozialen Kontext verwiesen, in dem der Mantel in Gebrauch steht. »Das Paradox [...] besteht darin, daß wir diese Objekte, die im Prinzip immer eine Funktion, einen Nutzen, eine Verwendung haben, als reine Instrumente zu erleben glauben, wo sie doch in Wirklichkeit andere Dinge transportieren, etwas anderes sind: Sie transportieren Sinn.«¹⁹ Im Fall des Mantels verweist die Schönheit des verarbeiteten Materials als eines von vielen anderen Attributen des Objekts auf die innere Schönheit des Trägers; der edle Träger eines solchen Mantels gehört somit ebenso fest zur Bedeutung des Begriffs ›Mantel‹ wie alle übrigen semantischen Eigenschaften des Objekts. Roland Barthes illustriert dies so: »In der emphatischen Welt der Werbung ist eine Orange das *Saftige plus die Orange*; die Orange als natürliches Objekt ist immer noch da, um eine ihrer Eigenschaften, die zu ihrem Zeichen wird, zu stützen.«²⁰ Ebenso verhält es sich, ersetzt man den Begriff ›Werbung‹ durch ›Repräsentation‹, im höfischen Kontext mit Mantelträger und Mantel als Objekt,²¹ das »zwischen der Aktivität seiner Funktion und der Inaktivität seiner Bedeutung« oszilliert. »Der Sinn entaktiviert das Objekt, macht es intransitiv, er weist ihm einen starren Platz in dem zu, was wir als ein lebendes Bild des menschlichen

¹⁸ »Die Adelsgesellschaft der mittelhochdeutschen Texte signalisiert und festigt ihren Herrschaftsanspruch durch eine exzessive Demonstration der ihr verfügbaren und für sie reservierten Luxusartikel. Dabei erscheint der Adel als eine relativ homogene Schicht; eine deutliche Abgrenzung wird nur gegenüber dem Bauern vorgenommen, dem ›vilain‹ der französischen Dichtung, einer Figur des Gegenmenschen [...]. Ein Instrument der sozialen Abwertung der Bauernschicht sind die Kleidergesetze.« Elke Brüggem: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*. Heidelberg 1989, S. 144.

¹⁹ Barthes: *Semantik des Objekts*, S. 189.

²⁰ Ebd., S. 194.

²¹ »Die öffentliche Komponente ist für vormoderne Gesellschaften von elementarer Bedeutung, besonders deutlich wird das in mittelalterlichen Erzählungen anhand der *Kleidung*, aber auch bei *Waffen* oder *Geschenken*. Die Bedeutung solcher Dinge kann indes in älteren Texten (hierin mag eine Alterität gegenüber neuen Erzählungen liegen) das Symbolische übersteigen, sodass das sichtbare Äußere den Primat gegenüber einem Inneren besitzt und damit der handelnde Akteur tatsächlich »ist«, was seine Oberfläche zeigt«. Möglicherweise ist die (moderne) Trennung von Identität und äußerer Erscheinung von Figuren für manche älteren Texte gar nicht zulässig, jedenfalls muss das Verhältnis zwischen Figuren(-Identität) und Dingen stets einer genauen Prüfung unterzogen werden.« Valentin Christ: Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der *Enneasroman* Heinrichs von Veldeke, der *Roman d'Éneas* und Vergils *Aeneis* im Vergleich. Berlin 2015, S. 16f. unter Bezug auf Jan-Dirk Müller: *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen 1998, S. 243.

Imaginären bezeichnen könnten.«²² Der magische Mantel des Lais allerdings unterläuft seine auf gesellschaftlichen Konventionen beruhende Zeichen- und Symbolhaftigkeit: Träger eines prächtigen Mantels ist – dem Mantellai zufolge – eben nicht (mehr) zwingend ein Mensch von hoher Abkunft und hoher Tugendhaftigkeit zugleich. Der Mantel überdeckt nämlich das weniger schöne Innere seiner Trägerinnen nicht mehr nach außen hin – er ist somit kein ›Schutz-‹ oder ›Deckmantel‹ –, vielmehr spiegelt er das Innere mit seinen Defiziten nach außen. Die feenhafte Magie führt nicht nur zur Verschiebung der Eigenschaften und des Potentials des Mantels über die natürlichen Grenzen hinaus, sondern führt auch dazu, dass der magische Mantel seine definitorischen Grenzen verletzt: Das höfische Repräsentationsobjekt ist semantisch und symbolisch aus den Fugen geraten. Der Verlust von Referenz auf die höfische Lebensform im Objekt führt zu Entfremdung und Irritation. Die göttliche Ordnung, die sich zeichenhaft auch an der standesgemäßen Kleidung ablesen lässt, ist empfindlich gestört.

III. Funktionale Grenzüberschreitung

Ganz eng mit der semantischen hängt die funktionale Grenzüberschreitung zusammen. So wie ein Trinkhorn es dem Menschen ermöglicht, Getränke effizienter zu sich zu nehmen – es handelt sich demnach um eine Optimierung menschlicher Anatomie, in diesem Fall des Mundes –, ein Handschuh die menschliche Hand vor Kälte und Verletzung schützt, so legt sich ein Mantel, in primärer Funktion, als zweite Haut schützend um den Körper seines Trägers. In seiner weiteren, sozial wirksamen Funktion maskiert und überdeckt der Mantel die bloße, allen Menschen gleich welchen Standes gemeinsame, verletzbare Körperlichkeit und verleiht seinem Träger einen sozialen Rang. Statt Maskierung und Überdeckung wahrer Körperlichkeit und wahrer Innerlichkeit wird der magisch transformierte Mantel des Mantellais allerdings zum Sittlichkeitsspiegel von innen und außen und entwickelt sich zum Tugendprüfinstrument, welches das durch natürliche Gegebenheiten – hier die körperliche Hülle – begrenzte Innere durch Magie uneingeschränkt sichtbar macht. Der Mantel überschreitet somit auch die Grenzen seiner Natur. Hinter diesem Motiv steckt der »Wunsch nach völliger Transparenz der Welt«:²³

²² Barthes: *Semantik des Objekts*, S. 197.

²³ Müller: *Höfische Kompromisse*, S. 318.

Wenn es in der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft kein ›Heimliches‹ gibt, das nicht öffentlich verhandelbar wäre, so entzieht sich doch vieles – zufällig oder grundsätzlich – den Blicken aller. Das Bedürfnis, auch dieses zu erfassen, kann nur als magisch erfüllbar phantasiert werden. Die Magie verweist auf eine Leerstelle, einen blinden Fleck in der Auswendigkeit höfischen Lebens, der aufgeklärt werden muß.²⁴

In seiner Spiegelfunktion setzt der magische Mantel seine Probandinnen gegen ihren Wunsch einer öffentlichen Beichte vor der gesamten Hofgesellschaft aus und kehrt somit nach außen, »worauf eine Gewissenserforschung stoßen müsste und was einem Beichtiger nur durch das Bekenntnis des Beichtenden zugänglich wäre.«²⁵ Angesichts des Ehrverlustes, der durch die zu erwartende Niederlage in der Tugendprobe unabwendbar droht, gehen die Damen, so zumindest im Ambraser *Mantel*, dementsprechend dazu über, sich jeweils paarweise und somit in vertrauterem Rahmen ihre Verfehlungen zu beichten; mit Offenbarung ihrer ›Sünden‹ begründen sie somit bereits vorab das Scheitern in der bevorstehenden Tugendprobe:

Dise sprach: ›Ich wurd es nimmerfro.‹ / so wurden mit einander zwo / geschweulich
Ir missetat / und süchten von einander rat / mit Ir taugen peichte. / grosse schulde
und leichte / ward dhaine weis verschwigen. / vil manige was unbezigen: / die
rüge da Ir taugen / an aller schlachte laugen, / die begunde Ir selber phlegen / vil
taugenlich mit den prüsten slegen. / dise not was In gemain (V. 792–804).²⁶

Mit Verlust der dem Mantel im höfischen Kontext vorgesehenen Funktion vollziehen sich sein Wandel vom Repräsentationsobjekt zum widerständigen Ding und der Bruch der eigentlich gewünschten Wirkungseinheit von Mensch und Objekt: »We begin to confront the thingness of objects«, so schildert Bill Brown diesen Wandel in den Dingen im Allgemeinen, »when they stop working for us [...]. The story of objects asserting themselves as

²⁴ Ebd., S. 323.

²⁵ Jan-Dirk Müller: Der Blick in den andern. In: Ricarda Bauschke/Sebastian Coxon/Martin H. Jones (Hg.): Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. Berlin 2011, S. 11–34, hier S. 29.

²⁶ Hammer/Millet/Reuvekamp-Felber (Hg.): Hartmann von Aue, Ereck, S. 42; vgl. Schröder (Hg.): Das Ambraser Mantel-Fragment, S. 158f.; nhd. Übersetzung: »Eine andere sagte: ›Ich werde dadurch niemals mehr froh.‹ Da begannen zwei wegen ihrer Missetat zu taumeln und klammerten sich durch ihre heimlichen Beichten Hilfe suchend aneinander. Große und geringe Vergehen wurden nicht länger verschwiegen. So manche war nicht geständig: Ihr Schweigen klagte sie an, ohne dass sie auf vielerlei Weise log; die strafe sich heimlich selbst mit Schlägen auf die Brüste. Alle waren sie in derselben Notlage« (Hammer/Millet/Reuvekamp-Felber [Hg.]: Hartmann von Aue, Ereck, S. 43).

things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation.«²⁷ Der magische Mantel macht jedoch nicht nur die von der Trägerin geübte Unkeuschheit als solche kenntlich, sondern informiert auch über die ›Art‹ der Untreue, indem er die an der Unkeuschheit beteiligten Körperteile unbedeckt lässt. Dadurch verändert der Mantel je nach Trägerin seine Form. Was der Mantel allerdings nicht kann, ist sprechen. Das widerständige Ding bleibt stumm und benötigt deshalb ein ›Sprachrohr‹, durch das die öffentlich angezeigte Untugend verbalisiert und gedeutet wird. Diese Sprachrohrfunktion übernehmen in den Versionen des altfranzösischen Mantellais unterschiedliche Aktanten, entweder die der Tugendprobe beiwohnenden Artusritter oder der Bote. Im Ambraser *Mantel* ist es einzig Keie, König Artus' ewig spottender, frauenhassender Seneschall – Hartmann von Aue bezeichnet ihn in seinem *Erec* als *quâtspreche* (V. 4664, ›Schandmaul‹),²⁸ Ulrich von Zatzikhoven im *Lanzelet* entsprechend als *arcspreche* (V. 5939)²⁹ –, der diese Aufgabe nur allzu gern an sich reißt und die Tugendprobe gewissermaßen ›moderiert‹. Dass seine eigene Geliebte in der Mantelprobe scheitert, hält Keie nicht davon ab, die vom Mantel unbedeckt gelassenen Körperstellen der anderen Damen teils sehr derb zu kommentieren, wie am Beispiel von Gaweins Dame zu sehen ist:

den mantl si Ir anlaiten, / daz Er zu baiden seiten / Ir an der weiten / nicht
getzam noch an der lenge; / hinden kurtz und gar zu enge, / aus der masse vor
ze lang. / Khai sprach: »disen kranckh / kan ich wol erfinden. / secht, wo der
Mantl hinden / Irem freunt zaiget unverholen, / daz sis im hinden hat verstolen«
(V. 928–938).³⁰

²⁷ Bill Brown: Thing Theory. In: Critical Inquiry 28 (2001), S. 1–22, hier S. 4.

²⁸ Ed. Albert Leitzmann/Ludwig Wolff, Kurt Gärtner (Hg.): *Erec* von Hartmann von Aue. Mit einem Abdruck der neuen Wolfenbütteler und Zwetler *Erec*-Fragmente. 7. Aufl., Tübingen 2006, S. 138; in Fragment W, Bl. Vr entsprechend »(der) quat s[ehte]« bzw. im *Ambraser Heldenbuch* handschriftennah »(der) chot sprach«, siehe Hammer/Millet/Reuekamp-Felber (Hg.): Hartmann von Aue, Ereck, S. 286.

²⁹ Kragl (Hg.): Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, S. 334 (»Dô sprach der arcspreche Keîn«); jedoch nicht in Hs. P (Heidelberg, Universitätsbibl., Cod. Pal. germ. 371; Elsass, um 1420): »Do sprach der nidere Koin« (V. 5939).

³⁰ Hammer/Millet/Reuekamp-Felber (Hg.): Hartmann von Aue, Ereck, S. 48; vgl. Schröder (Hg.): Das Ambraser Mantel-Fragment, S. 163; nhd. Übersetzung: »Den Mantel zogen sie ihr so an, dass er zu beiden Seiten weder in der Weite noch in der Länge passte: hinten war er zu kurz und zu eng, vorne unförmig und zu lang. Kay sagte: »Diese Unvollkommenheit kann ich genau erklären. Seht nur: Der Mantel zeigt ihrem Freund ganz offen, dass sie ihn von hinten betrogen hat« (Hammer/Millet/Reuekamp-Felber [Hg.]: Hartmann von Aue, Ereck, S. 49).

Keie gehört als durchaus tapferer, allerdings nicht besonders erfolgreicher Ritter fest zum Personal der Artuswelt. Er tritt darin stets als scharfzüngiger Spötter auf, der Angehörige des Artushofes kritisiert, ehrverletzend provoziert, bisweilen physisch attackiert und damit insgesamt die höfischen Grenzen des Anstandes weit überschreitet. Obgleich die durchaus komische Keie-Figur eine gewisse ›Narrenfreiheit‹ besitzt, stellt der Ambraser *Mantel* sie als Exempelfigur für die Unvereinbarkeit von guten und bösen Menschen heraus. Keie, obwohl zeitlebens unter (vermeintlich) tugendhaften Menschen, sei unfähig, Tugend zu lernen. Mit einem Bein außerhalb der höfischen Welt stehend, sitzt Keie im *Mantel* an einem von der übrigen Gesellschaft getrennten Tisch, fällt durch seine exotische Haartracht auf und trägt andersartige Kleidung. Dieser, somit schon äußerlich sichtbarer ›Grenzgänger‹ zwischen Artus- und Anderwelt erscheint den von ihm verspotteten Damen als widerständiger Helfer – *adjuvant* (Greimas)³¹ – des Zaubermantels als widerständigen Dinges, zu dem Keie ein Analogon darstellt. Er ist eine ›Figur an der Schwelle‹, Einfallstor für das Un- und Antihöfische in die Artuswelt, und das wohl nicht nur im *Mantel*.

IV. Widerständigkeit des Dinges und Komik

Die semantisch und funktional herbeigeführte Entfremdung des Artushofes vom Repräsentationsobjekt mag durchaus ein traumatischer Vorgang sein, doch liegt im Kontrollverlust über das Objekt die ganze Komik des Mantellais. Dass das zeitgenössische Publikum diese Erzählung als komisch empfand, belegen nicht zuletzt die Einbettung des Lais in Sammelhandschriften mit Schwankerzählungen in Frankreich oder seine Bearbeitung zum Meisterlied *Luneten Mantel* (1. Hälfte 15. Jahrhundert) in Deutschland.³² Auslöser der Komik ist die Inkongruenz: Untugend hinter scheinheiliger Tugendhaftigkeit wird mit unhöfischer Derbheit und mit Fallhöhe entlarvt – und dies mit dem Artushof an einem Ort, der eigentlich für die Perfektion höfischer Lebensform steht. Der Zusammenstoß von beseeltem Mensch und unbeseeltem Ding und die Verkehrung von Subjekt-Objekt- in Objekt-

³¹ Siehe Anm. 12.

³² So in mss. A, B und T (Siglen siehe Anm. 2); zu »Luneten Mantel« siehe Frieder Schanze: Art. »Luneten Mantel«. In: Wolfgang Stammer u.a. (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 2. Aufl., 14 Bde., Berlin/New York 1978–2008, hier Bd. 5 (1985), Sp. 1068f. und Bd. 11 (2004), Sp. 941.

Subjekt-Relationen sind für Henri Bergson das Wesen aller Komik.³³ In diesem Zusammenstoß werden dem Ding in seiner Widerständigkeit ein eigener, wenngleich dem Menschen gegensätzlicher Wille und damit ein ›Stück Seele‹ zugestanden. Der Mensch als beseeltes Wesen scheint eben dieses ›Stück Seele‹ von sich aus in das Ding zu übertragen, und zwar durch Projektion: Das (zeitweise) Versagen des Menschen in seinem Handeln und Wirken in der Welt, das er zumeist nur in Abhängigkeit von Objekten (Instrumenten) verwirklichen kann, wird kausal mit der trotzigigen Eigenwilligkeit des von ihm zeitweilig anthropomorphisierten Dinges erklärt; die magische Behandlung des Mantels durch die Fee als bewusster Akt vermindert allerdings diese Tendenz zur Anthropomorphisierung (siehe hier unter V.). Während das allein in menschlicher Perspektive beseelte Ding an Seelenhaftigkeit zunimmt, nimmt der Mensch zeitgleich an Seelenhaftigkeit ab. Er degradiert vom Individuum zum Typus, an dem sich die Kollision mit der widerständigen Dingwelt als allgemeinmenschliche Krisenerfahrung exemplifizieren lässt; das menschliche Individuum wird zur Exempelfigur. Jener Verlust an Seelenhaftigkeit ermöglicht es dem Betrachter, vorübergehend eine distanzierte Haltung der Empfindungslosigkeit einzunehmen, die, laut Bergson, Voraussetzung für Komik ist:

Das Lachen ist meist mit einer gewissen *Empfindungslosigkeit* verbunden. Wahrhaft erschüttern kann die Komik offenbar nur unter der Bedingung, daß sie auf einen möglichst unbewegten, glatten seelischen Boden fällt. Gleichgültigkeit ist ihr natürliches Element. Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion. Ich will nicht behaupten, daß wir über einen Menschen, für den wir Mitleid oder Zärtlichkeit empfinden, nicht lachen könnten – dann aber müßten wir diese Zärtlichkeit, dieses Mitleid für eine kurze Weile unterdrücken.³⁴

Bei dieser Art von Handlungs- und Situationskomik wird das Subjekt von außen dominiert, mit der Fremdbestimmtheit geht der Verlust des Subjektstatus und der Verfügbarkeit über das Objekt einher; schon das anfängliche

³³ »Das Komische an einem Menschen ist das, was an ein Ding erinnert. Es ist das, was an einen starren Mechanismus oder Automatismus, einen seelenlosen Rhythmus denken läßt. Die menschliche Komik verkörpert also eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit, die nach einer unmittelbaren Korrektur verlangt. Und diese Korrektur wird durch das Lachen besorgt. Das Lachen ist eine bestimmte soziale Geste, die eine bestimmte Art des Abweichens vom Lauf des Lebens und der Ereignisse sichtbar macht und gleichzeitig verurteilt.« Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Aus dem Französischen übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Zürich 1972, S. 63.

³⁴ Ebd., S. 12.

don contraignant im *Mantel* führt zu einem Verlust Artus' über die Verfügbarkeit seiner selbst und ist im Grunde komisch.

Überall, wo die Verlässlichkeit und Stabilität einer Handlungswelt durch Unverfügbarkeit gefährdet ist, wo ein Handlungskontext plötzlich zusammenbricht, eröffnen sich Sphären der Fremdbestimmtheit. Diese können liegen in der Unvereinbarkeit des Subjekts über sich selbst und nicht zuletzt in den Zwängen einer Kultur, die eine Handlungswelt, statt sie zu stabilisieren, durch ihre Interdiktionen zu beeinträchtigen droht.³⁵

Durch das Wirken des Mantels verteilen sich in der Tat die Rollen neu: Das Ding bzw. Quasi-Objekt (Michel Serres)³⁶ wird zum Tugendprüfer, die Damen als Quasi-Subjekte in Serie zu Geprüften und damit zu Quasi-Objekten einer Tugendprüfung. Ihr Kampf gegen die Fremdbestimmung durch das tückische Ding und gegen Artus' Aufforderung zur Teilnahme an der Tugendprobe sind aussichtslos: »Artus nannte si bei namen / und vorderte si für. / Ir jetsliche verkür / sein hulde untz an Ir todt, / Es wäre, daz Si kraft not / fürbrächte oder Zwancksal: / der beder hette der künig wal« (V. 838–844).³⁷ Auch Ausflüchte können ihnen die Teilnahme nicht ersparen, wie das Beispiel von Keies Geliebter Androëte zeigt: »La damoisele li a dit: / ›Sire[*ç*], fet el, [*ç*]s'il vous pleüst, / je vousisse qu'autre l'eüst / afublé tout premierement, / quar j'en voi cëenz plus de cent, / que nule nel veut afubler.[*ç*] / – [*ç*]Ha! [*ç*], fet Kex, [*ç*]je vous voi douter! / Je ne sai que ce senefie[*ç*]« (V. 392–399).³⁸ Zwar geht es in der Tugendprobe des Mantellais primär um den Ehrverlust der geprüften Damenschaft, doch zeigen die spottenden Kommentare bei jedem einzelnen Prüfdurchgang, dass die Un-

³⁵ Karlheinz Stierle: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, S. 237–268, hier S. 244.

³⁶ Siehe Michel Serres: *Der Parasit*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1981, S. 344–360.

³⁷ Hammer/Millet/Reuvekamp-Felber (Hg.): Hartmann von Aue, Ereck, S. 44; vgl. Schröder (Hg.): *Das Ambraser Mantel-Fragment*, S. 160; nhd. Übersetzung: »Artus sprach sie namentlich an und forderte sie auf, nach vorne zu kommen. Jegliche von ihnen verlore seine Gunst bis an ihr Lebensende, es sei denn, sie könnte auf eine Nötigung oder Vergewaltigung verweisen: Diese beiden Situationen ließ der König als Möglichkeit zu« (Hammer/Millet/Reuvekamp-Felber [Hg.]: Hartmann von Aue, Ereck, S. 45).

³⁸ Koble (Hg.): *Le lai du cor et Le manteau mal taillé*, S. 68; nhd. Übersetzung: »Das Mädchen antwortete ihm: ›Herr«, sagt sie, ›wenn Ihr einverstanden wäret, hätte ich es gern, dass ihn zuallererst eine andere anzieht, denn ich sehe hier ihrer über hundert, und keine möchte ihn anziehen.« – ›Ha!, sagt Keu, ›ich sehe schon, wie zögerlich Ihr seid! Ich weiß nicht, was das zu bedeuten hat« (Übers. d. Verf.).

ehre der Damen in enger Verbindung mit der gleichzeitigen Unehre ihrer Artusritter steht. Oder anders gesagt: Die Ehre der Ritter bemisst sich an der Tugendhaftigkeit ihrer Damen. Letztere müssen sich somit einer zweifachen Objektwerdung aussetzen, und zwar zum einen als Projektionsfläche männlicher Ehre und zum anderen als Prüflinge, deren moralische Wertigkeit sich an der Deckungsgleichheit mit dem magischen Mantel messen lassen muss. Die altfranzösische Version des Mantellais bettet in die Tugendprobe dementsprechend ein Streitgespräch zwischen Keu und Gauvain ein – dem altfranzösischen *jeu parti* (geteiltes Spiel) nicht unähnlich –, das sich um die Frage dreht, ob die Unehre der geprüften Damen zwingendermaßen zum Verlust der Ehre ihrer Ritter führe. Keu vertritt hierbei die Meinung, keiner der Artusritter müsse wegen der Untugend seiner Dame betrübt sein, immerhin ergehe es allen Artusritter auf gleiche Weise, »[m]audehez ait qui ce juga / et qui ja le créantara, / que ja chevalier soit honi, / se s'amië fet autre ami, / ains le devons bien contredire. / Que doions estre de ce pire, / se de mauvestié est provee« (V. 713–719)³⁹ Gauvain hingegen kann keinen Trost daraus gewinnen, dass alle Damen in Schande sind.

V. Ding und Seele

Die Tugendprobe kann nur funktionieren, indem die menschlichen Akanten dem magisch transformierten Mantel uneingeschränkt Objektivität in der Urteilsfähigkeit und Unparteilichkeit unterstellen; und dies wird auch kritiklos getan: Die Damen machen sich allesamt in Fragen der Ehre vom Richtspruch eines widerständigen Dinges abhängig. Dass die Beweiskraft des Mantels unhinterfragt bleibt, ist höchst erstaunlich, vermelden doch einige Versionen des Lais, der Mantel sei von einer Fee hergestellt worden, welche die Damen der Artuswelt hasse, »wann In ein fein durch frauen neid / worchte vor der hochzeit« (*Mantel*, V. 585f.).⁴⁰ Die Prosaversion des altfranzösischen Lais identifiziert die Fee mit Morgane, der Schwester König

³⁹ Ebd., S. 78; nhd. Übersetzung: »Verflucht sei derjenige, der jemals meinte und es erneut behaupten wird, dass derjenige Ritter entehrt sei, den seine Geliebte mit einem anderen betrügt. Dem müssen wir widersprechen. Was können wir dafür, wenn sie sich letztlich als untugendhaft herausstellt?« (Übers. d. Verf.).

⁴⁰ Hammer/Millet/Reuvekamp-Felber (Hg.): Hartmann von Aue, Ereck, S. 30; vgl. Schröder (Hg.): Das Ambraser Mantel-Fragment, S. 151; nhd. Übersetzung: »denn eine Fee hatte ihn aus Hass auf die Edeldamen vor dem Fest eigens hergestellt« (S. 31).

Artus', die aus Neid und Hass den Artushof per Zaubermantel bloßstellen möchte; sie sei nämlich eifersüchtig auf die Liebe Lancelots zur Königin:

[...] Mourgue la Fée, qui par son enchantement deslibera de troubler la Reine & toute sa belle compainye, pour ce que elle étoit envieuse de sa grant beauté, & jalouse de Messire Lancelot du Lac qu'elle aimoit; mais il ne la vouloit aimer; qui fut cause la faire conspirer sur la Reine & toutes ses Dames telle chose dont la feste fut despartye, & par aventure si la Reine l'eust fait semondre à celle feste, l'inconvenient jamais ne fust advenu.⁴¹

Es geht der Fee – ob nun Morgane oder nicht – offenbar nicht allein darum, die zu erwartenden, da menschlichen, moralischen Defizite am Artushof öffentlich zu machen und somit der ›Wahrheit‹ zu ihrem Recht zu verhelfen, sondern in erster Linie um Rache. Es wäre daher auch denkbar, dass der Mantel so manipuliert ist, dass er in jedem Fall untugendhaftes Verhalten anzeigt, ob tatsächlich gegeben oder nicht. In den magischen Mantel eingewoben ist die Intention der (bösen) Fee. Dies unterscheidet die Mantelprobe vom ›objektiven‹ Gottesurteil (*ordalium*) als Mittel sakraler Rechtsfindung. Auch dort fungieren Objekte, z.B. das glühende Eisen im Feuerordal, als Prüfinstrumente der Wahrheit, die im Fall des Gottesurteils freilich eine göttliche ist. Denn das *ordalium* »beruht auf der Vorstellung, daß Gott als Hüter des Rechts in Fällen der Unergründbarkeit einer Rechtslage durch ein Zeichen Hinweis auf Schuld oder Unschuld gibt.«⁴² Die dem Mantel als Objekt oder Ding zugestandene Objektivität ist sicherlich narrative Notwendigkeit, die sich nicht kausal, sondern kompositorisch motivieren lässt: Für das Erzählschema der Tugendprobe benötigt man ein objektives Prüfinstrument, einen nicht korrumpierbaren Maßstab, um die moralische Korrumpiertheit auch der höfischen Artuswelt vor der objektiven Kontrastfolie des Dinges aufzuzeigen. Die fraglose Akzeptanz dieser dinglichen Objektivität zu hinterfragen, bedeutet, nach kausaler Motivation in den Handlungen der Figuren

⁴¹ Zitiert nach der Ausgabe von Glyn S. Burgess/Leslie C. Brook (Hg.): French Arthurian Literature. Vol. V: The Lay of Mantel. Cambridge 2013, S. 138; nhd. Übersetzung: »Fee Morgue entschloss sich dazu, die Königin und deren gesamte edle Gesellschaft mit ihrem Zauber in Aufregung zu versetzen, da sie auf deren große Schönheit neidisch und auf Herrn Lancelot du Lac eifersüchtig war, den sie liebte; doch er wollte sie nicht lieben, was für sie der Grund dafür war, heimlich gegen die Königin und alle ihre Damen auf solche Weise vorzugehen, dass sie das Pfingstfest ruinierte. Hätte die Königin sie doch nur zu diesem Fest geladen, so wäre es niemals zu dieser unangenehmen Situation gekommen« (Übers. d. Verf.).

⁴² Hans-Jürgen Becker: Art. »Gottesurteil«. In: Lexikon des Mittelalters. 10 Bde. München/Stuttgart 1980–1999, hier Bd. 4 (1989), Sp. 1594.

des Mantellais zu suchen. Allerdings kennt auch mittelalterliches Erzählen neben kausaler noch andere Arten der Motivierung.⁴³

Im Fall der Tugendprobe ist, wie gesagt, von kompositorischer Motivierung auszugehen, die implizit, d.h. ohne kommentierende Erläuterung vonseiten des Erzählers vermittelt, vom Rezipienten im (Gattungs-)Wissen um den Typ der erzählten Welt akzeptiert wird, schlichtweg weil magische Objekte Teil der *matière de Bretagne* sind: »Diese [Art der Motivierung] umfasst die Funktion der Ereignisse und Details im Rahmen der durch das Handlungsschema gegebenen Gesamtkomposition und folgt nicht empirischen, sondern künstlerischen Kriterien.«⁴⁴ Der magische Mantel ist ein an das narrative Schema der Tugendprobe gebundenes Motiv, das unmittelbar handlungsfunktional ist, indem es zum Fortgang der Handlung beiträgt.⁴⁵ Freilich:

Erst wenn Dinge streiken, fallen oder klemmen, kommen sie in den Verdacht, ein Eigenleben zu führen – ein Eigenleben, das über ihre vom Subjekt intendierte Funktion hinausgeht. Es ist dieses Mehr, in dem das Objekt sich in seiner Dinglichkeit behauptet, und das uns – dies ist entscheidend – unsere Abhängigkeit von den Dingen vor Augen führt.⁴⁶

Es erzeugt einen »Überschuß an Materialität oder Dinghaftigkeit, der nicht im Dienst des Subjekts aufgeht.«⁴⁷ Der Artushof kommt allerdings gar nicht erst in die Versuchung, in den Mantel eine eigenwillige Bösartigkeit hin-

⁴³ Martínez und Scheffel unterscheiden kausale, finale (»Motivation von hinten« [Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. Frankfurt a.M. 1976, S. 66–81]) sowie kompositorische oder ästhetische Motivierung: »Die (1) *kausale Motivierung* erklärt ein Ereignis, indem sie es als Wirkung in einen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang einbettet, der als empirisch wahrscheinlich oder zumindest möglich gilt. [...] Vor allem bei älteren Erzähltexten ist die Handlung [...] häufig auch durch eine (2) *finale Motivierung* bestimmt. Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht. [...] Eine ganz andere Dimension narrativer Texte wird mit dem Begriff der (3) *kompositorischen oder ästhetischen Motivierung* bezeichnet«. Matías Martínez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10. Aufl., München 2016, S. 116f. u. S. 119.

⁴⁴ Ebd., S. 119.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 119f.

⁴⁶ Bärbel Tischleder: Objektstücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zur Dingtheorie und Literatur. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2007), S. 61–71, hier S. 65.

⁴⁷ Gisela Ecker/Susanne Scholz: Einleitung: Umordnungen der Dinge. In: Dies. (Hg.): Umordnungen der Dinge. Königstein/Taunus 2000, S. 9–17, hier S. 11.

einzuprojizieren, denn die Tücke des Dinges trifft die Hofgesellschaft nicht unvorbereitet, sondern ist ihr von Anfang an bewusst: Der Bote klärt sie anfangs darüber auf, dass die magische Verwandlung des Mantels das bewusste Werk einer Fee sei.

Neben der kompositorischen Motivierung scheinen im magischen Mantel meines Erachtens zudem zwei Vorstellungsbereiche zusammenzufließen: zum einen die keltische Vorstellung von der Dingbeseelung,⁴⁸ zum anderen die christliche Seelenlehre. Das Funktionieren magischer Testgegenstände ist in der keltischen Mythologie ohne die Vorstellung, dass derartige Objekte beseelt seien, undenkbar. So existiert etwa ein mythischer Krönungsstein der irischen Hochkönige, der Stein von Fal (Lía Fáil) – ähnlich dem Ehrenstein in Ulrichs *Lanzelet*, einer Ausformung des arthurischen Motivs des Sièges Perilous (»Gefährlicher Sitz«)⁴⁹ –, der immer nur dann aufgeschrien habe, wenn sich ein rechtmäßiger König auf ihn gesetzt habe, und somit ein vom Benutzer unabhängiges Eigenleben zu haben schien. Die Vorstellung, dass unbelebten Dingen eine Seele innewohne, widerspricht dem christlichen Verständnis: Nur wer über einen freien Willen verfüge, dessen Träger die dem Menschen innewohnende Seele sei, könne, mit erbsündlicher Einschränkung, zwischen Gut und Böse wählen, so auch zwischen Wahrheit und Lüge. Die christliche Dogmatik nennt jedoch einen Fall, in dem das Einhauchen einer Seele in das Ding möglich sei, und zwar mittels der *necromantia*, d.h. der Magie. So räumt Thomas von Aquin ein, dass Magier imstande seien, Statuen die Fähigkeit zur Sprache und zur Bewegung zu verleihen: »quod necromantici faciunt statuas loqui et moveri, et similia« (*Summa theologiae* I, q. 155 a. 5 co.). Was in die Objekte magisch eingehaucht wird, ist allerdings weniger eine eigene Seele als vielmehr eine Intention. Ein geeigneter Begriff, um zu beschreiben, wie der magische Mantel funktioniert, ist daher der des Automaten, der scheinbar aus eigenem Antrieb heraus handelt, in Wahrheit jedoch als verlängerter Arm der Absichten, in diesem Fall, der bösen Fee fungiert. In der Tat wird im Mittelalter die »Konstruktion von Automaten [...] häufig auch auf eine spezifische *Ars magica* zurückgeführt, nämlich die

⁴⁸ Siehe Helmut Birkhan: *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*. Wien 1997, S. 813–817.

⁴⁹ »Nuo saz Wälwein der reine, / ûf der êren steine, / von dem ist iu gesaget gnuoc, / daz er dem man niht vertruoc, / an swem was falsch oder haz« (V. 5177–5181, Kragl [Hg.]: Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, S. 292; nhd. Übersetzung: »Nun saß Walwein, der makellose, auf dem Ehrenstein, von dem euch ausführlich erzählt worden ist, dass er es dem Mann nicht verzieh, wenn er falsch oder böse war« [ebd., S. 293]); kurz darauf nimmt auch Lanzelet erfolgreich auf dem Stein Platz.

Nekromantie: So wie der Nekromant Toten ein Scheinleben verleiht, so verschafft der Konstrukteur von Automaten unbeseelten Dingen eine bloß simulierte Existenz.«⁵⁰ Der Mantel führt als anderweltlicher Aktant am Artushof eine Handlung aus, die von den Geprüften zwar selbst nicht kontrollierbar ist – für sie ist der Mantel zum widerständigen Ding geworden –, aus Sicht der Fee jedoch erfüllt er ganz und gar die erwünschte Wirkung (*agency*): Er ist ein ganz auf ihre speziellen Bedürfnisse hin ausgerichtetes Objekt. Solange am Artushof prächtige Kleidung mit dem Anspruch getragen wird, durch sie höfische Idealität im Sinne der eingangs erwähnten Kalokagathie zum Ausdruck zu bringen, ist dies für die Fee eine widerständige Situation. Durch magische Transformierung verwandelt sie für sich das widerständige Ding in ein willfähiges Racheinstrument. Was als widerständig erkannt wird, ist somit immer abhängig von der Perspektive, die in der Artusepik als Teil höfischer Literatur immer auf die Artuswelt fokussiert ist, da sie für ein ebenso höfisches Publikum verfasst ist.

Die Fremdheit der Dinge ist in der Literatur grundsätzlich eine Infragestellung von Wahrnehmung, Bezeichnung, Begrifflichkeit und Begreifbarkeit, die nicht nur auf das Ding, sondern immer auch auf das wahrnehmende – und damit auch lesende – Subjekt zielt. Das Leben der Dinge wird gewissermaßen zum Synonym für die Frage, was außerhalb des begrifflich Bestimmbaren existiert.⁵¹

Auch was das Mantellai betrifft, gilt es, Bärbel Tischleder in ihrer Kritik an Bruno Latours »symmetrischer Anthropologie«⁵² von Mensch und Ding beizupflichten, wenn sie darin die Perspektivierung vermisst: »Seine [i.e. Latours] technischen Gegenstände, so mein Einwand, sind nicht nur voller Menschen, sie sind auch voller klar definierter menschlicher Absichten und Zielsetzungen.«⁵³ Die anderweltliche Fee hat oder möchte keinen Zugang zum Artushof haben, besitzt im magischen Mantel jedoch einen zunächst unverdächtigen »Stellvertreter«, der als »Treueprobenautomat« ihrem Willen nach agiert.

⁵⁰ Ulrich Ernst: Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters. In: Klaus Grubmüller/Markus Stock (Hg): Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wiesbaden 2003, S. 115–172, hier S. 170.

⁵¹ Dorothee Kimmich: »Mit blasiert eleganter Frivolität«. Von der Begegnung mit fremden Dingen. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1 (2007), S. 73–82, hier S. 75.

⁵² Vgl. Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt a.M. 2002.

⁵³ Tischleder: Objektstücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge, S. 66.

VI. Grenzüberschreitung und Sakralisierung

Mit der Entfaltung der *agency* des magischen Mantels im Netzwerk widerständiger Aktanten am Artushof allein kann das Lai keinem befriedigenden Ende zugeführt werden. Denn Artusepen enden, mit Blick auf die handelnden, durch die Aventürefahrt geläuterten Figuren, üblicherweise mit der endgültigen Rückkehr aus der Ander- in die höfische Welt, sei es an den Artushof selbst oder indem sie das herrschaftliche Erbe ihrer heimatlichen Höfe antreten. Lotman beschreibt dies in Zusammenhang mit seiner Theorie sujethafter Texte als abschließende Stillstellung der Bewegung des Helden:

Da der Held [...] in ›jener‹ Welt nicht eins wird mit seiner Umgebung [...], kommt das Sujet noch nicht zum Stillstand: der Held kehrt zurück und wird, nun in verwandelter Seinsform, zum Herren ›dieser‹ Welt, deren Antipode er zuvor war. Eine weitere Bewegung ist unmöglich.⁵⁴

Anders verhält es sich im Fall des magischen Mantels: Als Siegespreis verbleibt er in Händen des die Tugendprobe erfolgreich überstehenden Paares und wird vom Artushof weg an den eigenen Hof und zudem, laut altfranzösischer Version des Mantellais, zur Aufbewahrung in ein walisisches Kloster gebracht: »En Gales, en une abaïe, / mistrent escuier le mantel, / qui ore est trovez de novel« (V. 896–898).⁵⁵ Mit der anfänglichen Überschreitung der Grenze zwischen Ander- und Artuswelt ist der Mantel zunächst in ein Gegenfeld eingetreten. »Soll die Bewegung hier zum Stillstand kommen, so muß er in diesem Gegenfeld aufgehen und sich aus einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln.«⁵⁶ Die Unbeweglichkeit des einst dynamischen Motivs des Mantels wird durch seine Sakralisierung erreicht, denn er verbleibt, mit dem walisischen Kloster, fortan an einem geweihten Ort. Die Sakralisierung von Objekten geht Karl-Heinz Kohl zufolge mit Verlust des Gebrauchswerts, Separierung von der Welt des Profanen, reiner Zeichenhaftigkeit und Unveräußerlichkeit einher.⁵⁷ Tatsächlich gibt der Mantel im Zuge seiner abschließenden Grenzüberschreitung in den sakralen Raum

⁵⁴ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 343.

⁵⁵ Koble (Hg.): *Le lai du cor et Le manteau mal taillé*, S. 86; nhd. Übersetzung: »Knappen brachten den Mantel in eine Abtei nach Wales, wo man ihn nun wieder aufgefunden hat« (Übers. d. Verf.).

⁵⁶ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 342.

⁵⁷ Siehe Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München 2003, S. 154.

hinein seinen bisherigen Status auf; er steht in seiner Gebrauchs- sowie höfisch-symbolischen und auch magischen Funktion nicht mehr zur Verfügung. Vielmehr erinnert er von da an allein in seiner sichtbaren, auratischen Präsenz mahnend an die einstige Tugendprobe am Artushof und fordert den weniger tugendhaften Betrachter von da an stillschweigend dazu auf, seine bisherige Lebensführung zu überdenken. Damit wäre der Abschluss des Mantellais im Grunde perfekt, würde der Erzähler sein Publikum am Ende nicht für kurze Zeit in Schrecken versetzen:

Et si sai ge tres bien qui l'a, / qui par trestout le portera / as dames et as damoiseles! / Seignors, dites lor ces noveles, / que partout le ferai porter, / si lor convenra afubler. / Et si sai bien de verité / que ja par eles n'iert usé! / Por noient m'en travailleroie / se ge cest present lor faisoie: / els me haroient mes tot dis, / si m'en porroit estre de pis, / si jes reprenoié de rien. / Por ce me covient garder bien / por mon besoign, non por le lor (V. 899–913).⁵⁸

Hiermit überschreitet der Mantel, wenn auch nur in der Imagination der sich vom Mantel ›bedroht‹ fühlenden Rezipienten, ganz am Schluss eine weitere Grenze, und zwar diejenige der fiktiven Welt. Der magische Mantel zeigt sich in der Lage, seine *agency* auch auf die außerliterarische Wirklichkeit des Publikums auszudehnen. Die wohl nicht ganz ernst gemeinte Drohung, den Mantel gegebenenfalls zu reaktivieren, impliziert eine Rückkehr des auratisierten Objekts vom sakralen Raum in die Welt und somit die Fähigkeit, weiterhin Grenzen zu überschreiten, falls nötig.

⁵⁸ Koble (Hg.): *Le lai du cor et Le manteau mal taillé*, S. 86; nhd. Übersetzung: »Und ich weiß sehr genau, wer ihn hat und wer ihn überallhin zu den Damen und Jungfrauen bringen wird! Meine Herren, erzählt ihnen davon, dass ich ihn überallhin werde bringen lassen, und dann werden sie ihn anziehen müssen. Und ich weiß wahrlich, dass er durch sie nicht gerade abgenutzt werden wird! Für nichts und wieder nichts würde ich mich abmühen, wollte ich ihnen dieses Geschenk machen: Sie würden mich doch für immer hassen und es könnte mir schlecht ergehen, wenn ich sie irgendeiner Missetat beschuldigte. Daher muss ich mich wohl in Acht nehmen, um meinetwegen, nicht um ihretwegen« (Übers. d. Verf.).

(K)ein wirkmächtiges Ding?

Mittelalterliche Vorstellungen von sakralen Dingen und ihrer Handlungsmacht am Beispiel der *vera icon* in der religiösen Dichtung *Christi Hort*

1. Einleitung: Reliquien als Dinge, die ›handeln‹

Dinge, denen besondere Eigenschaften oder Wirkungsweisen zugeschrieben werden, tauchen in der mittelalterlichen Literatur allenthalben auf.¹ Sei es, dass sie einem anderweltlichen Bereich entstammen wie Siegfrieds Tarnkappe im *Nibelungenlied* oder der Paradiesstein im *Alexanderroman*,² sei es, dass eigentlich ›gewöhnliche‹ Dinge in den Fokus der Erzählung rücken wie der Schmuck der Jeschute in Wolframs *Parzival* oder Brünhilds Gürtel – in bestimmten Konstellationen werden Dinge zu ›Mitspielern‹, deren handlungsdeterminierende Macht derjenigen der menschlichen Protagonisten um nichts nachsteht.

Dass Dinge ›handeln‹, ist in den Texten des Mittelalters keine Seltenheit. In ihnen zeichnet sich ab, was Bruno Latour in seiner Akteur-Netzwerk-Theorie stark machen wird: Wirkmächtigkeit, *agency*, so eine seiner Kernthesen, kommt nicht nur menschlichen, sondern auch nichtmenschlichen Entitäten zu. Indem er einen ›Akteur‹ schlicht als »something that acts or to which activity is granted by others«³ begreift, löst Latour sich von dem in klassischen Handlungstheorien propagierten Akteur-Begriff, nach dem die Eigenschaften Intentionalität und Menschlichkeit für ›Handeln‹ konstitutiv sind.⁴ Für Latour liegt die Handlungsmacht der Dinge vielmehr in deren

¹ Siehe dazu Anna Mühlherr u.a. (Hg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Berlin/Boston 2016.

² Vgl. Anna Mühlherr: Nicht mit rechten Dingen, nicht mit dem rechten Ding, nicht am rechten Ort. Zur Tarnkappe und zum Hort im *Nibelungenlied*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 131 (2009), S. 461–492.

³ Bruno Latour: On Actor-network Theory. A few Clarifications. In: *Soziale Welt* 47 (1996), S. 369–382, hier S. 373.

⁴ Dass der Begriff ›Akteur‹ (›actor‹) dabei potentiell missverständlich ist und in der angelsächsischen Tradition zumeist als »a human intentional individual actor« verstanden wird, räumt Latour selbst ein (ebd., S. 372). Die Folie für sein Akteur-Konzept bietet die Greimas'sche Aktantentheorie und der von Michel Serres geprägte Begriff ›Quasi-Objekt‹: »An actant can literally be anything provided it is granted to be the source of an action.«

›Widerständigkeit‹ begründet: Ebenso wie menschliche Protagonisten können auch Dinge und Ereignisse Handlungen herausfordern, erzwingen, in Gang setzen.⁵ Handeln ist somit zwangsläufig auf verschiedene Handlungsträger verteilt und gilt der Akteur-Netzwerk-Theorie als »das Vermögen eines ganzen Ensembles von Aktanten[, als] Vermittlung«.⁶

Als Dinge, die handeln, erscheinen in der religiösen Literatur des Mittelalters besonders häufig Reliquien: Körperteile oder Gegenstände, denen die gleiche wunderwirkende Kraft zugeschrieben wird wie dem Heiligen, dem sie einst gehörten, und die mit dem Gläubigen in Interaktion treten. Ihre Wirkmacht ist jedoch nicht bedingungslos, sondern ergibt sich vielmehr aus dem Wirken des ›Kollektivs‹, in das sie eingebunden sind: In Reliquien sind Zeichen, Normen und Organisationen repräsentiert, sie bergen Handlungspotentiale, die erst im Zusammenspiel mit menschlichen Handlungsträgern freigesetzt werden.⁷

Ein solches religiöses ›Ding‹, das eine Reihe von Akteuren miteinander vernetzt, ist, wie zu zeigen sein wird, auch die *vera icon*, das Schweißstuch der Veronika. Anders als bei den fiktiven Dingen im *Nibelungenlied* oder im *Parzival* stand für die Zeitgenossen die Wirkmächtigkeit des Schweißstuchs auch außerhalb des Textes außer Frage.⁸ Denn das Schweißstuch der Veronika

(Ebd., S. 373) In Bezug auf ›Handeln‹ plädiert er daher für eine »Symmetrisierung von menschlichen- und nicht-menschlichen Aktivitäten« (Matthias Wieser: Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie. Bielefeld 2012, S. 176).

⁵ Dazu Elke Brüggem: Die Rüstung des Anderen. Zu einem rekurrenten Motiv bei Wolfram von Eschenbach. In: Mühlherr u.a. (Hg.): Dingkulturen, S. 127–144, hier S. 132: »Im ›Universum der Dinge‹ faszinieren [...] insbesondere die ›lebendigen‹, die ›sprechenden‹, die ›souveränen‹ Dinge, Gegenstände mithin, die eine eigentümliche Macht oder Wirkmächtigkeit, eine Widerständigkeit, einen Eigen-Sinn zu besitzen scheinen und insofern als *Dinge von Gewicht* empfunden werden.«

⁶ Bruno Latour: Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie, Genealogie. In: Andréa Bellinger/David Krieger (Hg.): ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006, S. 483–528, hier S. 490.

⁷ Vgl. Andréa Bellinger/David Krieger: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. In: Dies. (Hg.): ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006, S. 13–50, hier S. 15.

⁸ Zum Schweißstuch der Legende existierte ein Gegenstück, das Christusbild des Königs Absgar, das 944 nach Konstantinopel, 1191 dann nach Rom gebracht wurde und schließlich verloren ging. Vgl. Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München 2002, S. 22–33. Die Vorstellung von einer solchen Tuchreliquie ist in der *Historia Ecclesiastica* (I,13) des Eusebius von Caesarea begründet, die den folgenden Legendenkern erzählt: Der aramäische König Absgar von Edessa wendet sich mittels eines Briefs an Jesus, um für Heilung zu erbitten. Der Bote

zählte zu den »ranghöchste[n] Reliquie[n]«⁹ des Christentums; dass es der Legende nach von Christus selbst geschaffen wurde und gleichzeitig die Lücke von Christusreliquien füllt, macht es zum Prototypen der christlichen Reliquienpraxis. Die Legendenfassungen, in denen das Schweißstuch als dinglicher Akteur auftritt, fungieren insofern nicht nur als Speicher für das »kulturelle Wissen«¹⁰ von Veronika und der ihr anvertrauten Reliquie, sondern lassen sich auch als Reflex der mittelalterlichen Frömmigkeitspraxis lesen, die häufig darauf zielt, göttliche Präsenz erfahrbar zu machen.

II. Diskursivierung von Frömmigkeitspraktiken: Das Zusammenspiel von Mensch und Ding

Die Veronika-Legende in der religiösen Dichtung *Christi Hort* des Gundacker von Judenburg, die nicht nur die Entstehung der *vera icon* und den Umgang mit ihr thematisiert, sondern den Rezipienten beim Einüben einer andächtigen Haltung begleiten will, scheint besonders dazu geeignet, den religiösen Normen und Vorstellungen von »sakrale[n] Objekt[en]«¹¹ auf den Grund zu gehen. Gundackers Erzählung von Veronika und ihrer Reliquie wird in der Auseinandersetzung mit der Tradition des Veronika-Stoffes zur ›Verschrift(lich)ung‹¹² eines in der außertextuellen Frömmigkeitspraxis ver-

Ananias übermittelt einen Brief Jesu, in dem dieser die Entsendung eines seiner Jünger ankündigt, der Absgar heilen werde. Dieser Kern wurde im 4. Jahrhundert um ein wunderwirkendes Porträt, das Ananias zusammen mit Jesu Antwortschreiben überbringt, ergänzt. Variiert wurde dieses Motiv dahingehend, dass dieses Bildnis zuweilen als von Jesus selbst geschaffen inszeniert wird. Karl-Ernst Geith: Art. »Veronika« I. In: Kurt Ruh u.a. (Hg.) *Verfasserlexikon – Die deutsche Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York 1999, Bd. 10, Sp. 293–297, hier Sp. 294.

⁹ Esther Meier: Die heilende Kraft des Angesichts Christi. Leprakranke und das Schweißstuch der Veronika. In: Andreas Meyer/Jürgen Schulz-Grobert (Hg.): *Gesund und Krank im Mittelalter*. Marburger Beiträge zur Kulturgeschichte der Medizin. Leipzig 2007, S. 125–143, hier S. 131.

¹⁰ Peter Strohschneider: Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Alexius‹. In: Gert Melville (Hg.): *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*. Wien 2002, S. 109–147, hier S. 118f.

¹¹ Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge: Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München 2003.

¹² In der mediävistischen Mündlichkeitsforschung wird zwischen »Verschriftung« als »rein mediale[r] Transposition vom phonischen ins graphische Medium« und »Verschriftlichung« als »komplexe[m] Prozess[] sprachlicher und/oder weiterreichender kultureller Natur« unterschieden (Ursula Schäfer: *Die Funktion des Erzählens zwischen Mündlich-*

ankerten Netzwerkprozesses. Wie die Erzählung dieses Netzwerk konstruiert, welche Akteure sie in dieses einbindet und welche zugrunde liegenden Konzepte in diesem wirken, soll nun mit dem methodischen Arsenal der Akteur-Netzwerk-Theorie herausgearbeitet werden.¹³

Die um 1300 entstandene religiöse Dichtung *Christi Hort* erzählt Heilsgeschichte im weitesten Sinne: Ausgehend von Schöpfung und Sündenfall harmonisiert sie die Berichte der kanonischen Evangelien und der Apokryphen zum Leben Jesu und legt einen deutlichen Schwerpunkt auf Passionsgeschehen, Auferstehung und Himmelfahrt sowie den Pilatus-Veronika-Stoff.¹⁴ An verschiedenen Stellen wird deutlich, dass sich der Text als Lehrdichtung verstanden wissen will: Innerhalb des Prologs zum zweiten Teil stilisiert das Text-Ich im Einklang mit der konventionellen Exordialtopik sein Dichten als narratives Gotteslob,¹⁵ im Binnenprolog verschreibt es sich außerdem dem Anspruch, das Geschehen wahrheitsgemäß wiederzugeben: »die rechten warhait ich ew sage« (GZ, V. 1371: »ich sage euch die rechte Wahrheit«). Als volkssprachliche Übertragung eines lateinischen Prätexts möchte *Christi Hort* auch der Laienbildung dienen und eine Hilfestellung zur privaten Andacht bieten.¹⁶ Die um 1180 entstandenen Gedichte des ›Wilden Mannes‹

keit und Schriftlichkeit. In: Wolfgang Haubrichs [Hg.]: *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin 2004, S. 83–97, hier S. 87). Die narrative Erzeugung eines Netzwerks, dessen Wirkweise auch in der Alltagswirklichkeit des Reliquienkults eine Entsprechung besitzt, beinhaltet beide Prozesse.

¹³ Zur Akteur-Netzwerk-Theorie als literaturwissenschaftliche Methode siehe Raphaela Knipp: *Narrative der Dinge*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42 (2012), S. 46–61.

¹⁴ Vgl. Werner Fechter: ›Gundacker von Judenburg‹. In: Kurt Ruh u.a. (Hg.): *Verfasserlexikon – Die deutsche Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York 1981, Bd. 3, Sp. 303–306, hier Sp. 303.

¹⁵ Im Anschluss an die ebenfalls topische Bitte um Inspiration macht das Text-Ich die Intention seines Wirkens deutlich: »sterche mir mein gemüte / daz ich an disem getithe / dein lob mit lob berichte.« (CH, V. 238–240: »Nun stärke mir meine Sinne, dass ich über dieses Werk dein Lob mit Lob gestalte«) bzw. »nu tû mir deiner gnade schein, / daz ich dich loben müge, / daz ez deinen eren tûge« (CH, V. 248–250: »Nun offenbare mir deine Gnade, damit ich dich so zu loben vermag, dass es dir zu Ehre gereicht«). Gundackers *Christi Hort* wird nach der Ausgabe von J. Jaschke unter dem Kürzel ›CH‹ und Angabe des Verses zitiert. Vgl. J. Jaschke: *Gundackers' von Judenburg Christi Hort aus der Wiener Handschrift*. Berlin 1910. Die Übersetzungen stammen von mir.

¹⁶ Im Zwischenprolog heißt es: »nah Christes marter am vierden tage / du sagt aller erste Nichodemus / wie gemartert wart Jesus, / unt hiez daz schreiben ebrayschen an, / da von wirz in latin han; / von der latin han ich ez prahet zetiusche in die andaht, / daz Got da von werde / gelopt üf der erde.« (CH, V. 1372–1380: »Am vierten Tag nach Christi Martyrium sprach Nicodemus als Erster darüber, wie Jesus gemartert wurde, und er sorgte dafür, dass dies auf Hebräisch niedergeschrieben wurde; das wurde uns auf Latein überliefert; vom

Veronica und *Vespasian*, die als Diptychon¹⁷ ebenfalls die Pilatus-Veronika-Legende erzählen und sich als »Variante [der] sinnliche[n] Annäherung an das Heilswirken«¹⁸ begreifen lassen, sollen zusätzlich herangezogen werden, um dem Verständnis vom ›Dinghandeln‹ des Schweißstuchs nachzuspüren. Trotz einiger Variation bei der Identifikation einzelner Protagonisten¹⁹ ist der Kern der Veronika-Legende stabil: Ein römischer Kaiser, der an einer unheilbaren Krankheit leidet, schöpft angesichts der Berichte über einen wundersamen Heiler namens Jesus Hoffnung auf Genesung und schickt einen Boten nach Jerusalem, der um Heilung bitten soll. Als dieser Bote in Jerusalem eintrifft, ist Jesus jedoch bereits gekreuzigt worden; bei seinen Nachforschungen trifft der Bote auf Veronika, die ihm nicht nur Grundprinzipien des christlichen Glaubens vermittelt, sondern auch im Besitz eines ganz besonderen Dings ist: ein auf Tuch gebanntes Abbild Jesu. Sie begleitet den Boten zurück nach Rom, wo der Kaiser beim Anblick des Schweißstuchs geheilt und zum Christentum bekehrt wird.²⁰

Lateinischen wiederum habe ich seinen Bericht zur Andacht ins Deutsche übertragen, damit Gott dadurch auf Erden gelobt werde«).

- 17 Die Selbstständigkeit beider Gedichte wurde lange diskutiert, zumal in der Handschrift nur das *Veronica*-Gedicht eine Überschrift besitzt: »Veronica« und »Vespasianus« (660 und 278 vv.) sind zwar durch den Schluß der ersten Dichtung (653–660, bes. 659 f.) voneinander getrennt, bilden aber insofern eine Einheit, als beide Teile der Legende vom Schweißstuch der hl. Veronica enthalten.«, Hartmut Freytag: »Der Wilde Mann«. In: Kurt Ruh u.a. (Hg.): Verfasserlexikon. Berlin/New York 1999, Bd. 10, Sp. 1074–1080, hier Sp. 1076f.
- 18 Bruno Quast: Vera Icon. Über das Verhältnis von Kulttext und Erzählkunst in der ›Veronica‹ des Wilden Mannes. In: Jan-Dirk Müller/Horst Wenzel (Hg.): Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Stuttgart 1999, S. 197–216, hier S. 211.
- 19 Je nach Fassung tragen die römischen Herrscher unterschiedliche Namen, auch der Name des Boten, der nach Jerusalem reist, variiert.
- 20 In Bezug auf ihre Herkunft und Überlieferung ist die Veronika-Legende keineswegs selbstständig, vielmehr ist sie in den Zusammenhang der Pilatus-Geschichte eingebettet, die wiederum eine Fortsetzung des neutestamentlichen Passionsberichts darstellt (vgl. Geith: ›Veronika‹, Sp. 293f.). Die Legende dient vor allem dazu, die in den Evangelien erzählte Heilsgeschichte mit der ›Realgeschichte‹ zu harmonisieren: »[S]ie [ist] zunächst nur als eine Hilfslinie im Kreis der Pilatus-Legende zu betrachten: auf die Anklage des Pilatus zielt sie hinaus.« (Ernst von Dobschütz: Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1899, S. 208) Damit erfüllt sie die »vordringlichste Aufgabe für den Geschichtsschreiber des Neuen Testaments«, nämlich »die Integration von biblischer und profaner Historie in ein geschlossenes Gesamtbild« (Andreas Scheidgen: Die Gestalt des Pontius Pilatus in Legende, Bibelauslegung und Geschichtsdichtung vom Mittelalter bis in die frühe Neuzeit. Literaturgeschichte einer umstrittenen Figur. Frankfurt a.M. 2002, S. 81).

Den Legendenfassungen ist dabei stets gemein, dass sie die Reliquie und ihr Wirken in ein Netzwerk von Akteuren einbinden, als dessen Dreh- und Angelpunkt Veronika erscheint. Bereits in der Namensgebung klingt ihre enge Verbindung zum Schweißstuch an: Beim Versuch, kanonische und apokryphe, heilsgeschichtliche und profane Geschichte zu synchronisieren, wurde die Bezeichnung für das Schweißstuch, *vera icon* bzw. »wahres Abbild«, zum Frauennamen Veronika verballhornt, mit dem die namenlose Protagonistin einer der zahlreichen Wunderheilungen Jesu (Mt 9, 20–22) identifiziert wurde.²¹ Ihre Erklärungen bezüglich des Schweißstuches stellen Übersetzungen, *translations*, dar, die innerhalb des gesamten Netzwerkprozesses eine fundamentale Rolle spielen: Veronika korrigiert Fehlvorstellungen und stellt den menschlichen Akteuren Handlungsmuster vor, die es erlauben, das ›Ding‹ zum Handeln zu bringen.

Das narrativierte Wirken des Schweißstuches in den beiden Legendenversionen bietet, das ist hier die These, Einblicke in die Frömmigkeitskultur und ermöglicht es, dem zugrunde liegenden »Sozialen«, d.h. den Normen, Vorstellungen und Konzepten des späten Mittelalters, auf die Spur zu kommen: Denn das Soziale »zirkuliert und [ist] nur sichtbar [...], sofern es durch die Verkettung von Mittlern hindurchscheint. [...] Die Aufgabe besteht darin, Akteure als Netzwerke von Vermittlungen *zu entfalten*.«²²

II.a Der göttliche Akteur: Die Korrektur des Jesusbilds als Voraussetzung des Netzwerkaufbaus

Ein Mitspieler, der trotz seines Sonderstatus im *plot* der Legende nur indirekt greifbar wird, ist Gott: Jesus und sein Heilshandeln sind unter den Protagonisten der Veronika-Legende das Gesprächsthema schlechthin und dieses

²¹ Die Identifikation der blutflüssigen Frau aus dem Matthäusevangelium mit der Trägerin der Tuchreliquie erfolgt zum ersten Mal im *Evangelium Nicodemi*, das die im 4. bzw. 5. Jahrhundert entstandenen *Acta* bzw. *Gesta Pilati* enthielt, die bis ins hohe Mittelalter immer weiter ergänzt und erweitert wurden. Mittelhochdeutsche Prosaübersetzungen setzen im 14. Jahrhundert ein, die eine wichtige Vorlage für freiere Bearbeitungen darstellen (vgl. Albert Schelb: »Evangelium Nicodemi«. In: Kurt Ruh u.a. (Hg.): *Verfasserlexikon*. Berlin/New York 1980, Bd. 2, Sp. 659–663, hier Sp. 659f.). Außerdem erscheint der Name aufgrund der Ähnlichkeit zu »Berenike«, der jüdischen Geliebten des Titus, anschlussfähig. Aufgrund seiner Rolle im Jüdischen Krieg und der Eroberung Jerusalems 71 n. Chr. wird Titus häufig an die Stelle des bekehrten und Rache an den Mördern Jesu schwörenden Kaisers gesetzt, vgl. Wilhelm Creizenach: *Legenden und Sagen von Pilatus*. In: PBB 1 [1874], S. 89–107, hier S. 97f..

²² Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2007, S. 236.

Sprechen *in absentia* über den zentralen Mitspieler trägt erheblich dazu bei, den Netzwerkaufbau zu initiieren und die menschlichen Akteure als potentielle Empfänger göttlicher Gnade zu identifizieren.

Zu Beginn der Veronika-Legende, wie Gundacker sie bietet, herrscht bei den Protagonisten der Erzählung jedoch ein Christus-Bild vor, das vom Bewusstsein göttlichen Heilswirken weit entfernt ist. Das ist deutlich an den Gerüchten ablesbar, die dem von einer »bosen ousezeichait« (CH, V. 4364) befallenen Kaiser Tiberius zu Ohren kommen:

Du waren ouh zeRome mæR chomen,
 von Jesu wart al da vernomen
 daz der vil suze wære
 ein hoher hailære,
 und was er wunders tæte;
 umb sweu man in pæte,
 swelher hand siechait
 der mensch an sel und leip lait,
 den man pracht fur in
 und het er gelaubhaften sin,
 so wart er cehant erlöst.
 er ist der chumberhaften trôst. (CH, V. 4349–4360)

(Da wurden auch in Rom Gerüchte vernommen, überall hörte man von Jesus: nämlich, dass er ein großer Heiler sei und dass er viele Wunder bewirke; um was auch immer man ihn bat, an welcher Krankheit auch immer ein Mensch an Leib oder Seele litt, brachte man ihn vor Jesus und bewies er dann seinen Glauben, so wurde er auf der Stelle erlöst. Jesus ist ein Trost derjenigen, die Kummer leiden.)

Von der Erzählerstimme als »mære«, als Gerücht²³ charakterisiert, bleibt dieses erste Bild von Jesus unvollständig: Als ein Heiler, der wahre »wunder« wirkt, wird Jesus in die Erzählung eingeführt; jede Art von Krankheit, sei sie körperlicher oder seelischer Natur, könne durch ihn geheilt werden. Einen leisen Hinweis darauf, dass diese Wundermacht im Transzendenten gründet, gibt die einschränkende Aussage, dass nur derjenige, der »gelaubhaften sin« besitzt, geheilt werden – oder wie es das Gerücht bezeichnenderweise schon formuliert: »Erlösung« und »Trost« finden kann. Ganz im Gegensatz zum christlichen Rezipienten des Textes nimmt der heidnische Römer diese feine Nuancen nicht wahr und so hält sich das lückenhafte Bild des »hohen

²³ Das mhd. »mære« ist nicht immer eindeutig zu übersetzen, wie ein Blick in das Wörterbuch zeigt. Vgl. Matthias Lexer: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. 38. Aufl., Stuttgart 1992, S.v. »mære«: »mündliche Äußerung, Rede; Kunde, Nachricht; Erzählung, Dichtung; Gerücht«.

hailære Jesu[...] Christ« (CH, V. 4506), auf dessen Wundertaten sich die Hoffnung des Tiberius gründet.

Erst als Columban, der bei Gundacker die Rolle des nach Jerusalem geschickten Boten ausfüllt, auf Veronika trifft, erfährt das einseitige und aus christlicher Sicht undifferenzierte Jesus-Bild eine Korrektur. Denn der vereinfachenden, alle theologischen Aspekte ausblendenden Vorstellung von Jesus als Heiler setzt die christliche Protoheilige ein gänzlich anderes Bild von Christus entgegen (CH, V. 4603–4889):

si sprach: »mein suzer herre
ist nu laider verre
unt wont den sein doch stæte pey
mit genaden unt tût si vrî
endloser swære.[ç] (CH, V. 4643–4647)

(Sie sagte: »Mein süßer Herr ist nun leider fernab und ist doch stets den Seinen mit seiner Gnade nahe und er befreit sie von endloser Mühsal.[ç])

Anders als für den christlichen Leser, der über das entsprechende Wissen verfügt und die Diskrepanz zwischen dem Jesus-Bild des Römers und der wahren Natur des Gottessohns schon längst wahrgenommen hat, muss Columban diese Erklärung hochgradig paradox erscheinen, beinhaltet sie doch einige Kernelemente der christlichen Doxologie: Trotz seiner Abwesenheit, so gibt die Protoheilige zu verstehen, ist der vermeintliche Wunderheiler in der Lage, für die Seinen zu sorgen; diese Sorge und Zuwendung bezeichnet sie als »genade«, als Gnadenwirken, und gebraucht damit einen Leitbegriff der spätmittelalterlichen Frömmigkeitskultur.²⁴ Erst ganz zum Schluss gibt sie in einem Nebensatz zu verstehen, dass der gesuchte Jesus tot ist,²⁵ und steigert damit die Widersprüchlichkeit ihrer ersten Charakterisierung: Auf der Folie seines Bildes von Jesus als Wunderheiler stößt diese Auskunft bei Columban auf Unverständnis. Ohne das nötige Hintergrundwissen kann sich der Römer nicht vorstellen, wer diesen Zauberer töten konnte, der Kranke heilte und sogar Tote wiederauferstehen ließ, »der aller ding gewaltic was« (CH, V. 4673: »der Macht über alle Dinge besaß«). Unvereinbar

²⁴ Vgl. Berndt Hamm: Die Medialität der nahen Gnade im späten Mittelalter. In: Carla Dauven-van-Knippenberg u.a. (Hg.): Medialität des Heils im späten Mittelalter. Zürich 2009, S. 21–59.

²⁵ Im Text heißt es: »Seines todes nie mensch laid wart / an sein muter alsam ich« (CH, V. 4658f.: »Seine Mutter ausgenommen, betrauerte niemand seinen Tod so sehr wie ich«).

erscheinen ihm die neuen Informationen mit dem bisher etablierten Bild von Jesus als Wunderwirker.

Auf seine Bitte um Erklärung setzt Veronika zu einem Monolog an (CH, V. 4680–4770), der mit den divergierenden Perspektiven auf Jesus spielt und das Fundament für ein Netzwerk legt, das alle weiteren Akteure versammelt. Dabei nimmt sie eine Neubewertung und Umdeutung Jesu vor, die schon vorab auf den transzendentalen Charakter des Schweißstuchs verweist. Die in die Rede Veronikas verlagerte Übersetzung, die christliche Korrektur einer heidnischen Vorstellung, erfordert ein weites Ausholen, das buchstäblich mit Adam und Eva einsetzt und die kausale Folge des Sündenfalls beschreibt:

[>]du müst daz also sein
daz der suze herre mein
hie uf erden
gemartert müse werden
mit seinem tod er erlost
uns von der hellen roste.« (CH, V. 4693–4698)

([>]daher [= Evas Sündenfall] musste es also so kommen, dass mein süßer Herr auf der Erde gemartert wurde. Mit seinem Tode erlöste er uns von den Qualen der Hölle.«)

Im Schnelldurchlauf zeichnet Veronika die Heilsgeschichte nach, belehrt über die christliche Soteriologie, also die Lehre von der Erlösung, und konfrontiert ihren heidnischen Gesprächspartner mit theologischen Feinheiten: Den Kerngedanken der Satisfaktionslehre des Anselm von Canterbury aufgreifend,²⁶ führt sie die Notwendigkeit des Kreuzestodes auf den Sündenfall zurück und kennzeichnet ihn als Heilshandeln am Menschen.

²⁶ In seiner Apologie *Cur Deus homo?* erklärt Anselm von Canterbury (1033–1109), dass der Sündenfall als Verstoß des Menschen gegen göttliches Gebot eine Beleidigung Gottes darstellt. Die Strafe, die den Menschen gemäß der *iustitia* Gottes trifft, sei daher eine gerechte, bringe aber mit sich, dass der Mensch aufgrund der Erbsünde für diese Beleidigung nicht selbst Genugtuung leisten kann. Das führt zu einem »innergöttlichen Dilemma« (Eduard Johann Mäder: Der Streit der ›Töchter Gottes‹. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs. Freiburg/Schweiz 1971, S. 10). Denn die Strafe läuft einerseits dem Heilsplan zuwider, Gott ist andererseits jedoch an sein eigenes Gebot gebunden: »God's freedom in will and action is limited by God's own nature [...]. Thus what is iustum cannot become iniustum simply because God wills it.« (Alister E. McGrath: *Iustitia Dei. A History of the Christian Doctrine of Justification*. 3. Aufl., Cambridge 2005, S. 78) Da der Widerspruch so »in die Gottheit selbst hinein[getragen]« wird, ist Gott dazu »gezwungen«, *misericordia* und *iustitia* wieder zur Einheit zu bringen. Gott wird nun selbst Mensch und opfert sich als Christus,

Dabei zeigt sich einmal mehr der didaktische Charakter des Textes: Denn das Wissensgefälle zwischen der Christin und dem römischen Boten bietet einen textimmanenten Anlass, elementares Wissen neu aufzurollen und elegant in die Handlung zu integrieren. Vor der Folie des gesamten Werks, in dem ebendiese Ereignisse, die Veronika jetzt so pointiert Revue passieren lässt, bereits erzählt wurden, ermöglicht die Passage es, bereits vorgestelltes religiöses Wissen zu wiederholen und einzuüben.²⁷ Columban wird dabei zur Filterfigur, in dessen Position der Leser schlüpfen kann, um mit den Worten Veronikas die »biblisch verbürgten Stationen der Vita Christi«²⁸ zu wiederholen. Sie gibt sich jedoch nicht nur alle Mühe, ein möglichst vollständiges Bild vom Leben Jesu zu zeichnen, sondern beschwört darüber hinaus auch eine christliche Glaubensgemeinschaft. Gegenüber dem Nichtchristen Columban gebraucht sie das inkludierende »wir« und löst so den Universalitätsanspruch des Christentums ein, der nicht nur den Boten, sondern auch den Leser des Textes einbezieht. Die hier beschworene integrative Macht des Christentums über die Welt des Textes hinaus findet dabei ihren überdeutlichen Ausdruck, wenn sich Veronika entgegen der Chronologie auf das Evangelium als normative Schrift bezieht: »die vir ewangelisten uns daz chunt tûnt« (CH, V. 4754: »davon berichten uns die vier Evangelisten«).²⁹ In Bezug auf die Gestaltung des Netzwerks um das Schweißstuch spielt diese Passage eine zentrale Rolle, stellt sie doch den göttlichen Akteur Christus vor: Indem Veronika über Jesus spricht, macht sie ihn zum Teil des Netzwerks. Mit ihrer Rede vollzieht sich also ein erster Übersetzungsprozess, in der das bisher unvollständige Christusbild einer Korrektur unterzogen und der Grundstein für das weitere Wirken des Schweißstuches gelegt wird, das

indem er stellvertretend für die gesamte Menschheit den Tod auf sich nimmt (Mäder: Der Streit der ›Töchter Gottes‹, S. 132).

²⁷ Aus diesem Grund ist Veronikas Rede reich an religiösen Topoi, die in der Gesprächssituation nicht notwendig sind, in der textexternen Kommunikationssituation jedoch auf die Bildung der Leser zielen: So lässt sie das Dogma der *semper virgo*, also der jungfräulichen Geburt, anklingen, und betont die Doppelnatur Jesu: »[...] untz an den tag / daz Got die menshait enphie / in menschlichem pilde hie« (CH, V. 4690–4692: »[...] bis zu dem Tag, an dem Gott die Menschheit samt ihres menschlichen Äußeren annahm«).

²⁸ Quast: Vera Icon, S. 205.

²⁹ Vergleichbares geschieht auch in der Erzählung vom Sündenfall: »dar umbe si verstozen wart, da von die hellechlichen vart / füren alle ir nach chomen, / als ir e hapt vernomen, / da von der val ouf uns gelac« (CH, V. 4685–4689: »deshalb wurde sie [= Eva] verstoßen, weswegen alle ihre Nachkommen zur Hölle fahren mussten; deswegen lag der Sündenfall auf uns, wie ihr es vorher schon vernommen habt«). Hier wird nur scheinbar Columban angesprochen, vielmehr richtet sich die Anrede an den textexternen Adressaten.

auf dieser Basis nur schwerlich als magischer Gegenstand missverstanden werden kann. Der abwesend-anwesende ›Mitspieler‹ Jesus durchläuft eine *translation*, in deren Verlauf seine Identität (neu-)definiert wird und auf deren Grundlage Assoziationen mit anderen Akteuren möglich werden.³⁰

II.b Das Ding als Akteur:

Medium der Repräsentation oder Vehikel der Präsenz?

Auf Basis dieser Korrektur vollzieht sich ein weiterer Übersetzungsprozess, abermals ohne das aktive Mitwirken des betroffenen Akteurs. Stattdessen ist wieder Veronika die treibende Kraft, die im Anschluss an ihre heilsgeschichtlichen Ausführungen auf ein ›Ding‹ zu sprechen kommt:

[>]ich han sein anlutz hie,
 daz er ze trost mir lie,
 der suze lieb herre mein,
 daz ich da pei gedenche sein.
 ich pat daz er hiez machen mir
 ein anlutz (daz waz mein gir),
 daz seinem anlutz wer gelich:
 du sprach der suze tugent reich:
 ›des will ich selbe sein dein gewer;
 nu raich mir ein weizes tuch her,
 dar an male ich dir nutze
 mein selbes anlutze,
 da pei du mein gedenchen maht.‹
 daz tuch het ich im schir pracht
 und gab im daz in die hant.
 daz nam der suze alcehant,
 an sein anlutz er ez druchte
 daz sich nie verruchte.
 du stund dar an nach seiner wal
 sein anlutz liecht gemal;
 daz gab mir der suze do.
 des was ich inrrhlichen vro,
 wand ez mir in die ougen schein
 so geleich als ez wer ein;
 daz selb anlutz ich han.‹ (CH, V. 4799–4823)

³⁰ Vgl. Ingo Schulz-Schaeffer: Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik. In: Jörg Abel/Johannes Weyer (Hg.): Soziale Netzwerke: Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung. München 2000, S. 187–211, hier S. 189.

([»]Ich habe sein Bildnis/Anltitz hier, das mein süßer lieber Herr mir zum Trost schenkte, damit ich seiner gedenke. Ich bat ihn, ein Bild für mich anfertigen zu lassen, das – das war mein sehnlichster Wunsch – seinem Anltitz entsprach; da sprach der Süße und Tugendreiche: ›Das will ich dir gerne selbst erfüllen; gib mir ein weißes Tuch, auf das male ich dir nun mein Bild, damit du an mich denken kannst.‹ Sofort brachte ich ihm das Tuch; der Süße nahm es in die Hand und drückte es gegen sein Gesicht, ohne dass es auch nur ein bisschen verrutschte. Darauf war fortan sein strahlendes Anltitz ›gemalt‹: Das gab mir der Süße. Deswegen wurde ich innerlich froh, denn es leuchtete, genau so, als wäre es sein Angesicht; ebendieses Bildnis habe ich hier.«)

Im Fokus steht hier die Entstehungsgeschichte der *vera icon*: Veronikas Bitte, ihr ein Bildnis zum Troste zu überlassen, kommt Jesus unmittelbar nach, indem er sein Gesicht auf ein Tuch drückt und damit eine Kontaktreliquie sondergleichen schafft, die zwischen Gemachtheit und »Wesensgleichheit«,³¹ »so geleich als ez wer ein«, oszilliert. Indem es Jesus ist, der das Abbild schafft, wird das Paradoxon von der Unabbildbarkeit des Heiligen aufgelöst. Obwohl sie keine Worte über das Aussehen des »anltutz« verliert, wird Veronika nicht müde, die Makellosigkeit des auf Stoff gebannten Konterfeis und seine Übereinstimmung mit dem ›Original‹ zu betonen: Die Reliquie ist nicht einfach nur ein bloßes Abbild Christi,³² sondern ermöglicht eine Begegnung mit dem Erlöser *in facie*. Diese der Reliquie innewohnende Medialität klingt auch im »gedenken« an, mit dem sowohl Veronika als auch Jesus das Schweiß Tuch an die Andachtspraxis des vergegenwärtigenden Sehens koppeln: Der Blick auf das »anltutz« Christi wird zum Instrument der mystischen Schau, die es erlaubt, so mit dem Heiligen in Kontakt zu treten, als ob es gegenwärtig wäre.

Im *Veronica*-Gedicht des ›Wilden Mannes‹ wird das Schweiß Tuch noch viel deutlicher als Produkt einer »göttlichen Schöpfungstat«³³ inszeniert. Zwar entsteht die *vera icon* auch hier, indem Jesus sein Gesicht gegen ein Tuch drückt, vorgeschaltet sind jedoch eine Reihe menschlicher Versuche, ein Bildnis Gottes anzufertigen. Veronika wendet sich mit ihrem Wunsch an den Jünger Lucas, der ihr als Meister der Kunst bekannt ist und aufgrund

³¹ Quast: *Vera Icon*, S. 202.

³² Auch wenn der Text die »Wesensgleichheit« von Tuchabbild und Jesus betont, scheint Bruno Quasts Urteil, »das Tuchantlitz [gleiche] nicht nur den Gesichtszügen Christi«, sondern sei vielmehr »Christi Gesicht«, verkürzt (ebd.). Lediglich die Wirkmächtigkeit des Schweiß Tuches lässt sich mit der Jesu gleichsetzen, so dass die *vera icon* besser als Medium bezeichnet werden müsste, mittels dessen das Transzendente, das eigentlich unverfügbare Heilige, präsent gemacht werden kann.

³³ Ebd.

seiner Vertrautheit mit dem zu malenden Sujet zu diesem Akt in der Lage scheint. Doch das von Lucas angefertigte Bildnis hält dem Vergleich mit dem Original nicht stand: »du was sin antlizze verwant, / alse han nie hedde irkant« (Veronica, V. 137f.: »da war sein Antlitz fremd, als ob sie es nie erkannt hätte«).³⁴ Die Erklärung dafür wird Jesus selbst in den Mund gelegt:

[>]dine liste inmugen dir nit gevrumen,
iz insule von miner helfe kumen,
wan min antlitze inwart ni bekannt,
wen alda danne ich bin gesant,
wan der overste wisheit.[<] (Veronica, V. 155–159)

([>]Deine Kunst kann dir nicht helfen, wenn es nicht durch meine Hilfe geschieht, denn mein innerstes Angesicht wurde nie bekannt; ich wurde nämlich von der obersten Weisheit herabgeschickt.[<])

Dem Menschen ist es demnach per se unmöglich, das Göttliche adäquat abzubilden; die Handlungsfolge der fehlgeschlagenen Versuche, ebendieses Abbild einzufangen, ist damit nichts anderes als ein auserzählter »Unsagbarkeits-« oder eher »Unmalbarkeitstopos«.

Beide Legendenfassungen machen also deutlich: Das sakrale »Ding« Schweiß-tuch ist auf göttliches Wirken zurückzuführen und bezieht seine eigene Wirkmächtigkeit aus diesem. Zwischen dem abwesenden Göttlichen und seiner in der *vera icon* materialisierten Dinglichkeit besteht kein qualitativer Unterschied. Diese Vorstellung ist in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitsspraxis fest verankert, die die Legende im Narrativ reflektiert: Im Schweiß-tuch wird die »Diastase zwischen Diesseits und Jenseits« aufgehoben;³⁵ in ihm manifestiert sich die »Realpräsenz« Christi³⁶ und materialisiert sich letztlich das Transzendente. Die Entstehungsgeschichte vom Schweiß-tuch, sei sie in die Rede der Protagonistin Veronika integriert oder vom Erzähler präsentiert, erfüllt also die zentrale Aufgabe, das Schweiß-tuch als Teil eines

³⁴ Die Gedichte des »Wilden Mannes« werden zitiert nach der Ausgabe von Friedrich Mauer: Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Nach ihren Formen besprochen und hg. von Friedrich Maurer. Bd. III. Tübingen 1970, S. 486–593. Die Übersetzungen stammen von mir.

³⁵ Vgl. Quast: *Vera Icon*, S. 198, bzw. Volker Leppin: Repräsentationsfrömmigkeit. Vergegenwärtigung des heiligen in der Frömmigkeit des späten Mittelalters und ihre Transformationen in der Wittenberger Reformation. In: Margarethe Drewsen/Mario Fischer (Hg.): Die Gegenwart des Gegenwärtigen. Freiburg 2006, S. 376–391, hier S. 377.

³⁶ Berndt Hamm: Die Nähe des Heiligen im ausgehenden Mittelalter: *Ars Moriendi*, *Totenmemoria*, *Gregorsmesse*. In: Ders. u.a. (Hg.): *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit*. Stuttgart 2007, S. 185–221, hier S. 203.

Akteurgespanns zu identifizieren. Das *antlutz*, darauf zielt der Übersetzungsprozess, ist nicht von Christus abzulösen, es entfaltet seine Wirkung als »vollgültiger Stellvertreter Christi«³⁷ und wiederholt dessen Heilshandeln. Es fungiert damit als Trägermedium, als Vehikel für die Realpräsenz Jesu, mit dem das Göttliche in die Immanenz geholt werden kann.

Die Pole »Revelation und Verbergen«³⁸ geben den Raum vor, in dem sich der Netzwerkaufbau vollzieht: Die Reliquie verweist auf Abwesendes und lässt dieses Abwesende zugleich präsent werden, stellt also für die menschlichen Mitspieler »eine reale, performative und effektive Nähe des Sakrosankten« her.³⁹ Voraussetzung dafür, dass die Assoziation des Schweißstuchs mit Jesus als Urheber und Repräsentiertem gelingt, ist die ausführliche Christusbiographie, die in der Gundacker'schen Version wie auch in der des »Wilden Mannes« die Wirkmacht des Schweißstuches heilsgeschichtlich begründet und »narrativ plausibilisiert«.⁴⁰

II.c Die menschlichen Akteure:

Spielregeln im Umgang mit dem Schweißstuch

Nicht nur die Rolle des Schweißstuches muss im Rahmen des Netzwerkaufbaus definiert werden, auch das Handeln der menschlichen Akteure, die in Assoziation mit dem Akteur-Doppel Tuchreliquie-Jesus treten, bedarf der Aushandlung. Wie schon bei den Übersetzungsprozessen um das Akteursgespann kommt auch hier Veronika eine zentrale Rolle zu, die insbesondere in *Christi Hort* als vorbildhaft porträtiert wird. Als eine »vil gut fröwen« (CH, V. 4585) wird Veronika Columban und damit auch dem Leser vorgestellt – eine erste positive Charakterisierung, die weiter ausgestaltet wird, wenn Veronika *in persona* in die Erzählung eintritt und der Erzähler ihr Verhalten gegenüber Columban mit den Worten »als ir hailichait gezam« (CH, V. 4605: »entsprechend ihrer Heiligkeit«) kommentiert.

³⁷ Quast: Vera Icon, S. 202. Dieses Verständnis zeigt sich auch in der Belehrung Veronikas, die Columban die Wirkungsweise des Tuches erzählt: »[]seit ir gelaubhaft und getriu / unt iwer her, unt sicht erz an / mit rechtem glauben, so ist zergan / aller seiner siechtum, / als ober an sehe Jesum.« (CH, V. 4830–4834: »Wenn ihr und euer Herr gläubigen Sinnes und voller Treue seid, und wenn euer Herr es [= das Schweißstuch] mit dem rechten Glauben anschaut, dann ist all sein Leiden verschwunden, als ob er Jesus selbst anschauen würde.«)

³⁸ Christian Kiening: Einleitung. In: Carla Dauven-van-Knippenberg u.a. (Hg.): Medialität des Heils im späten Mittelalter. Zürich 2009, S. 7–20, hier S. 14.

³⁹ Hamm: Die Nähe des Heiligen im ausgehenden Mittelalter, S. 207.

⁴⁰ Quast: Vera Icon, S. 211.

Zur Interpretin des Schweißtuchs und Glaubenslehrerin geradezu prädestiniert kommt Veronika die Aufgabe zu, den menschlichen Akteuren nicht nur das Wesen Jesu und der Tuchreliquie zu erklären, sondern ihnen auch ein Handlungsprogramm vorzustellen, das die *vera icon* in ihrer Handlungsmacht aktiviert. Dies stellt insofern einen Sonderfall der *translation* dar, als dem Artefakt *vera icon* kein kulturell verbindliches Muster eingeschrieben ist und Veronika als Einzige in die Mechanismen des Schweißtuches und die zugrundeliegenden Fakten der Heilsgeschichte eingeweiht ist. Das in den »mæren« bereits anklingende Zurückweisen eines Heilsautomatismus expliziert Veronika nun noch weiter: »iwer herre mac wol genesen / welt ir und er gelaubhaft wesen« (CH, V. 4787f.: »Euer Herr kann gesundwerden, sofern ihr und er glauben wollt«).⁴¹ Immer wieder betont sie, dass der Gläubige aktiv werden muss, um »den Wirkungsstrom externer Gnadennähe in Gang«⁴² zu setzen, und verortet das göttliche Wirken damit innerhalb der »Koordinaten der Zweiseitigkeit von göttlicher Gnade und menschlicher Mitwirkung«.⁴³

Das ist die Kernbotschaft, die auch dann noch wiederholt wird, wenn sie handlungslogisch gar nicht mehr erforderlich ist. Obwohl Columban seine Bereitschaft zum Glauben schon erklärt hat, hält Veronika eine weitere Ermahnung für nötig, bevor sie dem Boten den dinglichen Stellvertreter Christi präsentiert: »[.]nu tût nach meiner lere / unt seit nu mit andaht berait / recht durch iwer sælichæit« (CH, V. 4844-4846: »Nun handelt nach meiner Anweisung und seid um eurer Seligkeit willen zur rechten Andacht bereit«). Vielfach webt sie dabei die »Leitvokabel«⁴⁴ der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis schlechthin mit ein und entwirft ein verbindliches Handlungsprogramm der »andaht« für die menschlichen Akteure.⁴⁵ Eine

⁴¹ Eine ganz ähnliche Formulierung, diesmal aber an Vespasian adressiert, findet sich im *Vespasian* des ›Wilden Mannes‹: »[.]woltus gilovin han, / dat he manigin hat giheilil,/ undi wirt dir sin gnadi mit gideilit, / so wurti du sælich giborn.[.]« (Vespasian, V. 184–188: »Du wirst Seligkeit erlangen, wenn du bereit bist zu glauben, dass er viele geheilt hat, und dir wird seine Gnade zuteil.«)

⁴² Hamm: Die Nähe des Heiligen im ausgehenden Mittelalter, S. 196.

⁴³ Hamm: Medialität der nahen Gnade, S. 49.

⁴⁴ Johann Thali: Andacht und Betrachtung. Zur Semantik zweier Leitvokabeln der spätmittelalterlichen Frömmigkeitskultur. In: Burkhard Hasebrink u.a. (Hg.): Semantik der Gelassenheit. Generierung, Etablierung, Transformation. Göttingen 2012, S. 226–270, hier S. 227.

⁴⁵ Ursprünglich in der Bedeutung ›Denken an etwas, Aufmerksamkeit, Hingabe‹ gebraucht, verengt sich der Begriff zunehmend auf den religiösen Bereich und wird dort schließlich zum volkssprachlichen Äquivalent des lateinischen *devotio* in der Bedeutung ›Denken an

weitere Explikation erfährt dieses, wenn Veronika Columbans Bitte ablehnt, ihm das Schweißstuch gegen Geld zu überlassen:

[>]ich var mit ew; als daz geschiht
 daz ir welt sein gelaubhaft
 unt getrowen Gotes chraft,
 so wert ir allez des gewert
 des ir mit rechter andaht gert.
 man solz nicht chaufen um gût,
 des enhapt dehain mût.[<] (CH, V. 4876–4882)

([>]Ich fahre mit euch; wenn ihr gläubig sein wollt und auf Gottes Kraft vertraut, so wird euch alles gewährt, wonach ihr mit rechter Andacht bittet. Man soll es nicht um weltliche Güter kaufen, richtet darauf nicht euren Sinn.[<])

Wie die *vera icon* ist auch das Gnadenwirken Gottes unveräußerlich. Dem irdischen Reichtum stellt der Text damit das Konzept eines inneren Reichtums entgegen, der sich allein nach dem Vertrauen auf Gott und der richtigen Andachtshaltung bemisst. Sind diese inneren Voraussetzungen erfüllt, schenkt Gott freigebig. Indem sie darüber hinaus Veronika zum Musterbeispiel einer gelungenen Andachtshaltung stilisiert, erklärt die Lehrdichtung dem Rezipienten nicht nur, wie er in den Genuss göttlicher Gnade kommt, sondern gibt ihm – gattungstypisch – ein *exemplum* vor, das zur *imitatio* einlädt.⁴⁶ Ablesen lässt sich die erfolgreiche Identifikation mit den vorgestellten Handlungsprogrammen an Columban, der sich das Konzept der »andaht« zu eigen macht und beim Anblick des Schweißstuches mit »andaht« auf die Knie fällt (CH, V. 4847–4853). Nachdem er die christlichen Werte und Verhaltensweisen für sich selbst übernommen hat,⁴⁷ löst Columban nun Veronika

Gott, innere Sammlung beim Gebet« Vgl. ebd., S. 234 u. 256, bzw. Karl-Heinz Göttert: *devotio* – andächt. Frömmigkeitsprinzip und Darstellungsprinzip im legendarischen Erzählen des hohen Mittelalters. In: Karl-Heinz Schirmer (Hg.): *Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung*. Wien 1972, S. 151–169, hier S. 152.

⁴⁶ Der Fokus auf der »personalen Heiligkeit« Veronikas zeugt außerdem von dem typisch hagiographischen Bemühen, die Heilige und ihr Verhalten als »Aktualisierung der Gegenwart Christi in einzelnen hervorgehobenen Menschen« zu inszenieren (Leppin: *Repräsentationsfrömmigkeit*, S. 383).

⁴⁷ So wie Veronika wird auch Columban als Idealgestalt gezeichnet. Das zeigte sich bereits bei der Charakterisierung durch einen der Ratgeber des Tiberius, der Columban für den Botendienst vorschlägt: »[>]der ist ûf elleu dinch reht, / getriw, weise unt slêcht, / gefüge an allen dingen[<]« (CH, V. 4401–4403: »dieser ist in allen Belangen vorbildlich, zuverlässig, weise und aufrichtig, immer gehorsam«). Diese »werdechait« (CH, V. 4419) erfährt nochmals eine Bekräftigung, wenn der Erzähler diese Einschätzung übernimmt: »Columban der was wise, / sein zuht, sîn triu ich præse / daz er so erberlich sich hielt«

in der Rolle der Interpretin der *vera icon* ab und zeigt Tiberius einen Weg zur Heilung auf, der über die Annahme des christlichen Glaubens führt:

»herre, welt ir gelaubhaft sein,
so mugt ir noch wol genesen.
Ir sult mit rechter andaht wesen:
Ich han iu pracht ain fröwen,
die mugt ir gern schöwen,
diu hat ein anlutz mit ir praht;
seht ir daz an mit andacht,
so chomt ir von aller iwer not.
Wizet daz Jesus ist tot;
Ditz ist seines anlutzes schein.[4] (CH, V. 4978–4987)

(»Herr, wenn ihr gläubig sein wollt, dann könnt ihr völlig geheilt werden. Ihr sollt rechte Andacht haben: Ich habe eine Dame zu euch gebracht, die könnt ihr gerne betrachten, sie hat ein Bildnis mitgebracht; wenn ihr dieses mit Andacht betrachtet, dann werdet ihr frei von all eurer Not. Wisset, dass Jesus tot ist, das ist das Abbild seines Gesichtes.[4])

Nach dem Prinzip der *amplificatio* wiederholt der Text *in nuce* den vorherigen Aushandlungsprozess: Im Fokus stehen – wie zuvor auch bei Veronika – die Prinzipien christlicher Innerlichkeit, die ebenfalls mit Hilfe der Leitvokabeln »gelaubhaft sein« und »rechte andaht« umrissen werden. Da das Heilshandeln des Gottessohns durch die Kreuzigung nicht beendet, sondern erst recht entfaltet wird, blendet auch dieser Redebeitrag den für die Wirkmächtigkeit der Reliquie irrelevanten Tod Christi ab. Stattdessen verknüpft er das »Ding« mit Jesus: Der Glanz des Abbilds ist der *splendor Domini Dei* (Ps 89,17), dessen Gnadengeschenk überzeitliche Wirkmacht besitzt.

Die beiden hintereinander geschalteten und strukturgleichen Netzwerkprozesse um die Bekehrung Columbans und später dann Tiberius' nehmen also das Handeln der menschlichen Akteure in den Fokus: Was von Veronika bzw. Columban erst entworfen werden musste, wird von den menschlichen Mitspielern einer sofortigen Probe aufs Exempel unterzogen. Es zeigt sich einmal mehr, dass das in der Legende beschriebene Handeln nicht ein allein dingliches ist, sondern sich »im Verbund mit weiteren Akteuren« vollzieht,

(CH, V. 4427–4429: »Columban war weise; ich lobe seine gute Erziehung und Treue, wegen der er sich so ehrenwert verhielt«). Die Aussagen über seine Tugendhaftigkeit haben für den unmittelbaren Handlungsfortgang keine Funktion, zielen aber darauf ab, seine Bereitschaft, den christlichen Glauben zu übernehmen, plausibel zu machen, und begründen auch seinen Einfluss auf Tiberius.

die in »Relationen, Verknüpfungen und Verbindungen« eingebettet sind und deren Rollen verhandelt, angenommen und erprobt werden müssen.⁴⁸ Nur in einem solchen Netzwerk kann das Schweißstuch als wunderwirkendes »Ding« aktiviert werden. Es ist – und daran lässt der Text keinen Zweifel – kein magischer Gegenstand, sondern gewinnt erst aufgrund seiner unauflösliehen Verbindung mit dem Gottessohn Handlungsmacht; darüber hinaus bleibt das Schweißstuch auf die aktive Mitwirkung anderer, menschlicher Akteure angewiesen.

III. Alternative ohne »Ding«: Die Heilung des Vespasian

Um die Deutung der Reliquie als magischen Gegenstand bereits im Keim zu ersticken, ist der Veronika-Legende in *Christi Hort* noch ein anderes Heilungswunder vorangestellt, das der disparaten Überlieferung des Pilatus-Stoffes entstammt. Die Offenheit der apokryphen Vorlage ausnutzend, die zu »Korrekturen und Ergänzungen« einlädt,⁴⁹ bemüht sich Gundackers Version der Legende, die verschiedenen Überlieferungsstränge zu synchronisieren. Indem es die gleichen Netzwerkprozesse narrativiert und einige Grundprinzipien des Hauptstrangs der Legende anklingen lässt, jedoch ohne das Schweißstuch auskommt, zeigt das Heilungswunder eine Alternative auf, die die Vorstellung von Reliquien und ihrem Handeln weiter präzisiert.

Ausgangspunkt dieses Netzwerks ist auch hier die Korrektur eines fehlerhaften Gottesbildes. Als Adrian, ein von Pilatus nach Rom gesandter Bote, in Galizien strandet, trifft er auf den erkrankten König Vespasian, der angesichts der Herkunft Adrians auf Heilung hofft. Jerusalem gilt ihm nämlich als »lande [...] der weisen« (CH, V. 4245f.), dessen Bewohner allesamt besondere Heilfertigkeiten besäßen. Um diese vagen Gerüchte klarzustellen, setzt auch Adrian zu einer Christusbiographie an, in der Veronikas heilsgeschichtlicher Abriss anklingt: Dass in Jerusalem Tote auferweckt, Aussätzige, Blinde und Lahme geheilt werden – *pars pro toto* zitiert Adrian hier die zentralen Heilungsgeschichten des Neuen Testaments –, sei das Werk eines »hohen weissage[n]« (CH, V. 4273), dessen »groz[e] hailicheit« (CH, V. 4282) dafür verantwortlich ist. Ähnlich wie später auch Veronika antwortet Adrian auf Vespasians Frage, wer denn dieser »weissage« sei, mit

⁴⁸ Georg Kneer: Akteur-Netzwerk-Theorie. In: Ders./Markus Schroer (Hg.): Handbuch Soziologische Theorien. Wiesbaden 2013, S. 19–39, hier S. 24.

⁴⁹ Achim Masser/Max Siller: Das Evangelium Nicodemi in spätmittelalterlicher deutscher Prosa: Texte. Heidelberg 1987, S. 18.

dem Dogma des Kreuzestodes als heilsgeschichtliche Notwendigkeit: »dar an laid er den vil pittern tôt / von der werld wernde not« (CH, V. 4291f.: »wegen der dauerhaften Not der Welt erlitt er den Tod«). Und auch seine Erklärung, wie Vespasian trotz Jesu Tod Heilung erfahren könne, greift den Anleitungen Veronikas bzw. Columbans vor: »er hilfet noch unt niemen paz / ob du gelaubhaft wesen will« (CH, V. 4300f.: »er hilft noch immer, und niemand tut das besser als er, sofern du nur glauben willst«). Kompakt wird auch hier schon die »Zweiseitigkeitsformel« beschworen,⁵⁰ die zum »Modell des berechenbaren Austauschs«⁵¹ gehört und im Gegenzug für die göttliche Hilfe eine innere Bereitschaft zum Glauben einfordert.

Als *amplificatio* trägt die Episode dazu bei, die zentrale Wunderheilung zu verdichten: Vespasian erscheint so als Typus, der im Antitypus des geheilten und bekehrten Tiberius noch überstiegen wird. Dem Netzwerk um das Schweißstuch wird damit eine Alternative gegenübergestellt, die die gleichen Rollen und Verhaltensmuster beinhaltet, diese aber nicht an das sakrale Ding bindet. Die *vera icon*, das will die Gundacker'sche Fassung von Anfang an zeigen, ist nicht von Jesus zu trennen – das »Ding« besitzt keine eigene Handlungsmacht, sondern fungiert als Stellvertreter, indem es die Realpräsenz Christi kanalisiert.

IV. Anstelle eines Fazits: Das Schweißstuch als »widerständiges Ding«?

Die netzwerkbasierte Lektüre der Veronika-Legende erweist sich als Schlüssel zu einem tieferen Verständnis spätmittelalterlicher Frömmigkeitspraktiken, die sich unter dem Begriff der nahen Gnade subsummieren lassen. Orientiert am »Ideal größtmöglicher Unmittelbarkeit« zielen diese auf eine »intensivierte[] Vergegenwärtigung des Heiligen, Heilenden und Heilvollen«.⁵² Insbesondere die religiöse Dichtung *Christi Hort* reiht sich mit ihrer Version der Veronika-Legende in einen Diskurs über die Frömmigkeitspraktiken der Andacht ein, der Innerlichkeit als Königsweg betrachtet, um mit dem Heiligen in Kontakt zu treten: Am Paradebeispiel der *vera icon* spürt sie denjenigen Denkmustern nach, die allen präsenzstiftenden religiösen Medien zugrunde liegen, und versucht gleichzeitig den Rezipienten zu

⁵⁰ Hamm: Medialität der nahen Gnade, S. 46.

⁵¹ Christian Kiening: Gebete und Benediktionen von Muri. In: Ders./Cornelia Herberichs (Hg.): Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte. Zürich 2008, S. 101–118, hier S. 112.

⁵² Hamm: Medialität der nahen Gnade, S. 29.

einer aktiven Mitwirkung am göttlichen Gnadengeschehen zu bewegen – in ihrem Narrativ entfaltet die Legende also sowohl präskriptive als auch appellative Züge.⁵³

Welches Verständnis von Dinglichkeit in der Legende präsentiert wird und ob es sich bei dem Schweißstuch um ein »Quasi-Objekt« im Sinne von Michel Serres handelt, »a moving actant that transforms those who do the moving, because they transform the moving object«,⁵⁴ ist nicht unmittelbar einsichtig. Sowohl *Christi Hort* als auch die Gedichte des ›Wilden Mannes‹ betreiben viel Aufwand, um die Reliquie von vornherein in einem heilsgeschichtlichen Rahmen zu verorten und ihr Wirken an Christus zu koppeln, als dessen ›Stellvertreter‹ sie betrachtet werden muss. Die Teilprozesse des Netzwerkaufbaus, insbesondere die in die Rede Veronikas ausgelagerten Übersetzungen, machen deutlich, dass die Reliquie nicht allein handelt, sondern aus dem Wirken Jesu hervorgegangen und an diesen gebunden ist. Und selbst das Akteurgespann Reliquie-Jesus unterliegt gewissen Einschränkungen: Es ist auf die ›Assoziation‹ mit menschlichen Mitspielern angewiesen und kann seine Wirkmacht nur unter aktiver Mitwirkung des einzelnen Gläubigen entfalten. Zu diesem Zweck stellt die Legende im von der Reliquie abgelösten Netzwerk um Vespasian die gleichen Rollenmuster zur Diskussion, verzichtet jedoch auf das Beschreiben von ›Dinghandeln‹, um das Wesen der Reliquie zu explizieren: Nicht das sakrale ›Ding‹ setzt also Handlungsketten in Gang, sondern das in ihm repräsentierte Heilige. Das ›Ding‹ fungiert als Katalysator bzw. Sinnbild für das ansonsten nur schwer fassbare Transzendente, das im Schweißstuch versinnlicht und verdinglicht wird, ohne es in dieser Dinglichkeit aufgehen zu lassen.

Ein »widerständiges« Ding, das Handeln anstößt,⁵⁵ lässt sich jedoch trotzdem ausfindig machen: Es ist der Text selbst, der in der außertextuellen Welt den Charakter eines »Quasi-Objekts« annimmt. Denn indem er das göttliche Heilswirken genau unter die Lupe nimmt und den Leser zur aktiven Partizipation auffordert, wird die Lektüre selbst zur Andachtsübung und der Leser Teil des im Text konstituierten Netzwerks, das das ermöglichen will, was in ihm beschrieben wird: die Teilhabe an der göttlichen Präsenz.

⁵³ Vgl. Thali: Andacht und Betrachtung, S. 240.

⁵⁴ Latour: On Actor-network Theory, S. 379.

⁵⁵ Vgl. den Handlungsbegriff von Wieser: Das Netzwerk von Bruno Latour, S. 181: »Handeln« verweist für die ANT immer auf Andere, die einen handeln lassen oder zum Handelnden machen«.

Objektiviertes Begehren

Zur Funktion und Bedeutung von Gegenständen in mittelhochdeutschen Mären

Die in Mären dargestellten Handlungen konzentrieren sich auf einen spezifischen, außerordentlichen und in sich geschlossenen Fall, der sowohl *Vorfall* wie auch *Zufall* oder *Rechtsfall* sein kann.¹ Didaktisches Substrat, schwankhaftes Erzählen und Exempelliteratur verschmelzen in dieser paargereimten Erzählform.² Es ist gerade der Wechsel zwischen unterschiedlichen Wir-

¹ Vgl. Max Wehrli: Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. 3. Aufl., Stuttgart 1997, S. 522. Das Erzählen im Märe ist bestimmt durch Orts- und Zeitlosigkeit und ist zumeist situativ gestaltet. Es gibt keine oder nur wenige Nebenhandlungen und die Geschichte erstreckt sich nicht über einen längeren Zeitraum. Vgl. Coralie Rippl: Geld und *aventure*. Narrative Aspekte der Zeit-Raum-Erfahrung bei Heinrich Kaufinger. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 34 (2012), S. 540–569, hier S. 543f.

² Bei Mären ist es sinnvoller von einer ›Erzählform‹ als von einer ›Gattung‹ zu sprechen. Den Ausdruck ›Erzählform‹ übernehme ich in diesem Zusammenhang von Hans-Joachim Ziegeler: Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen. München/Zürich 1985, S. 43–48, der gerade die Hybridform von Mären, die je zwischen Novellistik, Exempelliteratur und Schwank changieren, als spezifisches Sinnbildungsmuster versteht. Lässt man sich auf die Gattungsdiskussion ein, ist den Reimpaarerzählungen auf theoretischer Basis nur *ex negativo* nahezukommen, da sie »eine Textgruppe mit einer hinreichend ausgeprägten morphologischen Individualität« (Hanns Fischer: Studien zur deutschen Märendichtung. Tübingen 1968, S. 29) bilden, die weder *bispel* noch Fabel, *rede*, Lied, Schwankroman oder Ähnliches ist. Ebenfalls dazu siehe u.a. Joachim Heinze: Märenbegriff und Novellentheorie. Überlegungen zur Gattungsbestimmung der mittelhochdeutschen Kleinepik. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 107 (1978), S. 121–138. Walter Haug treibt die Gattungsfrage so weit, dass er von einem »Erzählen im gattungsfreien Raum« spricht und die Erzählungen als »Konstrukte der Sinnlosigkeit« abwertet (Walter Haug: Entwurf zu einer Theorie der mittelalterlichen Kurzerzählung. In: Ders./Burghart Wachinger [Hg.]: Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts. Tübingen 1993, S. 1–36, hier S. 7). Zu Haugs These der Sinnlosigkeit nimmt Mareike von Müller: Schwarze Komik. Narrative Sinnirritationen zwischen Märe und Schwank. Heidelberg 2017, S. 113–116, produktiv Stellung. Sie markiert den Schwebezustand zwischen Sinn und Sinnlosigkeit und die dadurch entstehenden Sinnirritationen als wesentliches Merkmal von schwarzer Komik. Siehe auch ebd., S. 20f. (Anm. 18), mit weiterführender Literatur zur Gattungsfrage. Eine pointierte Zusammenfassung zur Diskussion um den Begriff ›Gattung‹ in Bezug auf Mären findet sich bei Ziegeler: Erzählen im Spätmittelalter, S. 9–13; Michael Waltenberger: Situation und Sinn. Überlegungen zur pragmatischen Dimension märenhaften Erzählens. In: Elisabeth Andersen/Manfred

kungsabsichten und literarischen Vermittlungsstrategien, der jedes Märe selbst zu einem außergewöhnlichen Fall macht und verschiedene Ansätze der Interpretation zulässt. Die in Mären diskutierten Themen sind – um eine Formulierung Goethes aufzunehmen – sogenannte unerhörte Begebenheiten, d.h. zuweilen drastische, obszöne, gewaltvolle und/oder sexuelle Normverstöße, die ein Erzählen von Desintegration, Destabilisierung und Transgression in den Fokus rücken.³ Geschildert wird die Auslotung und (dauerhafte) Verletzung der Grenzen u.a. von gesellschaftlichen, diskursiven und intertextuellen Ordnungen.⁴ Durch ihre »affektive Wirkungspoetik« zeigen Mären nicht nur unterschiedliche und groteske Verfahren der Evidenzerzeugung auf,⁵ sondern sie loten auch die Ebenen von sozialer Geltung und Normierung aus, die einmal wiederhergestellt, ein andermal neu gesetzt oder auch gänzlich umbesetzt oder verzerrt werden können. »Die Normenvermittlung geschieht [...] mittels einer Balance zwischen narrativer

Eikermann/Anne Simon (Hg.): Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin/New York 2005, S. 287–308, v.a. S. 287–295; Susanne Reichlin: Ökonomien des Begehrens, Ökonomien des Erzählens. Zur poetologischen Dimension des Tauschens in Mären. Göttingen 2009, S. 13–16. Anhand von Ethik, Rhetorik, Pragmatik und Metaphernspiel zeigt Udo Friedrich: Spielräume rhetorischer Gestaltung in mittelalterlichen Kurzerzählungen. In: Beate Kellner/Peter Strohschneider/Franziska Wenzel (Hg.): Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter. Berlin 2005, S. 227–249, eindrucksvoll, dass Mären eine eigene Poetik haben und dadurch als Textgruppe miteinander in Verbindung stehen.

³ Vgl. Reichlin: Ökonomien des Begehrens, S. 18. Bei Mären handelt es sich um Texte, die »sich selbst Aufmerksamkeit verschaffen, indem sie körperliche und verbale Gewalttätigkeiten sowohl ausstellen als auch verschränken«. Christian Kiening: Verletzende Worte – Verstümmelte Körper. Zur doppelten Logik spätmittelalterlicher Kurzerzählungen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 127 (2008), S. 321–335, hier S. 323.

⁴ Reichlin: Ökonomien des Begehrens, S. 18, plädiert ganz zu Recht für eine Öffnung des Ordnungsbegriffs: Es könne nicht von einer homogenisierten Ordnung ausgegangen werden, die in den Texten zur Verhandlung stehe, sondern vielmehr von verschiedenen Ordnungen, die auf mehreren Ebenen des Textes miteinander verschränkt seien. Siehe auch ebd., S. 23f. Vgl. dazu ebenfalls Monika Schausten: Wissen, Naivität und Begehren. Zur poetologischen Signifikanz der Tierfiguren im Märe vom *Sperber*. In: Timo Reuvekamp-Felber/Mark Chinca/Christopher Young (Hg.): Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Berlin 2006, S. 170–191, hier S. 173f.

⁵ Christiane Witthöft: Inszenierte Evidenz. Erzählstrategien gespiegelter Selbsterkenntnis in der Novellistik des Mittelalters (*Frauenlist, Der Spiegel, Drei listige Frauen*). In: Florian Kragl/Christian Schneider (Hg.), Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011. Heidelberg 2013, S. 261–284, hier S. 264.

Erfahrung und abstrakt-argumentativer Logik.«⁶ Rhetorische Ausgestaltung, intertextuelle Verweise und erzählter Fall hängen eng zusammen.⁷ Zum einen rahmen Pro- und Epimythion die Geschichte und fungieren als Instanzen einer eigenen Sinngenerierung. Zum anderen ist die Handlung immer in ein sprachliches Spiel eingebunden, das zwischen »Sinnbesetzungen, Sinnpluralisierungen und Sinnirritationen«⁸ changiert und weit über die stereotype Darstellung des erotischen Dreiecks – bestehend aus lüsterner Frau, dummem Bauern und listigem Pfaffen – hinausreicht.⁹ Norm- und Sinnvermittlung hängen »an den pragmatischen Dispositionen der Sichtbarkeit, Körperlichkeit und Unmittelbarkeit«.¹⁰ Auch Gegenstände spielen dabei oft eine wichtige Rolle, da sie in das Geschehen als Bedeutungsträger eingebunden sind und als Markierung von Schnitt- und Umschlagstellen in der Handlung fungieren.

Im Mittelpunkt der zumeist listigen Handlungen steht das Begehren jeglicher Art. Ich gehe hier weder von einem psychoanalytischen Begriff von

⁶ Waltenberger: Situation und Sinn, S. 293. Mireille Schnyder: Schreibmacht vs. Wortgewalt. Medien im Kampf der Geschlechter. In: Reuvekamp-Felber/Chinca/Young (Hg.): Mittelalterliche Novellistik, S. 108–121, hier S. 108, spricht bei Mären von »Kunststücke[n] des Erzählens, die sich auf der Grenze von mündlicher Performanz und schriftlicher Inszenierung abspielen«.

⁷ »Im Blick auf die Organisation des Erzählens und auf den Einsatz narrativer Mittel lässt sich eine Aussageebene fokussieren, die jenseits der Handlungsebene Verfahren literarischer Selbstreflexion offenlegt.« Udo Friedrich: Metaphorik des Spiels und Reflexion des Erzählens bei Heinrich Kaufringer. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur 21 (2005), S. 1–30, hier S. 3.

⁸ Von Müller: Schwarze Komik, S. 113. Siehe dazu auch Bettina Bildhauer: Die Materialität von Zeichen in mittelalterlichen Mären. In: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Rohl (Hg.): Materialität. Herausforderungen für Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn 2016, S. 305–324, hier S. 307f.

⁹ Siehe zur stereotypen Figurenzeichnung der Mären und speziell zum Dreiecksverhältnis des Ehebruchsschwanks Udo Friedrich: Trieb und Ökonomie. Serialität und Kombinatorik in mittelalterlichen Kurzerzählungen. In: Chinca/Reuvekamp-Felber/Young (Hg.): Mittelalterliche Novellistik, S. 48–75, hier S. 59ff. »[D]er Akzent solchen Erzählens [liegt] auf der Kombinatorik der Typen, Situationen und Motive, überdies in der Konfrontation sozialer Werte und Handlungsmuster.« (Ebd., S. 60). Vgl. zu unterschiedlichen Dreieckskonstellationen Monika Jonas: Der spätmittelalterliche Ver schwank. Studien zu einer Vorform trivialer Literatur. Innsbruck 1987, S. 39–87. Zur Geschlechterbeziehung in Mären vgl. Mireille Schnyder: Märenforschung und Geschlechterbeziehung. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 12 (2000), S. 123–134. Zur Typik der Figuren im Märe siehe allgemein Fischer: Studien, S. 117–128.

¹⁰ Waltenberger: Situation und Sinn, S. 293. Vgl. dazu ebenfalls Kiening: Verletzende Worte – verstümmelte Körper, S. 325f.

Begehren aus¹¹ noch von der These Howard Blochs, dass Begehren immer das Streben nach der Behebung eines Mangels sei.¹² In Bezug auf die hier zu untersuchenden Mären verstehe ich ›Begehren‹ als eine Handlungsveranlassungsleistung, die von Text zu Text unterschiedliche Ausformungen hat und ein dynamisches, d.h. veränderliches Phänomen ist.¹³ Begehren oder besser gesagt die unterschiedlichen Ausformungen von Begehrensstrukturen sind demnach auf ein Ziel ausgerichtet, das von den Figuren zu erreichen versucht wird, sei es beispielsweise materiell, sexuell oder sozial. In einigen Mären zeigt sich eine ganz besondere Form des Begehrens, das von abstrakten Gefügen – wie Minne, Treue oder Tugend – in ganz greifbare, ja in den vorzustellenden Fällen, sogar fassbare, dingliche Entitäten übertragen wird. Dieser Verdinglichung möchte ich im Folgenden nachspüren.

Das Spiel mit Begehren

Das Märe *Die Rache des Ehemanns* ist vermutlich im späten 14. Jahrhundert entstanden und gehört zu den brutalsten Erzählungen des Heinrich Kaufinger.¹⁴ Es ist in nur einer Handschrift, dem Cgm 270, im zweiten Faszikel überliefert und in seiner sprachlichen Erscheinung durch die Herkunft aus dem Bairisch-Schwäbischen geprägt.¹⁵ Die Handlung gestaltet sich wie folgt:

¹¹ Siehe dazu u.a. Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Übers. von Emma Moersch. Frankfurt a.M. 1999, S. 634–636.

¹² Vgl. R. Howard Bloch: The Scandal of the Fabliaux. Chicago/London 1996, S. 93 u. 117–120. Zur Kritik an Blochs ahistorischen Thesen zum Fabliaux siehe Susanne Reichlin: Gescheiterte Liebesbeziehung – gelungene Beschriftung: Sprache und Begehren im Märe *Des Mönchs Nôt*. In: Mireille Schnyder (Hg.): Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters. Berlin/New York 2008, S. 221–241, hier S. 221f.; Dies.: Ökonomien des Begehrens, S. 19–25; und Friedrich: Metaphorik des Spiels, S. 3.

¹³ Begehren ist innerhalb eines Textes »immer ein zweifaches: Einerseits kann auf der Handlungsebene von sprachlich erzeugtem Begehren erzählt werden, andererseits kann die Erzählweise eines Textes Begehren evozieren« (Reichlin: Gescheiterte Liebesbeziehungen – gelungene Beschriftung, S. 221f.). Reichlin weist auch explizit auf die Problematik des von Jacques Lacan geprägten Begriffs ›Textbegehren‹ hin, gibt dabei aber auch zu bedenken, dass immer beide Darstellungsebenen des Begehrens und deren Verschränkung im Blick zu behalten sind (ebd., S. 222).

¹⁴ Genauer zur Überlieferung dieses Märe siehe Coralie Rippl: Erzählen als Argumentationsspiel. Heinrich Kaufingers Fallkonstruktionen zwischen Rhetorik, Recht und literarischer Stofftradition. Tübingen 2014, S. 147.

¹⁵ 13 Mären werden im Cgm 270 von jeweils zwei geistlichen Reden gerahmt. Nur drei der 17 Texte enthalten Kaufingers Autornennung, aber aufgrund von syntaktischer und stilistischer Einheitlichkeit und der offensichtlichen Ordnungsabsicht der Texte kann von einem

»Ain ritter küen und hochgemuot« (RdE, V.1)¹⁶ wird von seiner Frau mit dem Pfaffen betrogen. Als Liebesbeweis verlangt der Geistliche von seiner Geliebten zwei Zähne des Ehemanns. Unter Schmerzen kommt es zur Ex-traktion, der Liebhaber lässt sich nach der Aushändigung aus den Kör-per-teilen Trophäen in der Form von zwei kostbar gestalteten Würfeln fertigen. In weinseliger Laune und reichlich ungeschickt enthüllt der Geliebte dem Ehemann, aus welch kostbarem, natürlichem Material die Würfel gefertigt sind. Der Ritter rächt sich daraufhin für die körperliche Verstümmelung und den Ehebruch, indem er den Pfaffen zunächst kastriert und diesen danach unter Bedrohung seines Lebens zwingt, der Frau beim Kuss die Zunge abzubeißen. Kurze Zeit später lädt der Ehemann die gemeinsamen Verwandten ein, um ihnen einen sonderbaren – und zwar den eigenen – Fall von Ehebruch und Verstümmelung zu erzählen. Die Binnenerzählung wird zum »Instrument zur Aufdeckung der Wahrheit«¹⁷ und trägt zu einer Aktu-alisierung des Vergangenen bei. Die Verwandten plädieren unwissend für den Tod der dreisten Ehebrecherin, »das weib verdienet het unhail« (RdE, V. 486). Nachdem der Ehemann enthüllt hat, dass es sich dabei um seine Gattin handelt, kommt sie zwar mit dem Leben davon, wird aber für immer verstoßen.¹⁸ Die Exklusion der Frau aus der ehelichen und gesellschaft-

Verfasser ausgegangen werden. Vgl. Jana Sander: »Ohne Zweifel von dem Verfasser des Vorherigen«. Autorfiktion als Ordnungsprinzip des Kaufringerfaszikels im Cgm 270. In: Beate Kellner/Ludger Lieb/Peter Strohschneider (Hg.): Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zu Institutionalität mittelalterlicher Literatur. Frankfurt a.M. 2001, S. 231–248, v.a. S. 236–239; und Novellistik des Mittelalters. Märendichtung. Hg., übers. und kommentiert von Klaus Grubmüller. Frankfurt a.M. 2011, S. 1269ff. (Kommentar Grubmüller). Zu Kaufringer als Autor und seinen Werken vgl. Marga Stede: Schreiben in der Krise. Die Texte des Heinrich Kaufringer. Trier 1993 (v.a. S. 326–330 zum Cgm 270); Michaela Willers: Heinrich Kaufringer als Märenautor. Das Oeuvre des Cgm 270. Berlin 2002; Reichlin: Ökonomien des Begehrens, S. 187f., und Rippl: Argu-mentationsspiel, v.a. S. 147–209 zur *Rache des Ehemanns*.

¹⁶ Alle Zitate und Versangaben folgen der Ausgabe Heinrich Kaufringer: Die Rache des Ehemanns. In: Novellistik des Mittelalters, S. 738–767. Hier und im Folgenden mit der Sigle »RdE« gekennzeichnet.

¹⁷ Klaus Grubmüller: Schein und Sein. Über Geschichten in Mären. In: Harald Haferland/Michael Mecklenburg (Hg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit. München 1996, S. 243–257, hier S. 249. »[D]as Erzählen schafft Verständigung; es dient der Vergewisserung über den gemeinsamen Werte-horizont und vor allem über die Realisierung dieser Werte in einer gegebenen Situation.« (Ebd., S. 255)

¹⁸ »Die Pointe allerdings dieses Schlusses besteht darin, dass der Ritter die Geschichte zu-nächst nicht als die eigene erzählt. Er hebt an wie der Erzähler einer Novelle von allge-meinem Interesse [...]. Diese neutrale Präsentation ermöglicht es, die spontane Reaktion

lichen Ordnung mündet in einer vermeintlichen Restitution einer vor- oder unehelichen Ordnung.¹⁹

Die Rache des Ehemanns subsumiert in der geschilderten unerhörten Begebenheit sowohl Vorfall (Ehebruch, Rache des Gehörnten) wie auch Zufall (Beisammensein von Ehemann und Pfaffen sowie die schwach motivierte Aufdeckung der Machart der Würfel) und Rechtsfall (Verurteilung der Ehebrecherin). In der Forschung geht man davon aus, dass die Geschichte in ihrer Gänze keine Vorlage hat und von Kaufringer in der vorliegenden Form selbst konstruiert wurde. Zwei Motivbausteine sind jedoch aus anderen Erzählungen bereits bekannt: zum einen die Forderung der ehebrecherischen Frau nach einem Zahn als Liebesbeweis des Mannes und zum anderen die mutwillige Kastration.²⁰ Kaufringers Leistung besteht in der neuen Kombination und dadurch auch Variation dieser beiden Motive, die im narrativen Rahmen von Aktion und Reaktion aufeinander bezogen werden.²¹

Gleich zu Anfang der Geschichte steht das Begehren des Pfaffen nach den Zähnen des Ehemanns:²²

›ich pitt ew, liebe frawe mein,
das ir mich ains dings gewert,
daran ir mich besunder ert.
tüt ir das, so erkenn ich wol,
das ewer herz ist trewe vol

des Publikums als vorausseilende Legitimation der Rache an der Frau zu nehmen, und zugleich einen Rahmen zu schaffen, der das Wuchern der Grausamkeiten der (Binnen-) Geschichte einfasst.« Kiening: Verletzende Worte – verstümmelte Körper, S. 334.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 333.

²⁰ Vgl. Novellistik des Mittelalters, S. 1275f. (Kommentar Grubmüller); Friedrich: Metaphorik des Spiels, S. 7; und Rippl: Argumentationsspiel, S. 148.

²¹ Vgl. ebd., S. 148. Vgl. auch Friedrich: Trieb und Ökonomie, S. 58. Das Wechselspiel von Aktion und Reaktion hat Christiane Witthöft: Ritual und Text. Formen symbolischer Kommunikation in der Historiographie und Literatur des Spätmittelalters. Darmstadt 2004, S. 272f., auch in Bezug auf die Mären des Strickers herausgearbeitet. Mark Chinca: The Body in Some Middle High German Mären. Taming and Maiming. In: Sarah Kay/Miri Rubin (Hg.): Framing Medieval Bodies. Manchester 1994, S. 187–210, hier S. 206, spricht von »a dynamic of maiming«.

²² Für weitere Beispiele von Zahnraub und Ehebruch siehe Friedrich: Metaphorik des Spiels, S. 10. Gegen eine psychoanalytische Lesart dieses Motivs siehe André Schnyder: Frauen und Männer in den Mären Heinrich Kaufringers. Zur Darstellung des Körperlichen und zur Konstruktion des Geschlechterunterschieds. In: Ingrid Bennewitz/Helmut Tervooren (Hg.): Manlíchiu wíp, wípliche man. Zur Konstruktion der Kategorien »Körper« und »Geschlecht« in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin 1999, S. 110–130, hier S. 120f. Zum gefährdeten Körper in Mären, wie auch speziell zu den Mären *Der Zahn* und Kaufringers *Rache des Ehemanns* siehe Chinca: The Body, S. 193ff. u. 205ff.

und das ir mich für alle man
 habt lieb, als ferr ich mich verstan.²³
 (RdE, V.18–24)

Das Begehren des Liebhabers wird an das Begehren der Frau gekoppelt. Jeden Wunsch will sie ihm erfüllen, denn »mein herz und sin und mein *begir* / ist allzeit dazuo genaigt / wie ewch mein *dienst* werden erzaigt« (RdE, V. 27–29, meine Hervorhebung). Durch die Zähne soll die Ehefrau beweisen, dass sie den Geliebten im Besonderen ehrt und ihn vor anderen Männern, allen voran natürlich dem Ehemann, liebt. Die soziale Dimension der Ehe wird hier in ihr Gegenteil verkehrt: Der Geliebte verlangt ein Zeichen, dass ihm die Frau treu und zugetan ist. Die Besetzung der Minne- und Ehekonstellation ist von Ehefrau und Ehemann auf Ehefrau und Geliebten verschoben.²⁴ Auch die aus dem Minnesang bekannte Dienstmetaphorik wird umgekehrt: Nicht mehr die Frau, sondern der Mann ist Dienstherr und seine Geliebte die ihm zu Diensten stehende Vasallin.

Das geforderte Zeichen der Minne kann jedoch nicht durch Worte und Gesten erbracht werden, es braucht den »körperlichen« Beweis, der die liebevolle Ergebenheit ohne Zweifel visualisiert. Minne soll hier in Tat und Gegenstand sichtbar gemacht werden und so Evidenz liefern: Nur das Selbst-Gesehene und mit eigenen Händen Fassbare bezeugt die vorher nur rein sprachlich versicherte Liebe und Ergebenheit. »Sehen und Erkennen ist hier [wie auch in anderen Mären] nicht allein auf die Wahrnehmung der Augen angewiesen«,²⁵ sondern zugleich auf die materielle Evidenz, in diesem Fall den Besitz. Die geforderten Zähne sind noch keine Dinge, vielmehr sind sie körperlicher Bestandteil der Figur. Mit der Forderung nach ihnen ist ein Steigerungsmoment verbunden: Der Pfaffe hat dem Ritter nicht nur die Ehefrau genommen, sondern er will ihm auch noch Teile seines Körpers abgewinnen. Er dringt sozusagen in sein Innerstes ein, um seine Vormachtstellung zu demonstrieren. Das Verlangen nach den Zähnen des Nebenbuhlers, der hier ja der rechtmäßige Ehemann ist, ist ein erster Zug in einem Spiel um Macht und Wissen. In den Worten Udo Friedrichs:

²³ »Meine geliebte Dame, ich bitte Euch darum, dass ihr mir eine Sache gewährt. Damit würdet ihr mir eine besondere Ehre erweisen. Kommt ihr meiner Bitte nach, dann werde ich daran erkennen, dass euer Herz voller Treue ist und ihr mich mehr als alle anderen Männer liebt, soweit ich etwas davon verstehe«.

²⁴ »Der Pfarrer nimmt illegitim den Platz des Ehegatten und Minneherren ein«. Friedrich: Metaphorik des Spiels, S. 9.

²⁵ Witthöft: Inszenierte Evidenz, S. 267.

Der Verbindung von Ehe-/Minnethema und Körpermotiv korrespondiert in der Folge ein Mechanismus von Verletzung und Spiel. Dem *minne spil* des ehebrecherischen Paares, mit dem das Märe einsetzt, entspricht die Verletzung der legitimen Ehe, die in der extensiv auserzählten Extraktionsszene vorgeführt wird.²⁶

Der Pfaffe hat es mit seinem Anschlag auf die »leibes kraft« (RdE, V. 6) abgesehen, eben jene Eigenschaft, die den Ritter so siegreich und tapfer macht (vgl. RdE, V. 5–9).

Doch wie bringt die Frau ihren Mann dazu, sich die Zähne ziehen zu lassen? Sie klagt über den üblen Mundgeruch, der ihrer Auffassung nach von seinen vermeintlich fauligen Zähnen ausgeht. Aus Liebe zu seiner Frau lässt sich der naive Ehemann beide Backenzähne unter großen Schmerzen und Blutverlust ziehen.²⁷ Das Motiv der Zahnextraktion begegnet fast identisch auch in Kaufringers Erzählung *Drei listige Frauen*, es wird dort aber in ganz andere kausale Strukturen eingebunden.²⁸ Ist hier die Motivation für die Forderung des Paffen nach den Zähnen im Dunklen gelassen, gibt es in den *Drei listigen Frauen* zumindest die schwache Motivation der Zuweisung eines ungeraden Hellers für diejenige Frau, die ihren Mann am besten hinters Licht zu führen vermag. Die Zähne werden nicht verdinglicht, sondern sind lediglich ein Element in der vielgliedrigen Intrigenhandlung, um einen der Ehemänner Glauben zu machen, dass er tot sei. Kaufringer betont in den *Drei listigen Frauen* insbesondere die Sinnestrübung durch den Schmerz, der die Voraussetzung bildet für die sich daran anschließende Inszenierung des angeblichen Todes.

²⁶ Friedrich: Metaphorik und Spiel, S. 10. Siehe zur Metaphorisierung des Ehebruchs beim gemeinsamen Brettspiel ebd., S. 11.

²⁷ Der Ritter ist seiner Frau aufrichtig zugetan und ohne Zweifel an ihrer Treue: »zelieb dett er dem weib das / wann er si mit trewen maint. / er wond, si wär mit im veraint / in ganzen trewen, als si solt« (RdE, V. 70–73). Daher ist er auch bereit, sich den Zahn, dessen angeblicher Gestank ihr körperliche Schmerzen bereitet (»ich muos sterben ee meinr tag, / es sei dann, das du laussest dir / den zan außsprechen hie vor mir«, RdE, V. 58ff.), ziehen zu lassen. In der Bereitschaft zur Tat scheint auch eine implizite soziale Norm durch. »Die eheliche Einheit macht den Schmerz des einen zum Schmerz des anderen. Dieses Prinzip, daß Mann und Frau ein Leib und zwei Seelen seien, Grundlage einer christlichen Eheauffassung, spielt Kaufringer in einer Reihe von Schwänken an« (Jan-Dirk Müller: Noch einmal: Maere und Novelle. Zu den Versionen des Maere von den *Drei listigen Frauen*. In: Alfred Ebenbauer [Hg.]: Philologische Untersuchungen. Festschrift Elfriede Stutz. Wien 1984, S. 289–311, hier S. 298). Der Ehemann wird durch seine Gutgläubigkeit als Opfer der Frau und des Paffen vorgeführt und die soziale Hierarchie der Ehe nachhaltig gestört. Vgl. Stede: Schreiben in der Krise, S. 105; und Chinca: The Body, S. 193.

²⁸ Siehe Heinrich Kaufringer: *Drei listige Frauen*. In: *Novellistik des Mittelalters*, S. 840–871, v.a. V. 46–288.

In der *Rache des Ehemanns* konzentriert sich alles auf die Zähne. Es sind aber nicht irgendwelche Zähne, sondern die besten und intaktesten (vgl. RdE, V. 83) – »frisch und stark genuog« (RdE, V. 89) –, die er besitzt.²⁹ Die Frau beraubt ihn damit nicht nur seiner körperlichen Unversehrtheit, sondern auch eines kostbaren Besitzes. Sie sammelt beide Zähne ein und übergibt sie dem Geistlichen, der damit unverzüglich einen Würfelmacher aufsucht. Nachdem dieser Würfel aus den Zähnen gefertigt hat, geht er weiter zu einem Goldschmied:³⁰

die zwen würfel er im pracht
und hies im die mit silver vein
überlegen und vassen ein,
das das bain bedeket ward.
mit rotem gold vein und zart
ward ergraben oben aus
ses, zingg, drei, es, kotter, daus;
das stond in den würflen reich
auf allen eggen werkleich.³¹
(RdE, V. 132–140)

Die Zähne bilden das Rohmaterial, aus dem in einem intentionalen Schaffensakt und durch prächtige Verzierung Artefakte von höchster Kunstfertigkeit und großem ökonomischen Wert hergestellt werden.³² Die Objekte des Begehrens, die Zähne, werden zu Gegenständen, die rein äußerlich nicht mehr auf ihren eigentlichen Ursprungszustand verweisen. Sie sind nicht mehr Bestandteil des Körpers, sondern bekommen durch ihre kunstvolle Verdinglichung eine neue Geschichte – und zwar die Geschichte der

²⁹ Der Zustand der Zähne kann unter Bezugnahme auf mittelalterliche Quellen als Indikator für Gesundheit und vitale Jugendlichkeit gelesen werden. Vgl. A. Schnyder: Frauen und Männer, S. 121.

³⁰ Klaus Grubmüller: Das Grotleske im Märe als Element seiner Geschichte. Skizzen zu einer historischen Gattungspoetik. In: Haug/Wachinger: Kleinere Erzählformen, S. 37–54, hier S. 47f., verweist auf das »Mißverhältnis von Aufwand und Gegenstand«, das hier durch die explizite Beschreibung der Herstellung und Verfeinerung in den Fokus rückt und zu einer Aufmerksamkeitslenkung führt.

³¹ »Er brachte ihm die zwei Würfel und ließ sie mit feinem Silber überziehen und so einfassen, dass der Zahnknochen vollständig bedeckt war. Mit kostbarem und edlem roten Gold wurden auf der Oberfläche die Zahlen sechs, fünf, drei, eins, vier und zwei eingraviert. Das stand auf den kostbaren Würfeln kunstgerecht gemacht auf allen Seiten.«

³² Zur Begrifflichkeit »Artefakt«, »Ding« und »Gegenstand« siehe Pia Selmayr: Der Lauf der Dinge. Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im *Wigalois* und im *Lanzelet*. Frankfurt a.M. 2017, S. 36–41.

Vormachtstellung des Pfaffen – eingeschrieben. In diesem Sinne ist ihre Verwendung auch mit Wissen verbunden. Da der Paffe weiß, was es mit den Würfeln auf sich hat, kann er ein – im wörtlichen Sinne – doppeltes Spiel mit dem Ehemann treiben. Beim Würfelspiel der beiden nämlich kommen eben jene »veinen würfel« (RdE, V. 163) zum Einsatz.

Im weinseligen Übermut wirft sie der Paffe auf das Spielbrett und zieht damit sofort die Aufmerksamkeit des Ritters auf sich (»si gevielen wol dem ritter her«, RdE, V. 167). Auch in anderen mittelalterlichen Erzählungen ist zu beobachten, dass der explizite Einsatz von Artefakten mit einer forcierten Aufmerksamkeitslenkung einhergeht und sie als Schalt- bzw. Umschlagstellen im Geschehen eingesetzt werden.³³ In dieser Szene dienen die kunstvollen Würfel, deren Gestaltung noch einmal vom Erzähler wiederholt wird, als Memorialobjekte. Paffe und Rezipient wissen Bescheid, was es damit auf sich hat. Der einzig Unwissende in der Situation ist der betrogene Ehemann. Er preist die kunstvolle Beschaffenheit der Würfel.

[...] »ich gesach nie mer
so guot würfel vein und zart.
golt und silber ist nicht gespart,
und sind gar weißlich gemacht.«³⁴
(RdE, V. 168–171)

Die hervorstechende Einzigartigkeit und Kostbarkeit fasziniert den Ritter, der betrunkene Pfarrer weist ihn aber auf das Nichtsichtbare hin: auf das »gepein« (RdE, V.177), das im Inneren eingeschlossen ist. Dessen vornehme Herkunft würde den Geldwert noch übersteigen, wäre es doch vor kurzem noch im Mund eines edlen Ritters gewesen. Die Schilderung des Pfaffen lässt keinen Zweifel mehr zu, die Erkenntnis trifft den Ehemann fast so hart wie der körperliche Schmerz der Extraktion oder in den Worten Udo Friedrichs: »Einkleidung und Substanz, Spiel und Ernst, Verkennung und Einsicht sind in dem Bild der Würfel konzentriert.«³⁵ Sie sind daher nicht nur kostbares

³³ Zu Artefakten als »Schnittstellen« in der Literatur des 13. Jahrhunderts siehe Ludger Lieb/ Michael R. Ott: Schnittstellen. Mensch-Artefakt-Interaktion in deutschsprachigen Texten des 13. Jahrhunderts. In: Friedrich-Emanuel Focken/Michael R. Ott (Hg.): Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur. Berlin u.a. 2016, S. 265–280.

³⁴ »Ich habe noch nie so kostbare und feine Würfel gesehen. An ihnen wurde nicht mit Gold und Silber gespart und sie sind sehr kunstvoll gestaltet.«

³⁵ Friedrich: Metaphorik und Spiel, S. 12. Siehe auch Kiening: Verletzende Worte – verstümmelte Körper, S. 334: »Brettspiel und Kunsthandwerk verweisen auf eine artifizielle

Kunstwerk und metonymische Verweisinstanz auf den Ritter, sondern an dem Gegenstand, am Materiellen, spielt sich auch die Erkenntnis ab. An ihnen und durch sie wird sichtbar gemacht, was eigentlich nicht sichtbar ist. Die ihnen eingeschriebene Bedeutung als Treuezeichen der Ehefrau für ihren Geliebten wird hier umgeschrieben zum Zeichen des Verrats an ihrem Ehemann. Die metaphernreiche und metonymisch aufgeladene Verweisstruktur wird immer wieder auf das Materielle zurückgeführt. Die durch die Handlung zusätzlich hervorgebrachte Bedeutung ist an die zwei Würfel gebunden und führt von diesen nicht weg. Die Offenlegung des »gepein« im Inneren der Würfel ist es auch, die ein neues Sujet, und zwar das der Rachehandlung des Ehemanns, auslöst.

Der Ritter plant

wie er dem pfaffen und dem weib
gefüegen möcht an irem leib,
davon si empfiengen baid
schaden und gros herzenlaid.³⁶
(RdE, V. 193–196)

Seine körperliche Versehrtheit will er an dem ehebrecherischen Paar, genauer »an irem leib« (RdE, V. 194), rächen. »Die Sprache des Begehrens und des Täuschens, der Intrige und der Gewalt bezieht sich auf [den] Körper« bzw., wie sich zeigt, explizit auf Körperteile.³⁷ Das Talionsprinzip wird hier angespielt, aber nicht eingelöst. Die Rache vollzieht sich nicht ›Zahn um Zahn‹, sondern konzentriert sich auf die Geschlechtsteile des Pfaffen. Der Ritter schneidet ihm »hoden und palg oun allen grouß / alles vor dem ars hinan« (RdE, V. 240f.) ab und nimmt ihm so seine Männlichkeit: »da ward der pfaff ain arm man« (RdE, V. 242). Doch dem ist nicht genug: Bei einem Weißgerber lässt er das Skrotum zu Leder verarbeiten und die Hoden trocknen, eine Kramersfrau näht ihm schließlich aus dem ›Leder‹ einen Sack und verarbeitet die getrockneten Hoden zu Knöpfen, die außen angenäht werden (vgl. RdE, V. 259–277). Ein Goldschmied letztlich verziert Beutel und Knöpfe mit Gold und Silber.

Dimension des Geschehens, in der zugleich die verschiedenen Gewaltförmigkeiten aufbewahrt sind. Dadurch bleibt auch die Spannung zwischen einer Normalwelt und einer Spielwelt wirksam.

³⁶ »...wie er den Geistlichen und seine Ehefrau körperlich verstümmeln könnte, damit auch sie davon Schaden und auch große Herzensqualen davontrügen.«

³⁷ Kiening: Verletzende Worte – verstümmelte Körper, S. 325.

darnach der herr oun underschaid
 zuo ainem goltschmid keret hin.
 dem gab er auch davon gewin,
 das er die zwen knöpfe vein
 und dazuo das peutelein
 mit gold und silber zierte schon;
 darumb gab er im guoten lon.³⁸
 (RdE, V. 278–284)

Bedurfte es bei den Würfeln »nur« zweier Fertigungsschritte bis zum kunstvollen Endprodukt (Würfelmacher, Goldschmied), ist hier eine serielle Steigerung durch die dreifache artifizielle Verarbeitung zu sehen. Auch die abgetrennten Teile sind nicht zwei, sondern drei. Die Organe des Lustvollzugs sind nun als materielle Gegenstände in der Hand des Ehemanns, der sie als Rachegegenstände dem Geistlichen vorführt.

Es zeigt sich hier eine schräge Verspannung von Motiven, indem die Zähne in der Form der »veinen würfel« in Beziehung zum Beutel stehen. Als der Ehemann nämlich das »pütelein« vorzeigt, erläutert er: »das haun ich ew nun pracht. / ich haun oft an ew gedacht, / das ich ew nit lär käm« (RdE, V. 311–313). Der Beutel ist als Aufbewahrung für die Würfel gedacht und gemacht.

Wie schon beim Würfelspiel erzeugt auch in dieser Situation der zur Schau gestellte Gegenstand eine gesteigerte Aufmerksamkeitslenkung und führt zur »gir« des Pfaffen:

er sprach: »all mein ungemach
 ist geringert worden mir;
 nach dem pütel stet mein gir,
 wann der ist so schön und guot,
 das er mir sterket den muot.«³⁹
 (RdE, V. 320–324)

Die Konstellation von Wissen und Erkennen ergibt sich – wie schon bei den Würfeln – nicht aus der reinen Anschauung, sondern die Erkenntnis wird wieder mit dem Erzählen verbunden. Ohne die narrative Aufklärung ist dem Beutel nicht anzusehen, aus welchen ursprünglichen Materialien er gefertigt

³⁸ »Danach ging der Herr ohne Verzögerung zu einem Goldschmied. Dem bescherte er guten Gewinn dafür, dass er die zwei feinen Knöpfe und dazu das Beutelchen kunstvoll mit Gold und Silber verzierte. Der Ritter bezahlte ihn gut dafür.«

³⁹ »Er sagte: »All meine Schmerzen wurden mir erleichtert; mein ganzes Verlangen ist auf den Beutel gerichtet, denn er ist so schön und edel, dass er mir neue Lebenskraft verleiht.«

ist. Der Ritter offenbart dem Pfaffen ohne Umschweife, was es mit dem »pütelein« auf sich hat – das, was der Paffe rein materiell begehrt, ist eigentlich sein körperliches Eigentum.⁴⁰ Durch den Beutel wird die Rachehandlung materialisiert und so sinnlich wahrnehmbar und fassbar. Die Rache des Ritters ist auch in diesem Sinne dreifach gesteigert: Er hat nicht nur den Pfaffen besiegt, indem er ihm die Männlichkeit geraubt und ihn schwer verwundet hat, er hat ihn auch in der materiellen Fertigung bei Weitem übertroffen. Seine zuvor materielle Begierde nach den kunstvollen Würfeln kontrastiert er mit der materiellen Begierde des Pfaffen nach dem Beutel.

Die Rache an der Frau vollzieht sich ebenfalls an ihrem »lîp«; der Paffe muss ihr, um sein eigenes Leben zu retten, im Kuss die Zunge abbeißen.⁴¹ Auch hier zeigt sich eine Fortführung der sarkastischen Kette rund um das Zahn-Motiv: Die Zunge soll nicht abgeschnitten, sondern explizit abgebissen werden (»sült ir die zungen beissen auß / behendliclich aun allen grauß«, RdE, V. 349f.). Durch die Zähne als gemeinsamen Nenner sind alle drei Episoden miteinander in Verbindung gesetzt. Die Zunge jedoch wird nicht in einem artifiziellen Akt zu einem handgefertigten Schmuckstück verarbeitet. Kaum abgebissen verschwindet sie aus der Handlung bzw. gerade ihr Fehlen und die damit einhergehende defizitäre Lautäußerung werden in Szene gesetzt. Die Rache wird nicht materiell umgesetzt, sondern spielt sich auf rein sprachliche und hierarchische Weise ab.⁴² Die Frau kann sich nicht mehr artikulieren, sondern nur noch lallen (»läll läll«, vgl. RdE, V. 397–407, 514).⁴³ Im Kaufringers Märe *Die Rache des Ehemanns* wird Begehren auf sprachlicher wie auch körperlicher und materieller Ebene verhandelt. Der Paffe begehrt die Zähne des Mannes als Liebesbeweis der Frau und Zeichen

⁴⁰ Vgl. A. Schnyder: Frauen und Männer, S. 123. Damit ist mit den Worten Mireille Schnyders: Märforschung und Geschlechterbeziehung, S. 129, »[d]ie Distanz der Sprache zum Körper, der Worte zu den greifbaren Dingen, [...] aufgehoben«.

⁴¹ Vgl. Stede: Schreiben in der Krise, S. 106. Zum Motiv der Zunge siehe A. Schnyder: Frauen und Männer, S. 124–127.

⁴² Vgl. ebd., S. 126. Im Motiv der abgebissenen Zunge kann die Kulmination von Sprache und Gewalt gelesen werden, die in absoluter Sprachlosigkeit mündet. Die Rache des Ehemanns ist die Strafe für die illokutionäre Selbstermächtigung der Frau. Vgl. Maria E. Müller: Böses Blut. Sprachgewalt und Gewaltsprache in mittelalterlichen Mären. In: Jutta Erning/Claudia Jarzebowski (Hg.): Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen 2008, S. 145–161, hier S. 145. Chinca: The Body, S. 206, sieht die Frau durch die Verstümmelung »reduced to a mute object of the legal proceedings that settle her status«.

⁴³ Vgl. zur Interpretation dieser Szene Rippl: Argumentationsspiel, S. 200–205.

seiner Macht gegenüber dem Gehörnten. Aus den begehrten Körperteilen lässt er Artefakte herstellen, die nicht nur von kostbarem Wert sind, sondern zudem eine Sinnerweiterung erfahren. Sie sind keine einfachen Gegenstände der Anschauung, sondern die Geschichte ihrer Fertigung ist verbunden mit der Geschichte ihrer Beschaffung. Diese Geschichte wird wiederum in eine Binnenerzählung umgesetzt, die aus den sichtbaren und fassbaren Entitäten Gegenstände der Erkenntnis macht. An den Würfeln wird sichtbar, was durch die kunstvolle Fertigung eigentlich nicht sichtbar ist. Im Moment der Offenbarung kommt es zu einer Bedeutungstransformation – die kostbaren Würfel stehen nicht mehr in Verbindung zur Ehefrau, vielmehr legen sie das Spiel offen, das der Pfaffe mit dem Ritter treibt. Die kunstvolle Fertigung des »püteleins« aus Skrotum und Hoden ist eine Spiegelung der Würfelszene. Das Begehren – zum einen das sexuelle Begehren des Pfaffen und zum anderen die Rachelust des Ehemanns – wird hier an den Geschlechtsteilen lokalisiert und vom Körper gewaltsam getrennt. Im Moment des Vorzeigens ist das Ledersäckchen Zeichen der Vormachtstellung des Ritters. Gegenständliches und Symbolisches fallen in Würfel und Ledersack zusammen.⁴⁴

Am Ende der Geschichte wird aus dem Vorfall ein Rechtsfall gemacht, bei dem die Verwandten den Richterspruch sprechen. Die Vorbringung der unerhörten Begebenheit funktioniert ganz ohne das Vorzeigen von Würfel und Säckchen – sie dienen weder als Beweisstücke noch zur Evidenzerzeugung des Erzählten. Die mit ihnen verbundene Aufgabe, und zwar die Offenlegung der in sie eingelegten Geschichten ihrer Herkunft und artifiziellen Verfeinerung, ist mit dem Abbeißen der Zunge der Ehefrau zu einem Ende gebracht. Körperlichkeit und Dinglichkeit werden in die Binnenerzählung verschoben.

Vom Objekt des Begehrens zum begehrten Objekt

Kaufringers Text ist nicht das einzige Märe, in dem Materialitäten begehrt bzw. Begehrensstrukturen überhaupt erst materialisiert werden.⁴⁵ Wie dadurch zusätzliche Bedeutungen gebildet, pluralisiert und transformiert wer-

⁴⁴ Vgl. Selmayr: *Der Lauf der Dinge*, S. 46.

⁴⁵ Bruno Quast: *Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 129 (2000), S. 303–320, hier S. 305, sieht ein Changieren zwischen »den Ordnungen des Materialen und des Symbolischen« als

den können, lässt sich an Konrads von Würzburg *Herzmaere* zeigen.⁴⁶ Die Figurenkonstellation ist wieder eine Dreiecksbeziehung: Eine Dame und ein Ritter sind in tiefster Liebe zueinander entbrannt. Da die Frau aber verheiratet ist, kommt es aufgrund von »fuoge« (H., V. 55)⁴⁷ und »triuwe« (H., V. 52) nicht zur sexuellen Vereinigung.⁴⁸ Als der Ehemann skeptisch wird, reist der Geliebte in das Heilige Land, um die Entdeckung der heimlichen Liebe zu verhindern. Dort arrangiert er, dass ihm nach dem Tod sein Herz entnommen und mit einem Boten an die Geliebte geschickt wird.⁴⁹

Ausweis für die Literarizität des Literarischen. Symbolisches und Materielles können aber auch aneinander gekoppelt sein und so ganz neue Ordnungsstrukturen im Literarischen generieren.

- ⁴⁶ Zu Konrad von Würzburg als Märenautor siehe Fischer: Studien, S. 163ff. Fischer ordnet das *Herzmaere* dem »höfisch-galanten« Grundtypus zu, da es durch exemplarisches Erzählen auf »höfisch-gesellschaftliche Erbauung« abzielt (ebd., S. 110f.). Die von Fischer vorgeschlagenen Grundtypen von Mären sind aus denselben Gründen in die Kritik geraten, wie sein Gattungsbegriff: damit würde allzu Heterogenes zu einer Einheit verschmelzen. Eine funktionsorientierte Bestimmung des höfisch-galanten Grundtypus findet sich bei Christa Ortman/Hedda Ragotzky: Zur Funktion exemplarischer »triuwe«-Beweise in Minne-Mären: *Die treue Gattin* Herrands von Wildonie, *Das Herzmäre* Konrads von Würzburg und die *Frauentreue*. In: Klaus Grubmüller/L. Peter Johnson/Hans-Hugo Steinhoff (Hg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborn u.a. 1988, S. 89–109, hier S. 89f.
- ⁴⁷ Alle Zitate und Versangaben folgen dem Text Konrad von Würzburg: *Daz ist daz Herzmaere*. In: *Novellistik des Mittelalters*, S. 262–295. Hier und im Folgendem mit der Sigle »H« gekennzeichnet.
- ⁴⁸ Die Beziehung der heimlichen Geliebten bleibt aufgrund des nicht vollzogenen Ehebruchs positiv besetzt. Der Ehemann stört diese Zweisamkeit nicht nur, indem er außerhalb von ihr steht und als Instanz der »huote« (vgl. V. 62–67 u. 91–95) fungiert, sondern auch, weil er davon ausgeht, dass sie beeinflussbar und durch eine längere Trennung zerstörbar sei. Intensität und Beständigkeit nehmen aber durch die Entfernung vor allem zu als ab.
- ⁴⁹ Der Tod des Geliebten und der Verzehr seines Herzens wird vornehmlich in religiöser Bezugnahme interpretiert von Verzan Wagner: Sterben als Eintritt in höfisches Heil: Gott und der Tod in Mären des 13. Jahrhunderts (*Herzmaere*, *Der Nackte Kaiser*, *Die eingemauerte Frau*). In: Ders./Susanne Knaeble/Viola Wittmann (Hg.): Gott und Tod. Tod und Sterben in der höfischen Kultur des Mittelalters. Berlin 2011, S. 309–329, hier S. 311–316. Vgl. auch Ders.: Irdisches und himmlische Jerusalem als Auslagerungsort einer Minnereligion im *Herzmaere* Konrads von Würzburg. In: Annette Hoffmann/Gerhard Wolf (Hg.): Jerusalem as Narrative Space – Erzählraum Jerusalem. Leiden 2012, S. 443–468. Von einer rein religiös geprägten Interpretation sehe ich hier ab. Ohne Zweifel hat Konrad »in auffälliger Weise religiöse Motive gehäuft, sie aber zugleich durch den Kasus des gegessenen Herzens ambiguiert« (Jan-Dirk Müller: Wie christlich ist das Mittelalter oder: Wie ist das Mittelalter christlich? Zum *Herzmaere* Konrads von Würzburg. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 137 [2015], S. 396–413, hier S. 408). Christian Kiening: Ästhetik des Liebestods. Am Beispiel von *Tristan* und *Herzmaere*. In: Manuel Braun/Christopher Young (Hg.): Das fremde Schöne. Ästhetische Dimensionen mittelalterlicher Literatur. Berlin/New York 2007, S. 171–193, hier S. 186f., spricht von zahlreichen »reli-

Der Ehemann fängt das Kästchen mit dem Herz ab und lässt es als köstliche Speise zubereiten.⁵⁰ Als er der Ehefrau nach dem Essen offenbart, was sie da gerade mit höchstem Verzücken verspeist hat, entsagt sie jeglicher Nahrung und stirbt an ihrer »staete« (H., V. 528) und »triuwe« (H., V. 529) zum Geliebten. Christian Kiening beschreibt die gegenseitige Liebesverbindung folgendermaßen:

Die Liebenden sind gleichzeitig *victimes* und *sacrifices*: Opfer der Umstände, opfern sie sich selbst und erlauben den Texten eine Engführung von Gabe und Hingabe, Erfüllung und Katastrophe, Selbstbezug und Fremdbestimmung, Leben und Tod, die die kulturelle Produktivität des Liebestodmusters ausmacht. Bei ihm geht es nicht so sehr darum, den Tod durch Erzählen zu überwinden, sondern dem Erzählen, changierend zwischen Leben und Tod, Weltverlust und Heilsvermittlung, eine besondere Gegenwärtigkeit zu verleihen.⁵¹

Im Gegensatz zu Kaufringers Märe ist das *Herzmaere* breit überliefert, es sind insgesamt zwölf Textzeugen aus dem 14. bis 16. Jahrhundert bekannt.⁵² Das Motiv des gegessenen Herzens ist im Mittelalter sehr beliebt,⁵³ gesteigert wird es bei Konrad zum Herzenstausch, der in einem somatischen Vorgang konkretisiert wird.⁵⁴ Die Dreiecksbeziehung ist hier nicht schwankhaft aufbereitet, sondern es soll eine Geschichte von »ganzer liebe« (H., V. 7) erzählt

giösen Allusionen«, die die Geschichte aber keiner Märtyrerlegende angleichen, sondern ein Textgewebe präsentieren, »das sich genuin durch seine Durchlässigkeit geistlicher und weltlicher Semantiken bestimmt«.

⁵⁰ Die literarische Symbolik ist verbunden mit der symbolischen Wirksamkeit des Essens als elementarer repräsentativer Handlung. Vgl. Hartmut Bleumer: Poetik und Diagramm. Ein Versuch zum Mahl in mittelhochdeutscher Literatur. In: Regina F. Bendix/Michaela Fenske (Hg.): Politische Mahlzeiten – Political Meals. Berlin 2014, S. 99–122, hier S. 103–106.

⁵¹ Kiening: Ästhetik des Liebestods, S. 179.

⁵² Eine Aufzählung aller zwölf Textzeugen findet sich in: Novellistik des Mittelalters (Kommentar Grubmüller), S. 1121f. Im größten Teil der Handschriften ist die Geschichte des gegessenen Herzens anonym überliefert, nur in den jüngeren Handschriften m und l findet sich eine explizite Autornennung; jedoch gibt es keinen Zweifel, dass diese Verfassersignatur den Sachverhalt richtig darstellt, fügt sich das *Herzmaere* doch nach Stil und Tendenz in die Werke Konrads. Siehe ebd., S. 1122f.

⁵³ Vgl. David Blamires: Konrads von Würzburg *Herzmaere* im Kontext der Geschichten vom gegessenen Herzen. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 5 (1988/89), S. 251–261; Hans-Jörg Neuschäfer: Die *Herzmäre* in der altprovenzalischen Vida und in der Novelle Boccaccios. In: Poetica 2 (1968), S. 38–47; und Ursula Schulze: Konrads von Würzburg novellistische Gestaltungskunst im *Herzmaere*. In: Ursula Hennig/Herbert Kolb (Hg.): Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag. München 1971, S. 451–484, v.a. S. 451–462.

⁵⁴ Vgl. Müller: Wie christlich ist das Mittelalter, S. 400.

werden,⁵⁵ »dar umb sô sulen bilde / ritter unde frouwen / an disem maere schouwen« (H., V. 4ff.).⁵⁶ Das »herze« im *Herzmaere* wird auf unterschiedliche Weise semantisiert und in semiotische Relationen gesetzt.⁵⁷ Im Folgenden soll es nicht um die unterschiedlichen Metaphern gehen,⁵⁸ sondern um das

⁵⁵ »Liebe« ist eines der wichtigsten Themen und Sprechformen ab dem 12. Jahrhundert. »Sie wird in neuen Semantiken beschrieben, verhandelt und vorgeführt, Semantiken, die theologisch imprägniert sein können, zugleich aber klassische Symptomatik, feudale Dienstethik und transzendente Ästhetik verschränken. Liebe ist Teil einer in zunehmendem Reichtum entfalteten Affektkultur. Sie ist aber auch Paradigma einer auf das Ausloten des Sagbaren zielenden literarischen Kultur. Innen und außen lassen sich hier in je neuen Modalitäten aufeinander beziehen, ineinander übersetzen, gegeneinander ausspielen oder voneinander absetzen.« (Kiening: Ästhetik des Liebestods, S. 178).

⁵⁶ Mit diesen »bilde« (V. 4, 26) bezieht sich Konrad auf den *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. Bei Gottfried werden die »edelen herzen« angesprochen, die sich die erzählte Geschichte als »Tugendlehre, Selbstvervollkommnungsmittel und Lebenselixier zu eigen machen« sollen (Kiening: Ästhetik des Liebestods, S. 180). Vgl. auch Klaus Grubmüller: Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle. Tübingen 2006, S. 153ff. u. 161. Konrad nimmt nicht nur Anleihen an Gottfrieds *Tristan*, er zitiert ihn auch in mehreren Passagen explizit. Siehe dazu Burghart Wachinger. Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert. In: Wolfgang Harms/L. Peter Johnson (Hg.): Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973. Berlin 1975, S. 56–82; und Florian Kragl: Wie man in Furten ertrinkt und warum Herzen süß schmecken. Überlegungen zur Historizität der Metaphernpraxis am Beispiel von *Herzmaere* und *Parzival*. In: Euphorion 102 (2008), S. 289–330, hier S. 306. Kritisch zu Kragl verhält sich Claire Taylor Jones: Relics and the Anxiety of Exposure on Konrad Von Würzburg's *Herzmaere*. In: Journal of English and German Philology 116 (2017), S. 286–309, hier S. 289–292. Zur Beziehung der Werke Gottfrieds und Konrads, vor allem auch zum Motiv der »edelen herzen«, siehe Schulze: Gestaltungskunst im *Herzmaere*, S. 470–477. Konrad übernimmt aber nicht nur von Gottfried, er setzt auch ganz eigene Akzente im Minneprinzip des »ein einic ein«. Im *Herzmaere* ist die Dialektik von »liebe/leit« vor allem zum Leid hin verschoben. Von der »stüzen minne« (V. 43) ist weniger die Rede als von den »herzesmerzen« (V. 41), den »größ smerze« (V. 42) und dem schlimmen Ende der Liebe: »dâ von ze jungest bitter / wart ir ende leider« (V. 36f.).

⁵⁷ »herze, einfach sowie in substantivischen und adjektivischen Zusammensetzungen gebraucht, durchzieht als Leitwort die ganze Novelle. [...] Von den insgesamt 48 Belegen bezeichnen 13 das physische Herz des Ritters, das herausgeschnitten, der Geliebten geschickt, als Speise zubereitet und gegessen wird, sonst variiert die Bedeutung je nach dem Kontext. *herze* meint das seelisch-geistige Organ, das sich in Liebe der Dame zuwendet (V. 199 u. 207), und in der größten Anzahl der Belege steht es für das innere Zentrum des Menschen, das von Schmerz und Sehnsucht, die die Liebe mit sich bringt, erfüllt und zerquält wird.« (Schulze: Gestaltungskunst im *Herzmaere*, S. 468) Quast: Literarischer Physiologismus, S. 313, sieht im *Herzmaere* die »Folgen einer Symbolisierung« exploriert. Die mit dem »herze« verbundenen Bedeutungen befinden sich in einem ständigen Schwanken. Vgl. Kiening: Ästhetik des Liebestods, S. 187.

⁵⁸ Ausführlich dazu Kragl: Wie man in Furten ertrinkt, S. 301–330.

»herze«, sobald es aus dem Körper des Liebhabers genommen ist und als sinnlich wahrnehmbare Entität in die Geschichte eingebracht wird – d.h. der Liebhaber vom Objekt des Begehrens (Liebe der Dame) zum begehrten Objekt (Reduktion auf das Herz) wird.

Als der Ritter in Jerusalem aufgrund von Liebeskummer im Sterben liegt, ist es seine »senende clage« (H., V. 293), dass ihm nach dem Tod das Herz aus dem Leib geschnitten werde. Seinem Diener trägt er auf:

»sô heiz mir sniden ûf den lîp
und nim dar ûz mîn herze gar,
bluotic und riuwevar;
daz soltu denne salben
mit balsam allenthalben
durch daz ez lange frisch bestê
[...]
durch daz si mûge schouwen
waz ich von ihr habe erliten,
und wie mîn herze sî versniten
nâch ir vil sûezen minne.«⁵⁹
(H., V. 298–317)

Das Herz ist nach der Entnahme weniger Organ als Anschauung, das die Verletzung durch die Entsagung der Minne – metaphorisch wie aber auch ganz materiell – sichtbar machen soll.⁶⁰ In sein Herz hat er »sîne pîn« (H., V. 72) im Exil eingeschlossen, ja sogar eingemauert: Er »begunde nâch ir trûren / und in sîn herzen mûren / vil jâmerlîche riuwe« (H., V. 243–245).⁶¹ Der Kummer hat dem Herzen Schaden zugefügt, es gar »versniten« (H., V. 67, 314). Durch die Entnahme des Herzens kommt es zur Realisierung der Metapher: »bluotic unde riuwevar« (H., V. 300) liegt es in der Hand des

⁵⁹ »So lass mir den Körper aufschneiden und nimm mein Herz ganz heraus, blutig und gezeichnet vom Schmerz; das sollst du dann vollständig einbalsamieren, damit es möglichst lange frisch bleibe. [...] Daran kann sie erkennen, was ich ihretwegen erlitten habe und wie es versehrt ist aus Verlangen nach ihrer süßen Liebe.«

⁶⁰ Auch schon zu Lebzeiten sind dem Geliebten die fehlende Nähe und die dadurch bereitete Herzensqual der Entsagung anzusehen. Der Affekt der Liebesqualen spiegelt sich im Äußeren des Ritters wider: »im wart sô grimmiu nôt gegeben / daz man wol ûzen an im sach / den tougenlichen ungemach / den innerhalp sîn herze truoc« (V. 280–283). Inneres und Äußeres sind im *Herzmaere* nicht voneinander getrennt, das Äußere spiegelt das Innere wider. Vgl. dazu auch Jones: *Relics* 2017, S. 301.

⁶¹ Einen Vergleich zum zeitgenössischen monastischen Inklusentum zieht hier Quast: *Literarischer Physiologimus*, S. 314f.

Boten und ist vom Liebeskummer gezeichnet. Vor der Übergabe wird das Herz einbalsamiert, durch den Ring als Beigabe und das kunstvoll angefertigte Kästchen wird es zum »cleinœte« (H., V. 406) gemacht.⁶² Die Dame soll kein verwesendes Organ präsentiert bekommen, sondern einen Gegenstand, der als materieller Träger der Bedeutung ebenso auf Dauer angelegt ist, wie das, was er beinhaltet und offenlegt.

Die Botschaft der Qual wird so nicht nur gehört, sondern auch gesehen: Die Dame »müge schouwen« (V. 314) und »beviden« (vgl. V. 322) was der Geliebte in der Ferne erlitten hat. Auch der Bote betont, dass »kein mensche ez niemer gesiht / wan der ez sol von rehte sehen« (V. 386f.). Sehen, Verstehen und Erleben werden durch das Materielle zu einer Einheit gekoppelt. Das Herz macht in seiner Materialität Schmerz und Liebe sichtbar, spürbar und physisch greifbar. Die Differenz von außen und innen wird im realen Vorhandensein des Herzens aufgelöst. Wenn die Dame das Herz in den Händen hält, kann sie den damit erfahrenen Schmerz wiederum in ihr »herze« aufnehmen (vgl. H., V. 318ff.); das vom Innersten ins Äußere gekehrte, findet so wieder Eingang in das Innere und stellt absolute Nähe her. Mit dem Herz wird emotionale Nähe evoziert, die räumliche und körperliche Ferne zu überwinden versucht. Auf diese Weise will der Ritter seiner Dame doch noch nahe kommen, da all seine Empfindungen und sein Erleben im »herze« gespeichert sind.

Damit die Dame auch gleich erkennt, um welches Herz es sich handelt, legt der Sterbende noch ein »vingerlîn« dazu.⁶³

vernim waz ich dir sage mê:
frum eine lade cleine
von golde und von gesteine,
dar in mîn tôtez herze tuo

⁶² Am »versniten herzen« zeigt sich das semantische Oszillieren zwischen dem Herzen als Metapher und als Realsymbol für das, was Minne bewirken kann. Vgl. Ortmann/Ragotzky: Exemplarische »triuwe«-Beweise, S. 95; Quast: Literarischer Physiologismus, S. 315; Kragl: Wie man in Furten ertrinkt, S. 313; Kiening: Ästhetik des Liebestods, S. 187; und Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995, S. 179.

⁶³ »Herz, Ring und Bote gehören zu den traditionellen Kommunikationsmedien, die sterbende Liebende verschicken. Herz und Ring verweisen sowohl auf eine metonymisch-körperliche als auch auf eine symbolisch-eherechtliche Vereinigung« (Susanne Reichlin: Ansteckung zum Tode: Diskontinuierliche Kommunikation zwischen Leben und Tod in Jörg Wickrams *Gabriotto*. In: Patrick Eiden u.a. (Hg.): Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge zwischen Leben und Tod. Frankfurt a.M./New York 2006, S. 81–102, hier S. 84). Vgl. auch Jones: Relics, S. 306.

und lege daz vingerlîn dar zuo
 daz mir gab diu frouwe mîn.⁶⁴
 (H., V. 304–309)

Das Ringlein wurde ihm von der Dame als Liebesgabe übergeben: Es soll ihn an ihren Kummer (»der swære mîn / gedenken« H., V. 182f.) erinnern und als Gegenstand der Sehnsucht eine Versicherung der gegenseitigen »triuwe« sein. Mit dem Gegenstand ist sie an ihn »gebunden« (H., V. 184), auch wenn sie sich gegenseitig nicht sehen können.⁶⁵ In Jerusalem nun wird die Bedeutung des Ringleins umgeschrieben, es dient als Gnorisma, als Erkennungszeichen, das mit dem Herz in dem kunst- und prachtvoll verzierten Kästchen zurück in die Heimat geschickt wird.⁶⁶ Dort entreißt der Ehemann dem Boten das Kästchen und öffnet es:

daz herze sach er und vant
 dâ bî der frouwen vingerlîn.
 an den zwein wart im schîn
 daz der ritter læge tôt
 und disiu beidiu sîner nôt
 ein urkunde wæren
 ze der vil sældenbæren.⁶⁷
 (H., V. 396–402)

Über das »vingerlîn« werden paradigmatische Handlungsteile miteinander verbunden und aufeinander bezogen. Der Moment des Abschiednehmens, die Entnahme des Herzens und das Kästchen in der Heimat sind zueinander in Beziehung gesetzt. Der Ehemann sieht die Gegenstände und versteht so-

⁶⁴ »Hör zu, was ich dir noch sage: Fertige aus Gold und Edelsteinen ein kleines Kästchen an, leg mein totes Herz hinein und dazu auch den Ring, den mir meine Herzensdame gegeben hat.«

⁶⁵ Der aus der Patristik bekannte Topos der *oculi cordis*, der Augen des Herzens, bzw. der *interiores oculi* scheint hier anzuklingen, ist aber nicht gemeint, da gerade kein Dualismus zwischen innen und außen angenommen wird: Das Innerliche wird durch das »herze« als Äußerliches erkennbar.

⁶⁶ Zur Interpretation der »lade« als Reliquiar und dem Herzen als Reliquie siehe Hans Jürgen Scheuer: *Receptaculum Amoris. Annäherung an den Topos Minne über das Konzept des mentalen Diagramms* (Burkhard von Hohenfels KLD XI – Konrad von Würzburg *Das Herzmære*). In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 44 (2014), S. 149–170, hier S. 166. Scheuer sieht die Wertungen und Deutungen des Herzens zwischen Materialität und Spiritualität, Profanierung und Sakralisierung schwankend.

⁶⁷ »Er erblickte das Herz und fand daneben den Ring der Dame. Durch die beiden Gegenstände wurde ihm klar, dass der Ritter tot sein musste und dass dies beides, Ring und Herz, der reinen Geliebten als Zeugnis seines Schmerzes dienten.«

fort, was es damit auf sich hat. Herz und Ring machen evident, was er bisher nur vermutet hat. Sehen und Verstehen sind nicht exklusiv an die Dame gebunden – wie vom Ritter gewünscht –, die Beweiskraft des Materiellen ist ohne Zweifel; es bedarf keiner Decodierleistung oder expliziten Erklärung: Das »herze« spricht hier für sich. Was dem Ehemann aber verborgen bleibt, ist der vom Geliebten intendierte Dreispann von Sehen – Verstehen – Erleben. Der kummervolle Schmerz ist an die Minne gekoppelt und kann daher nur von der Dame entschlüsselt werden.

Als der Mann das »herze« zu einer köstlichen Speise zubereiten lässt, kommt es zu einer Entdinglichung des Herzens, denn aus der realisierten Metapher wird wieder ein Organ, das noch dazu gegessen werden kann. Durch die Einverleibung der unwissenden Dame kommt es – im ganz materiellen Sinne – zur Vereinigung beider Herzen in einem Körper.⁶⁸ Das Herz ist nicht

nur Zeichen der Minne des Geliebten, sondern bleibt auch immer ganz physisch Teil des Geliebten selbst. Die metaphorische und die metonymische Bedeutung des Herzens sind physisch konkretisiert und unentwirrbar miteinander verknüpft.⁶⁹

Zur Materialität tritt die symbolische Qualität hinzu und die Funktion der Präsenzerzeugung.⁷⁰ Das Herz ist somit materiell vorhandener Gegenstand, metonymischer Verweis auf den Ritter und metaphorisches Zeichen für Minne.

⁶⁸ Vgl. Horst Wenzel: Hören und Sehen, S. 179. Wenzel sieht auch eine »offensichtlich[e] [...] Parallele zwischen Herz und Hostie«. Ich sehe hier eine Anspielung, aber keine Verpflichtung zur eucharistischen Logik, da sie »auf die Gleichzeitigkeit von Symbolgehalt und Realpräsenz des Leibes« setzt (Quast: Literarischer Physiologismus, S. 319). »Nicht das Herz als Organ, sondern das Herz als Zeichen bewirkt den Liebestod der Herrin. Und hierauf kommt es an. Die eucharistische Logik akzentuiert die Produktion der Präsenz, die Realpräsenz des Leibes, Konrad dagegen die Produktion des Symbols, den Leib als Zeichen« (ebd.). Vgl. daran anschließend Müller: Wie christlich ist das Mittelalter, S. 412f. Jones: Relics, S. 308, geht hier noch einen Schritt weiter: »Now that she bears within her the heart that bore true faithfulness to her, she will never bear anything again, whether food or other emotions. Reserving herself solely for the relic of her martyred lover, her own body becomes the ultimate reliquary«.

⁶⁹ Müller: Wie christlich ist das Mittelalter, S. 413f. Vgl. ebenfalls dazu Kiening: Ästhetik des Liebestods, S. 190.

⁷⁰ Vgl. zu Präsenz und Repräsentation des Herzens ebd., S. 188. Zu Materialität als Zeichen von Präsenz in Mären siehe Bildhauer: Die Materialität von Zeichen, S. 314.

Materialisierte Bedeutung

In Kaufringers Märe über die gewaltvolle Rache des Ehemanns und in Konrads von Würzburg *Herzmaere* kommt es zu einer Verdinglichung von Formen des Begehrens. Die Gegenstände erfahren eine Sinnerweiterung und inkorporieren die Geschichte ihrer Fertigung: Rache, Macht, »triuwe« und Minne sind an ihnen nachzuvollziehen. Aus nicht fassbaren Begehrensstrukturen werden so sinnlich wahrnehmbare und fassbare Gegenstände, die die ihnen zukommende zusätzliche Bedeutung, die in der Geschichte entworfen wird, ausstellen. Die sich aus den Begehrensstrukturen speisende Handlungsdynamik wird so als Konkretum materialisiert.

Figur und Gegenstand befinden sich in einer ständigen Wechselwirkung: Die Dinge sind aus den Figuren extrahiert, sie werden von ihnen gemacht und sie befinden sich in einem die Handlung bestimmenden Spiel miteinander. Sie bleiben in gewisser Weise an den Körper gebunden, werden von diesem aber physisch abgetrennt. Es zeigt sich an ihnen ein ständiges Changieren zwischen Prozessen der Symbolisierung und Desymbolisierung, Wissensvermittlung und Verheimlichung, von Präsenz und Repräsentation, Sichtbarkeit und Sichtbarmachung.

Die hier vorgestellten Gegenstände gehen dabei über ihren Status als Artefakte – als intentional geschaffene Dinge – hinaus. Sie erfahren durch die Handlung im Wechselverhältnis mit den Figuren eine spezifische Sinnerweiterung, die vom Materiellen ausgeht und stets an das Materielle gebunden bleibt, ohne davon gelöst werden zu können. Wissen, Macht und Spiel konzentrieren sich in, an und um diese(n) begehrten Objekte(n) und machen sie zu Knotenpunkten des Erzählens und der Handlung.

Faust und die Dinge

Zur Fragmentierung und Verdinglichung in der
Historia von D. Johann Fausten (1587)

I. Die Hölle und die *res*

Die Hölle ist – nimmt man Hieronymus Boschs Triptychon *Der Garten der Lüste* (um 1500) und darin insbesondere die ›Musikalische Hölle‹ in den Blick – vor allem ein Ort der unheilvollen Dinge.¹ Diese stehen in Boschs Darstellung allerdings nicht lediglich symbolisch für Laster und Sündhaftigkeit, sondern setzen zugleich die Strafen für diese Sünden ebenso verstörend wie ästhetisch in Szene. Gezeigt werden Dinge, die mit menschlichen Kör-

¹ Mit Blick auf die historische Verortung des *Faustbuchs* im 16. Jahrhundert und die Beschreibung der teuflischen Intervention auf die materielle Kultur in der Immanenz möchte ich im Folgenden die verwendeten Begriffe in theoretischer Hinsicht weniger aufladen, als es in den derzeitigen Debatten zur ›Kultur der Dinge‹ geschieht. ›Dinge‹ sollen im Folgenden als *res* aufgefasst werden. Diese werden durch die *vox* (den Wortklang) »in die Sprache gerufen[]« und durch die *verba* benannt. Jedes dieser *res* »deutet weiter auf einen höheren Sinn [...], hat eine *significatio*, eine *be-zeichnunge*, eine Be-deutung. Man unterscheidet also eine zweifache Bedeutung, einmal vom Wortklang zum Ding, von der *vox* zur *res*, und eine höhere, an das Ding gebundene, die vom Ding wieder auf ein Höheres weist.« Anders als die *verba*, deren Bedeutung sich auf eine begrenzt, haben die *res* so viele Bedeutungen wie sie Eigenschaften aufweisen (Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 [1958/59], S. 1–23, hier S. 4). Materie wird im Folgenden als »[S]toff, woraus irgend etwas verfertigt wird«, als »substantia« verstanden (Deutsches Wörterbuch. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1854–1984. Bd. 23. München 1991, Sp. 1751). »Zur materiellen Kultur gehören alle berührbaren und sichtbaren Dinge, die den Menschen umgeben, wobei der Umgang mit diesen Dingen eine hervorgehobene Rolle spielt« (Hans Peter Hahn: Materielle Kultur. Eine Einführung. 2. Aufl., Berlin 2014, S. 19). Mit dem Begriff ›Objekt‹ möchte ich in diesem Beitrag lediglich den Gegensatz von Subjekt und Objekt markieren und damit unterschiedliche Bezugnahmen und Wahrnehmungen von jemandem/etwas als Subjekt oder Objekt beschreibbar machen sowie die über diese Kategorisierung etablierten Bezüge zwischen Mensch und Mensch bzw. Mensch und Ding. Insofern können zu Objekten, »[s]ofern es [solche] sind, die unsere Umwelt konstituieren, [...] auch andere Lebewesen und selbst Menschen gezählt werden« (Karl-Heinz Kohl: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München 2003, S. 120). Wichtig ist mir dabei die Verortung des Selbst über die Auseinandersetzung mit den Objekten, über die die eigene Wahrnehmung und auch der eigene Status bestätigt oder verunsichert werden kann. Eine allgemeine Auseinandersetzung mit Theorien, in denen die Subjekt-Objekt-Dichotomie unterlaufen wird (u.a. von Latour und Serres), kann an dieser Stelle nicht stattfinden.

pern oder Fragmenten (etwa Köpfen) hybride Konstellationen eingehen und destruktiv auf die menschlichen Teile einzuwirken scheinen. Die Dinge selbst übersteigen ihre materielle Dinglichkeit dabei so weit, dass ihr Gebrauchswert völlig verzerrt oder ganz aufgegeben und eine Referenz auf die Realität veruneindeutigt wird. Der Betrachter kann insofern nicht nur an manchen Stellen kaum erfassen, ob es sich um Menschliches oder Dingliches handelt, auch wird deren ontologischer Status als belebt oder unbelebt verunklart.² Das Charakteristikum der Hölle ließe sich ausgehend von dieser Darstellung demnach als ein diabolisches Spiel mit der Materie beschreiben, in dem nicht nur die Grenze zwischen Menschen und Dingen zu verschwimmen scheint, sondern über die Fragmentierung der Körper auch die Vorstellung von der Vollkommenheit und Ganzheit des Menschen zerstört wird – dieser wird zur bloßen Materie, über die verfügt werden kann.

Was den Menschen in diese Hölle bringt, beschreibt die 1587 erschienene *Historia von D. Johann Fausten*.³ Es ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, das Begehren, über die Dinge und das Materielle zu herrschen. Dabei wird sich erweisen, wie der Teufel nicht nur die Konzentration auf die Oberfläche der Dinge befördert, sondern auch, wie er die Verunsicherung der Relation von *verba* und *res* sowie die Veruneindeutigung der Relation der *res* zur Realität einsetzt, um der Seele des Protagonisten habhaft zu werden. Dem sogenannten Schwankteil sowie dem Schluss der *Historia* soll hierbei besondere Aufmerksamkeit zukommen: Mit Blick auf das Ende des Teufelsbündlers, dessen zerstörter Körper in einem Schlusstableau dinghaft auf dem Mist ausgestellt wird, dessen Biographie aber über das kreatürliche Leben hinaus zugleich in einem Objekt gebannt wird, nämlich im *Faustbuch*,

² Siehe hierzu die Abbildungen in Stefan Fischer: Jheronimus Bosch. Das vollständige Werk. Köln 2013, S. 143–153.

³ Doktor Faustus wurde im 16. Jahrhundert als historische Figur ernstgenommen; für die *Historia* kann demnach ebenfalls eine Rezeption als historisches Werk angenommen werden. Die Frage, um wen es sich bei dem historischen Faust gehandelt hat, ist für diese Untersuchung nicht von Belang, insofern sei hier nur auf die Edition der *Historia* von Stephan Füssel/Hans Joachim Kreutzer (Hg.): *Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke*. Stuttgart 1988, sowie auf den Kommentar von Jan-Dirk Müller in: *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Hg. von Dems. Frankfurt a.M. 1990, S. 1319–1430, hier S. 1329–1334 verwiesen, die den Kenntnisstand kompakt zusammenfassen. Zur Druckgeschichte siehe Hans Henning: *Beiträge zur Druckgeschichte der Faust- und Wagnerbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Weimar 1963. Zu der bis heute nicht zweifelsfrei beantworteten Frage nach dem Verfasser der *Historia* siehe Müller: Stellenkommentar, S. 1323f.

könnte man von der *Historia D. Johann Fausten* pointiert sogar als von einer Geschichte der Verdinglichung sprechen.

II. *Res* und *verba* – Teuflische Veruneindeutigungen

Der Fokus der Geschichte des Faustus liegt zu Beginn, nach einer kurzen Verortung der Geschehnisse und einer »Entschuldigung der Eltern Doct. Fausti« (842, Marginalie),⁴ zunächst auf dem zentralen Objekt des protestantischen Glaubens, der Bibel⁵ sowie auf Faustus' ambivalent beschriebener intellektueller Exzeptionalität, die sich in der gegensätzlichen Attribuierung des zentralen menschlichen Körperteils, des Kopfes, zeigt:

Als D. Faust eins gantz gelernigen vnd geschwinden Kopffs / zum studiern qualificiert vnd geneigt war / ist er hernach in seinem *Examine* von den *Rectoribus* so weit kommen / daß man jn in dem Magistrat examiniert / vnnnd neben jm auch 16. *Magistros*, denen er ist im Gehöre / Fragen vnnnd Geschickligkeit obgelegen vnd gesieget / Also / daß er seinen Theil gnugsam studiert hat / war als *Doctor Theologiae*. Daneben hat er auch einen thummen / vnsinnigen vnnnd hoffertigen Kopff gehabt / wie man jn denn allezeit den Speculierer genennet hat / Jst zur bösen Gesellschaft gerahten / hat die H. Schrift ein weil hinder die Thür vnnnd vnter die Banck gelegt [...]. (843.23–844.8)

Diese Darstellung, in der Faustus über die Heilige Schrift nicht zuletzt aufgrund seines »vnsinnigen vnnnd hoffertigen Kopf[es]« als bloßes Objekt zu verfügen glaubt, verweist nicht nur metaphorisch auf die Abkehr vom christlichen Glauben. Denn die Formulierung, die eine zweifache Verrückung und Neupositionierung des Objekts »hinder« und »vnter« markiert, zeigt überdies, dass Faust die übergeordnete Position der Heiligen Schrift erkennt: Diese dient als Garant einer gesicherten stabilen Verbindung von *verba* und *res*, einer unhinterfragbaren Wahrheit durch die göttliche Autorität der Schrift, und verweist zugleich auf die göttliche Ordnung. Dieses stabile Zeichensystem gibt Faustus im ersten Teil⁶ der *Historia* auf und verlässt

⁴ Faustbuch. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. Hg. von Jan-Dirk Müller. Frankfurt a.M. 1990, S. 829–986. Alle weiteren Zitate folgen dieser Ausgabe. Der Text wird abgekürzt mit *Historia*.

⁵ Zum konfessionspolitischen Rahmen siehe zuletzt Jan-Dirk Müller: Das Faustbuch in den konfessionellen Konflikten des 16. Jahrhunderts: vorgetragen in der Sitzung vom 11. Januar 2013. München 2014.

⁶ Die 68 Kapitel der *Historia* werden in vier Teilen präsentiert, die sowohl auf dem Titelblatt als auch im Text selbst mit Überschriften markiert werden: 1–17 Herkunft, Studium,

sich nun stattdessen auf andere ›instabile‹ Zeichensysteme und das Erlernen ihrer Lesarten: auf magische Bilder und Symbole sowie die Nigromantie, die aus Leichnamen ›lesen‹ will, und auf die Schriften aus dem Grab des Magiers Demokrit von Abderas. Alle diese Zeichensysteme können, wie der Text präsent macht, aber gerade nichts sichern, schon gar keine Erkenntnis. Das Lesen dieser Zeichen bringt keinen Erkenntnisgewinn, sondern eine grundlegende Verunsicherung bezüglich der Relation von *verba* und *res*, die schließlich zum Teufel, dem Lügegeist, führt – also zur radikalisierten Verkörperung dieser Verunsicherung. Die Forschung hat bereits gezeigt, dass der Teufel bzw. einer seiner Geister, Mephostophiles, im ersten Teil der *Historia* jedoch nicht nur Lügen erzählt, sondern unter dem Anschein von lehrhaften Disputationen »Bruchstücke aus dem zeitgenössischen Thesaurus des Wißbaren«⁷ vermittelt, für die er »in Narrationen Zusammenhänge fingiert: Disputation, Fiktion und Lüge werden enggeführt.«⁸ Prekär ist also nicht nur die Lüge; da nicht alles erlogen ist, wird vielmehr ununterscheidbar, ob es sich um Lügen oder die Wahrheit handelt.⁹ Die präsentierten Wissens Elemente werden aus ihrer ursprünglichen Ordnung herausgebrochen, werden vom Geist falsch oder schief präsentiert und bleiben zudem untereinander unabgestimmt. Jan-Dirk Müller hat herausgearbeitet, dass das *Faustbuch* dabei selbst geringste »Ansprüche auf Kohärenz und Konsistenz [unterschreitet]«.¹⁰ Statt einer Einheit entsteht auf diese Weise ein

Abfall von Gott, Teufelspakt; 18–32 Fragen zur Kosmologie, Fahrten in die Hölle, zu den Gestirnen, durch die Welt; 33–59 Zauberei in verschiedenen sozialen Kontexten; 60–68 Testament, Weheklagen, Abschied von den Freunden, grausames Ende. Auf diese Einteilung beziehen sich die folgenden Ausführungen. Die Wolfenbütteler Handschrift (W) zeigt eine abweichende Unterteilung in drei Teile, der erste umfasst Kapitel 1–17, der zweite 18–33, der dritte Teil beginnt mit Kapitel 34.

⁷ Jan-Dirk Müller: Ausverkauf menschlichen Wissens. Zu den Faustbüchern des 16. Jahrhunderts. In: Burghart Wachinger/Walter Haug (Hg.): *Literatur, Artes und Philosophie*. Tübingen 1992, S. 163–194, hier S. 193. Müllers Studien konzentrieren sich auf den epistemischen Aspekt der *Historia* sowie die *curiositas*. Siehe auch Ders.: ›Curiositas‹ und ›erfahrung‹ der Welt im frühen deutschen Prosaroman. In: Ludger Grenzmann/Karl Stackmann (Hg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Symposium Wolfenbüttel 1981. Stuttgart 1984, S. 252–271. Meine Ausführungen können an Müllers Beobachtung der Zertrümmerung, Brechung und Zerstörung von Wissens Elementen anknüpfen, verschieben den Fokus aber auf Dinge und Verdinglichung.

⁸ Annette Gerok-Reiter: Tradition und Transformation. Polyphone Wissensfigurationen in der ›Historia von D. Johann Fausten‹. In: *Kulturpoetik* 11 (2011), S. 1–20, hier S. 7.

⁹ Dies erklärt, weshalb der Herausgeber der *Historia* etwa über Marginalien die Rezeption des Textes zu steuern versucht: »Teuffel du leugst / Gottes Wort lert anders hievon« (887, Marginalie).

¹⁰ Müller: Ausverkauf, S. 179.

»Schuttberg disparater Wissenstrümmer«,¹¹ zusammenmontiert zu einer diabolischen ›Ordnung‹, die zwar an der Oberfläche einen Zusammenhang suggerieren kann, im Kern jedoch grundlegende Modi der Herstellung von Ordnung (Zeit, Raum, Hierarchien, Grade, Ränge etc.) verunsichert. Dies lässt sich nicht nur in den Disputationen erkennen, in denen etwa in der Präsentation der transzendenten Ordnungen, Himmel (als Rangordnung der Engelscharen nach der *Schedelschen Weltchronik*)¹² und Hölle (als Regiment der Teufel nach dem *Elucidarius*),¹³ Hierarchien falsch wiedergegeben, verwechselt oder unkenntlich gemacht werden und ordnungsstiftende Modi damit *ad absurdum* geführt werden. Ebenso lässt sich für die Reisen durch die Welt im zweiten Teil der *Historia* feststellen,

daß die vorgeblich spontan gewählte Reiseroute zunächst sich an Schedel anlehnt, der die Städte nach Alter und – davon abgeleitet – Rang anordnete. Diese zugleich hierarchische und weltgeschichtliche Ordnung wird auf eine horizontale Bewegung im Raum übertragen [...].¹⁴

Im weiteren Verlauf wird die Systematik der Schedel'schen *Weltchronik* gänzlich außer Kraft gesetzt. Die Verunsicherung von ordnenden Modi wird zudem durch die Aufgabe eines auslegenden Zugangs zu den Dingen ergänzt. Sämtliche Dinge, die Faustus vom Teufel vor Augen geführt werden, werden von ihm lediglich oberflächlich und affektiv als Unterhaltung oder Schrecken aufgefasst. Somit hat er nicht nur das Buch der Bücher *ad acta* gelegt, sondern er nimmt auch die *res* in der Welt nur noch sinnlich wahr und gerade nicht als Elemente des »ein[en] Buch[es], geschrieben vom Finger Gottes«. ¹⁵ So erkennt er auch nicht mehr, dass »[n]icht nur die Worte, sondern auch die Dinge [...] Bedeutung [haben]. Jedes Ding ist also zugleich Bedeutetes (›significatum‹) und Bedeutendes (›significans‹).«¹⁶ Eben dies wird vom Teufel überblendet; erkennbar für den Leser wird dies etwa auf der (Traum-)Reise in die Hölle. Faustus erblickt auf dem Weg in die Tiefe verschiedene hybride Wesen, deren Symbolik er aber nicht versteht: »begegnete

¹¹ Ebd., S. 179f.

¹² *Historia*, 863.17–863.30. Vgl. zur Konfusion dieser Ordnung Müller: Ausverkauf, S. 186f.

¹³ *Historia*, 849.13–850.2. Vgl. zur Problematik der unterbleibenden eschatologischen Auslegung der Namen der verschiedenen Teufel Müller: Ausverkauf, S. 183.

¹⁴ Ebd., S. 182.

¹⁵ Hugo von St. Viktor: *Didascalicon* 7,3 MPL 176, Sp. 814 B: »Universus enim mundus iste sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei«. Vgl. hierzu Ohly: Sinn.

¹⁶ Friedrich Ohly: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt 1977, S. 4f.

D. Fausto in dem ein grosser fliegender Hirsch / mit grossen Hörnern vnd Zincken / der wolte Doct. Faustum in die Klufft hinab stürzten / darob er sehr erschracke. Aber die drey vorfliegende Würme vertrieben den Hirsch« (893.6–893.10).¹⁷ So glaubt er, eine Interaktion beobachtet zu haben, in der ihn die Würmer vor dem fliegenden Hirsch und damit vor einem Sturz aus seinem Flug-Sessel in die bodenlose Tiefe der Hölle gerettet haben.¹⁸ Doch erweist sich dies als Irrtum – denn die »Retter« sind Figuren des Teufels, die sich um Faust streiten, und stehen für verschiedene Laster, etwa die *invidia*.¹⁹ Fausts teuflisch gelenkte Perspektive ist somit gerade nicht mehr die »Perspektive im wahrsten Sinne, indem sie durch das Sichtbare auf das Unsichtbare, durch das Significans auf das Significatum hindurchschaut.«²⁰ Indem er die Bedeutung der höllischen Tiere, der *res*,²¹ als Laster ausblendet und sie lediglich an der Oberfläche als Retter vor dem Höllensturz wahrnimmt, befördert Faustus gerade selbst seinen Weg nach unten. Nur die Abkehr vom Laster (das zuvor jedoch als solches erkannt werden muss) und der alleinige Glaube an Gott könnten diesen Sturz aufhalten. Wer die *res* lediglich an der Oberfläche wahrnimmt, ohne den dahinter liegenden Sinn zu erkennen, kann – das zeigt das *Faustbuch* eindringlich – leicht getäuscht werden. Und so ist die Wahrnehmung Fausts in der Hölle auch völlig verkehrt: Er spürt »kein Hitze« (892.26), die Höllenmusik erlebt er als »Instrumenta / deren Klang gantz lieblich war« (892.29) und zusätzliches Blendwerk lenkt ihn ab (vgl. 894.7–894.10). Wurde im ersten Teil der *Historia* der Bezug der *verba* zu den *res* gelockert und teuflisch (um)arrangiert, wird im zweiten Teil gar eine Verunsicherung der Relation der *res* zur Realität greifbar.²² So kann Faustus

¹⁷ Dass es sich hier vermutlich wiederum nur um Gaukelei handelt, wird in 895.27f. angedeutet: »Weil er nu seithero auff dem Sessel geschlaffen«. Der zeitliche Bezug (ab wann Faustus geschlafen hat) wird aber nicht zweifelsfrei aufgelöst.

¹⁸ Vgl. Müller: Stellenkommentar, S. 1399.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 1399f.

²⁰ Ohly: Sinn, S. 11: »Die Bedeutung des Dinges aber ist durch Gott gesetzt. Durch das Wort spricht der Mensch zum Menschen, und das Wort Gottes in den Dingen gilt es zu verstehen: ›Voces ex humana, res ex divina institutione significant. Sicut enim homo per voces alteri, sic Deus per creaturas voluntatem suam indicat‹ (PL 177, 375C).«

²¹ Nach Hugo von St. Viktor gehören zu den *res* im engeren Sinne Tiere, Pflanzen und Mineralien. Vgl. Hugo von St. Viktor: *De scripturis et scriptoribus sacris*, cap. 14, MPL 175, 20 D-21 A.

²² Die Höllenfahrt führt zwar zum Aufschreiben der Erlebnisse, doch nicht zur Erkenntnis seiner Sündhaftigkeit oder zur Buße. Hierzu und zu der gänzlich anderen Gestaltung der Höllenfahrt in der Visionsliteratur siehe die wichtige Studie von Walter Haug: *Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als ›felix culpa‹ zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät*. In: DVjs 75 (2001), S. 185–215; sowie Doris Walch-Paul:

schließlich nicht einmal mehr mit Bestimmtheit sagen, ob er überhaupt in der Hölle gewesen ist oder dies nur geträumt hat. Der Text stellt über die Formulierungen »als wenn« und Erzählerkommentare vielmehr immer wieder aus, dass Faustus vom Teufel »verblendet« wird: »Darnach ließ der Teuffel sich an / als wann der Waldt voller Teuffel were / [...] bald darnach erschienen / als wann nichts denn lauter Wägen da weren [...]« (846.19–846.23); »[d]a wirdt gewißlich der Teuffel in die Faust gelacht haben [...]« (846.5). Eben diese teuflischen Veruneindeutigungen werden mit dem Pakt besiegelt: Fausts Begehren konkretisiert sich hier darin, über die *res* und die Materialität zu herrschen²³ und somit die kreatürlichen Grenzen zu überwinden.²⁴ So möchte er »kein Mensch [...] seyn, sondern ein Leibhafftiger Teuffel / oder ein Glied darvon« (851.14–851.16); der erste Artikel des Vertrages fordert dementsprechend, »daß er auch ein Geschicklichkeit / Form vmd Gestalt eines Geistes möchte an sich haben vnd bekommen« (851.17–851.19).²⁵ Dies scheint sich bereits mit der Beschreibung des Strebens nach oben und der Überwindung seiner menschlichen Grenzen, die sich direkt an seine Abkehr von der Bibel anschließt, anzudeuten: Faustus »name an

Trugbilder – Gegenbilder. Zur Deutung der »Historia von D. Johann Fausten«. In: Trude Ehlert (Hg.): *Chevaliers errants, demoiselles et l'Autre: höfische und nachhöfische Literatur im europäischen Mittelalter*. Festschrift für Xenja von Ertzdorff zum 65. Geburtstag. Göttingen 1998, S. 83–99, hier bes. S. 88–93.

23 Siehe hierzu auch die Definition der Zauberei im *Theatrum Diabolorum*: »Eigentlich aber ist diß zäuberey / wenn die Menschen ein Creatur vnd Geschöpf Gottes anders brauchen / vnd ein ander wirkung darinn suchen / denns Gott verordnet hat / [...] / das geschicht durch eitel wirkung deß Teuffels« (Sigmund Feyerabend [Hg.]: *Theatrum Diabolorum*: Das ist: Warhafftige eigentliche und kurtze Beschreibung Allerley grewlicher, schrecklicher vnd abscheuwer Laster, so in diesen letzten, schweren vnd bösen Zeiten, an allen orten vnd enden fast bräuchlich, auch grausamlich im schwang gehen [...]. Franckfurt am Mayn 1575).

24 Der erste Entwurf des Teufelspaktes legt den Schwerpunkt auf Erforschen und Wissen sowie die Einforderung der vollen Wahrheit in den Antworten des Geistes. Darauf war Mephistophiles nicht eingegangen (vgl. *Historia*, 848f.). Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Konditionen des tatsächlich besiegelten Teufelspaktes.

25 Vgl. hierzu Barbara Könnker: *Faust-Konzeption und Teufelspakt im Volksbuch von 1587*. In: Heinz Otto Burger/Klaus von See (Hg.): *Festschrift Gottfried Weber*. Bad Homburg v.d.H. u.a. 1967, S. 159–213, hier S. 180: »Faust möchte also teilhaben an den besonderen Fähigkeiten der Dämonen, an ihren magisch-zauberischen Künsten und vor allem an ihrer Macht über Dinge und Menschen. Daß das etwas anderes ist als »Forschertitanismus«, dem das Wissen Selbstzweck, Selbstbestätigung und Bedürfnis an sich ist, braucht nicht noch einmal betont zu werden.« Im Hintergrund dieser These steht die lutherische Sünden- und Gnadenlehre. Siehe hierzu die berechtigte Kritik an der These Könnkers bei Müller: *Ausverkauf*, S. 165.

sich Adlers Flügel« (845.15f.).²⁶ Doch diese Abkehr vom Glauben, der Bibel und der göttlichen Ordnung, die ihm zur Macht über die Materie verhelfen soll, führt auch zur Ablösung von der sichernden Relation von *verba* und *res*. Faustus, der über die Materie und die *res* Macht erlangen will, gerät selbst in eine Verunsicherung bezüglich der *res* und deren Status, die zuvor die göttliche Ordnung und damit den Platz des Menschen in der Welt sicherten. So fällt Faustus nicht nur vom Glauben ab, sondern fällt regelrecht aus der Ordnung heraus ins Bodenlose. Trotz der räumlichen Erhöhung durch den Teufel und der (vorgeblichen) Entgrenzung der Materie erfährt der Teufelsbündler weder etwas von Gehalt noch erhält er eine überblickende, ordnende Sicht. Faustus wird lediglich durch Diabolisches verblendet, was zu weiterer Verunsicherung und zur Verstärkung des Begehrens, Macht zu erlangen und über die Materie zu herrschen, führt.

Er erhält gerade keine überblickende, ordnende Sicht, sondern wird lediglich durch Diabolisches verblendet, was zu weiterer Verunsicherung und zur Verstärkung des Begehrens, Macht zu erlangen und über die Materie zu herrschen, führt.

III. Der ›Schwankteil‹ – Fragmentierungen und Hybridisierungen

Wurden im ersten und zweiten Teil der *Historia* grundlegende semiotische Systeme verunsichert, ist nun eine Radikalisierung dieser Tendenzen festzustellen. Dabei führt der Text vor, wie der dargestellte Bezug der *res* auf die Wirklichkeit so weit verunsichert wird, dass auch die Zuschreibung von Handlungsmacht verunklart wird: Hatte Faustus bislang vor allem als Beobachter fungiert, wird ihm im dritten Teil der *Historia* vorgegaukelt, er selbst habe Macht, über Menschen und Dinge zu verfügen.²⁷ Der Protagonist tritt dabei im Gegensatz zu den zwei ersten Teilen der *Historia* nun in locker aneinandergereihten schwankhaften Episoden auf, die allerhand vom Teufel unterstützte Zaubereien präsentieren und die auf den ersten Blick ohne Zusammenhang, austauschbar, zum Teil gar beliebig wirken mögen.²⁸ Bei genauerem Hinsehen zeigt sich indessen, dass die Episoden

²⁶ Auch Müller: ›Curiositas‹, S. 261, spricht von der »Begrenzung des Wissens durch menschliche Kreatürlichkeit«.

²⁷ So konzentriert er sich zwar nicht mehr auf die Hölle und das Begehren, mehr über sie zu erfahren, doch bewegt er sich in seinem Begehren nach mehr und mehr Dingen immer noch geradewegs auf die Hölle zu.

²⁸ Dies mag der Grund dafür sein, dass dieser Teil erst spät in den Fokus der Forschung

eine gemeinsame Tendenz aufweisen: Sie zeichnen sich vor allem durch die Präsentation von Dinglichkeit und einer Verdinglichung aus. Dies wird etwa in der Episode deutlich, in der Faustus am Aschermittwoch ein Fest ausrichtet, auf dem er eine unglaubliche Auswahl aller erdenklichen Speisen und Getränke kredenzt:

Von heymischen Thieren (wie es dann D. Faustus alles erzelehte) setzte er auff / von Ochsen / Büffeln / Böcken / Rindern / Kälbern / Hämeln / Lämmern / Schafen / Schweinen / etc. Von wilden Thiern gab er zu essen / Gembsen / Hasen / Hirschen / Reh / Wild / etc. Von Vischen gab er Aal / Barben / Bersing / Bickling / Bolchen / Aschen / Forell / Hecht / Karpffen / Krebs / Moschel / Neunaugen / Platteissen / Salmen / Schleyen vnd dergleichen. Von Vögeln ließ er aufftragen / Capaunen / Dauch Enten / Wildenten / Tauben / Phasanen / Auhrrhannen / Jndianisch Göckel / vnd sonst Hünner / Rebhünner / Haselhünner / Lerchen / Crambetsvögel: Pfawen / Reiger / Schwanen / Straussen / Trappen / Wachteln / etc. Von Weinen waren da / Niederländer / Burgunder / Brabänder / Coblenter / Crabatisher / Elsässer / Engelländer / Frantzösische / Rheinische / Spanische / Holänder / Lützelburger / Vngarischer / Oesterreicher / Windische / Wirtzbürger oder Francken Wein / Rheinfluss vnd Maluasier / in summa von allerley Wein / daß bey hundert Kanten da herumb stunden. Solch herrlich Malhzeit nam der Gefe mit Gnaden an / zog nach dem essen wider gen Hof / vnd dauchte sie nit / daß sie etwas gessen oder getruncken solten haben / so öd waren sie. (940.16– 941.10)²⁹

gerückt ist. Nachdem Könneker: Faust-Konzeption, S. 199, konstatierte, dass der zweite und dritte Teil »[f]ür die Analyse der Faustkonzeption im Volksbuch [...] ohne Belang [sind] und [...] übergangen werden [können]«, wurde er erst von Maria E. Müller im Hinblick auf die Figurenkonzeption des Faustus, der »als Melancholiker bestimmt wird von einer Polarität, die ihn in seinem Denken und Handeln auf extreme Gegensätze festlegt [...]«, erklärt. »Dieser Widersprüchlichkeit entsprechen die unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien im Rahmen- und Schwankteil« (Maria E. Müller: Der andere Faust. Melancholie und Individualität in der ›Historia von D. Johann Fausten‹. In: DVjs 60 [1986], S. 572–608). Marina Münkler unterzog den ›Schwankteil‹ einer genauen erzähltechnischen Analyse und arbeitete heraus, dass »[i]n diesen Teilen [...] der Figur weitgehend die Innenseite der Selbstreflexivität wie auch die Hinwendung zu einem kommunikativen Gegenüber [fehlt]. Faust geht hier auf in besinnungs- und beziehungslosem Agieren« (Marina Münkler: Höllenangst und Gewissensqual. Gründe und Abgründe der Selbstsorge in der ›Historia von D. Johann Fausten‹. In: ZfG Neue Folge 14 [2004], S. 249–264, hier S. 263). An diese Beobachtungen schließt meine Analyse direkt an. Die möglicherweise unbeachtete Beliebtheit des Schwankteils, der schon aus diesem Grund nicht vernachlässigt werden sollte, zeigt sich in der Erweiterung dieses Teils in der Wolfenbütteler Handschrift W sowie der Erfurter Fassung (C-Reihe) (1589). Die zusätzlichen Kapitel sind in Müller: Stellenkommentar, S. 1348–1362, abgedruckt.

²⁹ Die Speisen werden nach den alphabetisch gelisteten Anhängen »Nomina Aquatiliū, seu Piscium« und »Volatiliū vel Avium Nomina« zum Wörterbuch des Dasypodius aufgeführt, die Weine nach den Listen der Landschaften. Vgl. Marina Münkler: Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts. Göttingen 2011, S. 77.

Einerseits kann Faust über die Speisenvielfalt³⁰ einen höheren gesellschaftlichen Status evozieren,³¹ andererseits erweist sich das Gelage wiederum als Gaukelei. Die Nahrungsmittel stiften zwar temporär Gemeinschaft, doch gegen jedwede Ordnung; weder verweist die überbordende Vielfalt auf ein Speisewunder noch hat die nahrhafte Speise Substanz (etwa im Sinne von geistiger Nahrung). Die Speisen sind ebenso »öd« wie die Mägen der Gäste. Dies verweist auch auf eine zentrale, dem Teufel mangelnde Fähigkeit: Der Teufel selbst kann nichts erschaffen, er kann lediglich Waren herbeischaffen; der Text stellt die Machtlosigkeit des Teufels im Hinblick darauf denn auch mehrfach aus: »Jn Summa / es war alles gestolne vnd entlehnete Wahr / vnmnd war also ein gar erbare / ja Gottlose Behausung vnd Narung / Wie Christus der HERR durch Johannem / den Teuffel auch einen Dieb vnd Mörder nennet / der er auch ist« (860.11–860.15).³² Nicht nur bleibt das Erschaffen Gott vorbehalten, auch scheint immer wieder die destruktive Kraft des Teuflischen auf, die sich gerade als Gegensatz zum Hervorbringen erweist: »Darnach name D. Faustus einen Hafen oder zehen / stellte die mitten in die Stuben / die huben alle an zutantzen / vnd an einander zustossen / daß sie sich alle zertrümmerten / vnd vndereinander zerschmetterten / welches ein groß Gelächter am Tisch gabe« (944.27–945.2).³³ Doch bezieht sich das Verfügen über die Materie und die damit verbundene destruktive Kraft im »Schwankteil«³⁴ nicht lediglich auf unbelebte Dinge, vielmehr richtet sie sich auch auf Menschen, so etwa in der Episode »D. Faustus zauberte einem Rit-

Siehe hierzu den Quellentext für die Beschreibung in der Ausgabe von Füssell/Kreutzer: *Historia*, S. 264 (Nr. 41).

30 »Konsumtionsmittel dienen [...] nicht nur der Ernährung, sondern lassen sich auch dazu verwenden, soziale Beziehungen und Hierarchien zum Ausdruck zu bringen« (Karl-Heinz Kohl: *Dinge*, S. 123).

31 »Die kommunikative Bedeutung der Dinge läßt sie zu Mitteln der sozialen Distinktion werden. Die Gegenstände, mit denen sich eine bestimmte Person umgibt, geben Auskunft über ihre soziale Gruppenzugehörigkeit« (ebd., S. 130). Siehe hierzu auch Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1987.

32 Vgl. hierzu die Ausführungen von Johann Weyer: *De praestigiis Daemonum. Von Teuffelsgespenst, Zauberern vnd Gifftbereytern / Schwartzkünstlern / Hexen vnd Unholden, darzu irer Straff / auch von Bezauberten vnd wie jhnen zuhelffen sey [...]*. Getruckt zu Franckfurt am Mayn / durch Nicolaum Basseum 1586, S. 106.

33 Das Vanitas-Motiv des zerbrechenden Geschirrs wird hier gerade nicht von der feiernden Gemeinschaft erkannt, sondern lediglich als Unterhaltung aufgefasst.

34 Zur Problematik dieser Bezeichnung siehe Marina Münkler: *Semantische Kohärenz, narrative Inkohärenz? Zum Problem der narrativen Strukturen und der Erzählformen in der »Historia von D. Johann Fausten«*. In: Beate Kellner/Jan-Dirk Müller/Peter Strohschneider (Hg.): *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*. Berlin/New York 2011,

ter ein Hirsch Gewicht auff sein Kopff« (926.9f.). Der Ritterschwank selbst nimmt sich dabei oberflächlich betrachtet als scherzhafter Schabernack ohne Folgen aus, niemand wird verletzt; in der erzählten Welt führt der Zauber lediglich zum Verlachen des Ritters:

Da sihet nun Faustus hinüber in der Ritter Losament / einen schlaffendt vnter dem Fenster liegen (denn es denselben Tag gar heiß war) die Person aber so entschlaffen / hab ich mit Namen nicht nennen wöllen / dess es ein Ritter vnd geborner Freyherr war / ob nun wol diese Abenthewer jm zum spott gereicht / so halff doch der Geist *Mephosphiles* seinem Herrn fleissig / vnd treuwlich darzu / vnd zauberte jhm also schlaffendt / vnter dem Fenster ligend / ein Hirschgewicht vff den Kopff. Als er nu erwachte / vnd den Kopff vnter dem Fenster neigende / empfandt er die Schalckheit / wem war aber banger dann dem guten Herrn. Dann die Fenster waren verschlossen / vnd kondte er mit seinem Hirschgewicht weder hindersich / noch für sich / welches der Kayser warname / darüber lacht / vnd jm wol gefallen liesse / biß endlich D. Faustus jhm die Zauberey widerumb auflösete. (926.15–927.2)

Die Episode ist jedoch vor allem wichtig, weil sie das Paradigma sämtlicher Schwänke vorführt: Immer geht es um verschiedene Varianten der Hybridisierung³⁵ von Mensch und Ding und damit einhergehend eine zunehmende Verdinglichung³⁶ und Fragmentierung des Menschlichen.³⁷ So wird der

S. 91–123, hier S. 114–116, die aufgrund der Quellenlage – sämtliche schwankhafte Erzählungen stammen aus Exempelsammlungen – von einem Exempel-Teil spricht.

³⁵ Gemäß der mittelalterlichen ikonographischen Tradition wird der Teufel ebenfalls als Hybrid von verschiedenen Tieren und menschlichen Anteilen präsentiert. Vgl. hierzu Beate Brenk: Art. »Teufel«. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. von Engelbert Kirschbaum u.a. Bd. 4. Rom u.a. 1972, Sp. 295–300.

³⁶ Ich beziehe mich hier auf eine allgemeine Definition von Rahel Jaeggi und Titus Stahl: »Wenn mit dem Vorgang des Verdinglichens gemeint ist, etwas wie ein bloßes Objekt zu behandeln, dann scheint es nicht mehr als folgerichtig, dass nur solche Entitäten verdinglicht werden können, die wesentlich keinen Dingcharakter haben. Die Gefahr der Verdinglichung würde demnach vor allem Lebewesen betreffen, die, auf ihr materielles Sein reduziert, zu Objekten der Willkür eines anderen werden« (Rahel Jaeggi/Titus Stahl: Schwerpunkt Verdinglichung. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 59/5 [2011], S. 697–700, hier S. 698).

³⁷ Dass die Episode wenig später in leicht abgewandelter Form nochmals wiederholt wird, »Von einem Versammelten Kriegßheer wider den Freyherrn / so Doctor Faustus an deß Keyzers Hoff ein Hirschgewicht auff den Kopff gezaubert hatte / in seinem 19. Jahr« (960.1–960.4), stellt diese Funktion deutlich heraus. Die von Münkler: Ambiguität, S. 97, bereits herausgehobene Verknüpfung der Episoden des Schwankteils »durch metaphorische Ähnlichkeit«, »sie zeigen Faustus als Zauberer, der vorwiegend mit Hilfe von Sinnes-täuschungen seine soziale Umgebung täuscht und dabei positiv oder negativ beeindruckt«, kann damit spezifiziert werden.

schlafende, unbewegte, aber dennoch belebte Körper des Ritters von Faust lediglich als verfügbares Objekt wahrgenommen, das mit einem unbelebten Ding, einem Hirschgeweih, verbunden wird, und zwar so, dass der Körper seine Bewegungsfähigkeit verliert (»vnd kondte er mit seinem Hirschgewicht weder hindersich / noch für sich«). Der Zauber, der zu einer Verbindung von belebter und unbelebter Materie (von Beseeltem und Unbeseeltem) führt, bringt damit ein hybrides Objekt ohne jegliche Handlungsmacht hervor. Dieser teuflische Eingriff in die Schöpfung stellt nicht nur die ontologische Differenz zwischen (aktivem, handelndem) Subjekt und (passivem) Objekt in Frage, sondern richtet sich wider die göttliche Ordnung.³⁸ Der Entzug der Handlungsmacht über den eigenen Körper, den der Ritter erleiden muss, wird hier lediglich temporär gestaltet, doch deutet Faust in einem weiteren Zauber bereits eine Verstetigung an, wenn er dem Ritter und seinem Gefolge sodann für einen Monat Ziegenhörner an die Stirn zaubert und seine Gegner damit stigmatisiert (vgl. 927.24ff.). Auch im Hinblick auf die Zeichen – die Hörner – wird eine Verunsicherung im semiotischen System greifbar, denn die Hörner-Zeichen stehen für eine moralische Verfehlung, die im Text selbst gar nicht gezeigt oder erzählt wird. Vielmehr scheint die »straff« gerade nicht an Moral oder göttliches Wirken gebunden, sondern an die Rache (vgl. 927.3) des Faustus.³⁹

Diese Entkoppelung zeigt sich in radikaler Art und Weise auch in einer weiteren schwankhaften Episode, in der Faustus einen ihm auf einem Heuwagen entgegenfahrenden Bauern auf die Probe stellen will, nämlich »ob auch ein Gütigkeit bey jhme zufinden were« (949.29f.). Als der Bauer Faust nicht auf dem Wagen aufsitzen lässt – darin soll sich laut Faustus die Güte zeigen –, zerstört Faustus den Heuwagen des Bauern, indem er den Wagen fragmentiert: »Drauff sprangen die Räder in die Lufft hinweg [...]«. Der Bauer »masse jhme solches für ein sondere Straff GOttes zu / der Vndanckbarkeit halb« (950.12f.). Als er um Verzeihung fleht, »erbarmete« sich Faustus (950.20). Der Erzähler fügt mit Blick auf den Bauern hinzu: »also traff

³⁸ In einer anderen Variante zeigt sich die Tendenz zur Hybridisierung auch an Faust selbst, wenn er sich vorgeblich ein Fuder Heu »einverleibt«: »D. Faustus verblendet jn hierauff nicht anderst / denn daß der Bauwer meynete / er hette ein Maul so groß als ein Zuber / vnnnd fraß vnnnd verschlang am ersten die Pferd / darnach das Hâw vnd den Wagen« (928.23–928.27).

³⁹ Wie Münkler: Semantische Kohärenz, S. 115f., bereits hervorgehoben hat, wird an dieser Stelle der Erzähler/Herausgeber, der den Namen des Ritters über eine Marginalie preisgibt und sich damit ebenfalls am Spott über den Verzauberten beteiligt, in dieses teuflische Wirken miteinbezogen.

Vntrew jhren eygen Herrn« (951.3f.). Wie Marina Münkler festgestellt hat, ignoriert

[d]er Verfasser der *Historia* [...] hier zumindest partiell, dass Faustus als moralische Instanz nicht fungieren kann, und setzt ihn in die Systemstelle des moralischen Belehrrs ein – das funktioniert aber nur dann, wenn das System der Religion vom Code der Moral punktuell entbunden wird.⁴⁰

Damit zeigt sich die Tendenz zu einer Fragmentierung nicht nur im ersten und zweiten Teil der *Historia*, auch im ›Schwankteil‹ wird Ganzheit gebrochen und zerstört. Dies bezieht sich allerdings nicht nur auf die *res*, wie den Heuwagen, oder die *verba* in religiösen und moralischen Diskursen. In besonderer Weise bezieht sie sich auf die menschliche Ganzheit; denn ebenso wie Faustus den Wagen des Bauern zerbricht, fragmentiert er sich auch selbst und treibt somit seine eigene Verdinglichung, die Verfügbarkeit des Teufels über ihn, weiter voran. So wird berichtet, »[w]ie D. Faustus Gelt von einem Jüden entlehnet / vnd demselbigen seinen Fuß zu Pfand geben / den er jhm selbst / in deß Juden beyseyn / abgesäget« (932.3–932.5). Das Absägen des Beins als Form von Fragmentierung erweist sich wiederum als Gaukelei;⁴¹ doch markiert die vorgebliche Amputation die willentliche Infragestellung der – diesmal auf den eigenen Körper bezogenen – menschlichen Ganzheit in ihrer präsupponierten Vollkommenheit. Faustus glaubt währenddessen, völlige Handlungsmacht über die Materie zu besitzen, während er lediglich als Glied des Teufels agiert.⁴² Dies hat bereits Barbara Könneker festgestellt: »Faust selbst ist kaum mehr als eine Marionette, die von seiner

⁴⁰ »Eine ähnliche Entbindung des Systems der Religion vom Code der Moral zeigt sich in dem Kapitel, in dem Faustus am Kaiserhof einem Ritter ein Hirschgeweih auf den Kopf zaubert« (ebd., S. 118).

⁴¹ Dieser Betrug, mit dem Faustus zu mehr Geld gelangen will, schafft ebenfalls paradigmatische Verknüpfungen innerhalb des dritten Teils: »D. Faustus betruget einen Roßtäuscher (934.15; Faustus verkauft ein Pferd, das aber nur aus Stroh besteht); »D. Faustus verkauffte 5. Säw / eine vmb 6. Fl.«, diese werden zu »lauter Strohwich« (937.9). Mit dem Stroh wird das Nichtige, Wertlose und Eitle (vgl. DWb 19, Sp. 1643) markiert.

⁴² Ich kann an dieser Stelle nicht auf die Bedeutung des Geldes in der *Historia* eingehen, doch könnte mit Blick auf die teuflische Strategie und die erkennbare Verschiebung innerhalb der Schwankreihe auf das ökonomische Moment dieses ebenfalls als funktional gewertet werden. Mit Luhmann könnte man von einer »diabolischen Universalisierung« durch das Geld sprechen: »[Das Geld] ist diabolisches Medium insofern, als es alle anderen Werte auf der Ebene des Codes neutralisiert und in den inferioren Status der Gründe für Zahlungen bzw. Nichtzahlungen abschiebt« (Niklas Luhmann: Die Wirtschaft der Gesellschaft. Frankfurt a.M. 1988, S. 245).

Hand gelenkt wird«,⁴³ Denn mit den nur augenscheinlich Faust zuzuordnenden, aber eigentlich teuflisch angeleiteten und ausgeführten Handlungen, verschleiert der Teufel auch die eigentlichen Machtverhältnisse – statt mehr Macht hat Faust immer weniger Macht, denn statt sich auf seine Seele und den Glauben zu konzentrieren, konzentriert er sich auf die Körperlichkeit und die vermeintliche Macht über die Materie.⁴⁴ Dieser zunehmende Machtverlust und die Preisgabe seiner selbst als Glied des Teufels spiegelt sich im ›Schwankteil‹ mehrfach wider, indem ausgestellt wird, wie Faustus sukzessive die Integrität der körperlichen Substanz – auch seine eigene – durch Hybridisierung mit Dingen und durch Fragmentierung aufgibt, bevor er schließlich selbst vom Teufel zerbrochen und zerstört werden wird. Auf eben dieses nahende Ende verweist auch die Auseinandersetzung Fausts mit seinesgleichen, Teufelsbündnern, am Höhepunkt des teuflischen Spiels mit der Materie. Faustus trifft auf »[...] 4. Zauberer[] / so einander die Köpff abgehawen / vnd widerumb auffgesetzt hatten [...]« (951.5f.):

Auff dem Tisch aber hatten sie ein Glaß Hafen / mit destilliertem Wasser / Da einer vnder jhnen der fürnembste Zauberer war / der war jhr Nachrichter / der zauberte dem ersten ein Lilien in den Hafen / die grünete daher / vnd nannte sie Wurtzel deß Lebens / darauff richtet er den ersten / ließ den Kopff barbieren / vnd satzte jhme hernach denselben wider auff / alsbald verschwande die Lilien / vnnd hatte er seinen Kopff wider gantz / das thet er auch dem andern vnnd dritten gleicher gestalt [...]. (951.18–951.28)

Der Wille, als Einziger Macht über die Materie zu erhalten, geht so weit, dass Faustus der Blume⁴⁵ den Kopf abschlägt und somit den Zauberer tötet.⁴⁶

⁴³ Barbara Könnker: Faust-Konzeption, S. 183.

⁴⁴ Insofern kann ich im dritten Teil weder »die Selbstbemächtigung des Zauberers [Faustus] erkennen« (Münkler: Narrative Ambiguität, S. 110) noch mit Brüggemann eine Spannung zwischen Ermächtigung und Entmachtung: »Tatsächliches Handlungspotenzial und das Faust in der theatralen Aufführungssituation zugestandene Vermögen bilden eine unüberbrückbare Spannung, denn Faust ist Knecht, Schöpfer und kurzzeitiger Beherrscher des Teufels zugleich« (Romy Brüggemann: Die Angst vor dem Bösen: Codierungen des ›malum‹ in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Narren-, Teufel- und Teufelsbündnerliteratur. Würzburg 2010, S. 237). Meines Erachtens hat Faustus an keiner Stelle tatsächliche Macht oder beherrscht den Teufel.

⁴⁵ Angespielt werden könnte hier einerseits auf »eine vorchristl.-heidn. Bedeutungsdimension [...], in der die Lilie, die eine zaubermächtige Wirkung hat, eine die Alltagsrealität kontrastierende numinose Kraft symbolisiert« (Markus Reitzenstein: Art. »Lilie«. In: Günther Butzer/Joachim Jacob [Hg.]: Metzler Lexikon der literarischen Symbole. 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 245–247, hier S. 246). Zu denken ist auch an einen blasphemischen Akt: »Ur-

Da geht D. Faustus zum Tisch / da der Hafen vnnd Lilien stunden / nimbt ein
Messer / hawet auff die Blumen dar / vnd schlitzet den Blumen stengel vonein-
ander / dessen niemandt gewahr worden / Als nun die Zauberer den Schaden
sahen / ward jre Kunst zu nicht / vnd kundten jrem Gesellen den Kopff nicht
mehr ansetzen. Muste also der böß Mensch in Sünden sterben vnd verderben /
wie dann der Teuffel allen seinen Dienern letztlich solchen Lohn gibt / vnd sie
also abfertigt [...]. (952.9– 952.19)

Aus der bislang unter dem Anschein von ›Schabernack‹ durchgespielten Entdifferenzierung zwischen Ding und Mensch, der Verbindung von beseelter und unbeseelter Materie sowie dem leichtfertigen Spiel mit dem Status des Menschen als Ebenbild Gottes wird nun tödlicher Ernst. Indem Faustus glaubt, hier seinen Machtanspruch in Gänze ausgespielt zu haben und damit seine Alleinherrschaft zu verteidigen, ist er nicht nur am Höhepunkt seiner Sündhaftigkeit angekommen, sondern er verweist zugleich auf sein eigenes Ende – die völlige Entmachtung.⁴⁷ Dabei kann Faustus, der hier scheinbar souverän mit Materialität und äußerem Anschein spielt, gerade nicht erkennen, dass mit ihm selbst ebenso verfahren werden wird: Er greift seinem eigenen Tod voraus, der ebenfalls mit einer Fragmentierung einhergehen wird.⁴⁸ Dieses radikal desintegrierende Ende von Faustus scheint

spränglich – als Abzeichen des Königs und Hohepriesters – eine einmalige und absolute Symbolform, die unverwechselbar ist und nur dem Oberhaupt des Volkes allein zukommt als Zeichen der von ihm verliehenen Autorität, als Verwalter und Verwirklicher der diesem Volke erwiesenen Offenbarung [...]« (Zeev Goldmann: Das Symbol der Lilie. In: Archiv für Kulturgeschichte 57 [1975], S. 247–299, hier S. 298). Entgegen dieser Zeichenhaftigkeit wird sie nun für Handlungen wider die göttliche Ordnung eingesetzt. Nicht zuletzt wird mit ihr auch der Tod symbolisiert.

⁴⁶ »Im AT gilt der K. des Menschen durch seine Ausrichtung auf den Himmel als würdigstes Organ des Menschen.« Weiter führt Schröder aus: »Die Todesart des Köpfens durchzieht die Lit. [ebenfalls] als Symbol für die Vernichtung von Herrschaft« (Berenike Schröder: Art. »Kopf«. In: Günther Butzer/Joachim Jacob [Hg.]: Metzler Lexikon der literarischen Symbole. 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 222–223, hier S. 222).

⁴⁷ »Die Serialität der Schwänke steht somit zugleich für den Verlust der personalen Identität des Protagonisten« (Münkler: Höllenangst, S. 261).

⁴⁸ Nur andeuten kann ich an dieser Stelle die paradigmatischen Beziehungen innerhalb des Textes über das Motiv des Kopfes: »Als nun die Studenten einander ansahen / gedäuchte einen jeglichen / er hette keinen Kopf / giengen also in etliche Häuser / darob die Leute sehr erschracken. Als nun die Herrn / bey welchen sie das Küchlein geholet / zu Tisch gesetzt / da hatten sie jren schein widerumb / vnd kennete man sie darauff alsbald. Baldt darnach verenderten sie sich widerumb / vnd hatten natürliche Eselsköpff vnd Oren [...]« (945.25–33). »Sie [die Affen, Anm. d. Verf.] satzten dem Fausto ein gebraten Kalbskopff für / als jhn nun die der Studenten einer erlegen wolt / fieng der Kalbskopff an Menschlich zuschreyen / Mordio / helffio / Oh weh / was zeuhest du mich / daß sie darob erschracken /

über die Erzähltechnik der Schwankreihe formal unterstützt zu werden: In der disruptiven Lockerung des erzählerischen Gesamtzusammenhangs über kaum mehr syntagmatisch miteinander verknüpfte Episoden führt der dritte Teil der *Historia* die desintegrierende Tendenz des Textes, die sich bereits in den »Wissenstrümmern« des ersten und zweiten Teiles zeigte, dort aber teuflisch verdeckt wurde, weiter aus.⁴⁹ So scheint der oftmals festgestellte Bruch innerhalb der *Historia* mit dem Beginn des Schwankteils, der im Gegensatz zur syntagmatischen Präsentation des Lebenslaufs nurmehr paradigmatische Verbindungen schafft, gerade kein konzeptueller Bruch zu sein; vielmehr könnte der paradigmatische »Schwankteil« erzähltechnisch die fortschreitende Brechung und damit einhergehende Verdinglichung Fausts gleichsam widerspiegeln.

IV. Der Schluss: Verdinglichung

Mit dem Ende der Schwankreihe endet auch die Anhäufung von Dingen. Der vierte und letzte Teil der *Historia* hebt nur noch zwei Dinge hervor, einmal das »Stundglaß« (966.24), das Faust nun unablässig an die verrinnende Zeit bis zu seinem Ende erinnert, und den »Johanns trunck zum Abschied« (975.17f.), der statt üppiger Speisen auf dem letzten Treffen mit den Studenten gereicht wird. Dabei wechselt die Perspektive des Textes in die interne Fokalisation und konzentriert sich auf die Introspektion Fausts, der sich nun unablässig seine nahende Strafe vor Augen führt und darüber in Verzweiflung gerät. Doch trotz des Aufscheinens von Subjektivität in den Wehklagen⁵⁰ bleiben »Selbstreflexivität und Selbstverurteilung unauflöslich

vnd dann wider anfiengen zu lachen / verzehrten also den Kalbskopff [...]« (946.16–22). Zu denken ist auch an das Hirschgeweih, das auf den Kopf des Ritters gezaubert wird. Über den Kopf wird auf diese Weise der »Schwankteil« auch mit dem ersten Teil, in dem Fausts schneller, aber dummer Kopf beschrieben wird, sowie mit dem letzten Teil, der den zerstörten Kopf zeigt, verknüpft.

⁴⁹ Auch Müller: Stellenkommentar, S. 1347, spricht von der »zunehmenden Dissoziation der »Historia««. Eben diese Fragmentierung – der Teufel kann lediglich (heraus-)brechen, Teile stehlen und von einem Ort an den anderen bewegen, dabei aber immer nur destruktiv wirken – könnte man als das grundlegende Charakteristikum des Teuflischen im *Faustbuch* ansetzen: In gleicher Weise wie der Teufel im ersten und zweiten Teil Bruchstücke aus Quellen und Diskursen präsentiert, so bricht er im zweiten Teil die Perspektive des Menschen und verblendet Faust; ebenso besteht die Fahrt durch die Welt lediglich aus unzusammenhängenden Teilen ausgeschlachteter Quellen.

⁵⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen von Müller: *Das Faustbuch*, S. 46f.

ineinander verschlungen«.⁵¹ Faust kann sich selbst nicht retten, er hat seinen Status als menschliches Subjekt bereits leichtfertig aufgegeben und seine Fragmentierung anerkannt. So spricht er in seinen Monologen bereits einzelne Teile seines Körpers an: »Ach jhr Glieder / vnnd du noch gesunder Leib / Vernunft vnd Seel [...]« (967.18–967.20); nach einem letzten Treffen mit seinen Studenten wird er schließlich vom Teufel geholt.

Der Schluss stellt dieses Ende mit der Zurschaustellung des fragmentierten Körpers sowie seiner Transformation in ein nutzloses unbelebtes Ding in aller Deutlichkeit aus:⁵²

Als es nun Tag ward [...] sind sie in die Stuben gegangen / darinnen D. Faustus gewesen war / sie sahen aber keinen Faustum mehr [...]. Letzlich aber funden sie seinen Leib herausen bey dem Mist ligen / welcher greuwlich anzusehen war / dann jhme der Kopff vnnd alle Glieder schlotterten. (978.18–978.32)

Wo Faustus zu Lebezeiten versucht hatte, in verschiedenen ihm nicht zustehenden sozialen Kontexten (Adel, Vatikan etc.) zu agieren, wird er nun aus allen diesen Kontexten herausgelöst und dort positioniert, wo der Abfall der Gesellschaft landet.⁵³ Faust verfügt über keine Identität mehr, seine Leib-Seele-Einheit ist aufgelöst; sein menschlicher Körper verweist nicht mehr auf Ganzheit und Vollkommenheit. Und so bleiben auch von dem, was ihn zum Menschen erhob, was aber zugleich seine größte Schwäche darstellte, dem Kopf, lediglich Masse sowie einzelne Teile übrig, die von den Studenten am Morgen entdeckt werden:

[...] sie sahen aber keinen Faustum mehr / vnd nichts / dann die Stuben voller Bluts gesprützt / Das Hirn klebte an der Wandt / weil jn der Teuffel von einer Wandt zur andern geschlagen hatte. Es lagen auch seine Augen vnd etliche Zäen allda / ein greulich vnd erschrecklich Spektackel. (978.21–978.27)⁵⁴

⁵¹ Münkler: Narrative Ambiguität, S. 113.

⁵² Dies hat auch Münkler gesehen: »An dieser Stelle widmet der Erzähler Fausts Körper bemerkenswert große Mühe: Bis dahin steht eher Fausts Seelenleben im Mittelpunkt, aber während die Seele am Ende sang- und klanglos verschwindet, wird der gemarterte Körper als zerstörte Hülle eindringlich beschrieben« (ebd., S. 92).

⁵³ Man könnte an dieser Stelle pointieren: Der Ab-Fall von Gott macht Faustus selbst zum Abfall.

⁵⁴ Die Bedeutung der Körperteile Kopf, Augen und Zähne hat Ohly als Exekution des *ius talionis* erläutert: Faust »sündigte und sühnte mit dem Kopf« und mit dessen Teilen; die Augen stehen für das unerlaubte Sehen und Streben, die Zähne für das gotteslästerliche Sprechen (Friedrich Ohly: Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld. In: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge G 207. Opladen 1976, S. 98–116, hier S. 103).

Wo Faustus am Beginn der *Historia* die Macht über die Materie begehrte, wird er am Ende selbst zur unbelebten Materie, über die verfügt werden kann.

Während der Körper selbst verdinglicht und dabei seine Nutzlosigkeit ausgestellt wird, führt der Text jedoch noch eine andere Form von Verdinglichung vor: Fausts Leben wird in einer Biographie, im sogenannten *Faustbuch* zusammengefügt.⁵⁵ Diese Form von Verdinglichung erhält nun jedoch eine Um- bzw. eine Aufwertung, denn für sie wird ein Nutzen als warnendes Exempel reklamiert.⁵⁶ So arbeitet Faustus bereits zu Lebzeiten an der Verschriftung von Teilen seiner Lebensgeschichte, die er für die Nachwelt zurücklässt:

Diese Historiam vnd Geschicht / was er in der Helle vnd Verblendung gesehen / hat er / Doct. Faustus / selbs auffgeschrieben / vnd ist nach seinem Todt solch schreiben in einem Zettel / seiner eigenen Handschrift / vnnd in einem Buch verschlossen liegendt / hinder jm gefunden worden. (896.11–896.16)

DJese Geschicht [von der Fahrt zu den Gestirnen] hat man auch bey jm funden / so mit seiner eygen Handt concipiert vnd auffgezeichnet worden / welches er seinem guten Gesellen einem *Ionae Victori, Medico* zu Leiptzig / zugeschrieben [...]. (896.17–896.22)

Sie fanden auch diese deß Fausti Historiam auffgezeichnet / vnd von jhme beschrieben / wie hievor gemeldt / alles ohn sein Ende / welches von obgemeldten Studenten vnd Magistris hinzu gethan / vnnd was sein Famulus auffgezeichnet [...]. (979.3–979.8)

Bei der letzten Zusammenkunft mit seinen Studenten gibt er zudem seine Lebensgeschichte als warnendes Beispiel aus und verweist damit implizit bereits auf die Hoffnung, nach seinem Tod zumindest über das Buch als Negativ-Exempel wirken zu können: »vnd laßt euch mein greuwlich End euwer Lebtage ein fürbildt vnd erjnnung seyn / daß jr wöllet Gott vor Augen haben« (975.28–975.30). Doch ist dieses zurückgelassene Exempel nicht unproblematisch, denn die im *Faustbuch* gesammelten Dokumente entstammen u.a. der »eygen Handt« des Faustus, der Hand, mit der er den Pakt unterzeichnete, der Hand, mit der er teuflische Handlungen ausführte. Und eben dieser Bund mit dem Teufel ist mit dem Tod des Faustus nicht

⁵⁵ Insofern trifft der in der Forschung häufig verwendete Begriff »Faustbuch« im Sinne einer in einem Objekt zusammengeführten Biographie des Faustus literaliter zu.

⁵⁶ Diese hinterlassenen Schriftstücke haben im *Faustbuch* dabei den gleichen Wahrheitsanspruch wie die von Faustus hinterlassenen Dinge, etwa die aus dem Vatikan gestohlenen Silberwaren: »Solchs Silbergeschirr hat man nach seinem Abschiedt hinder jhm gefunden« (905.28–905.30).

aufgelöst, sondern wird ebenso wie die vom Teufel gestohlenen Waren (etwa das »Silbergeschirr / was er von Höfen zu wegen gebracht«; 964.29f.) sowie Fausts Büchern und Schriften an seinen Diener Christoph Wagner, den er »seinen Son nannte« (964.17), vererbt.⁵⁷ In einem direkten Besitzerwechsel werden somit die teuflischen Gaben Fausts an Wagner weitergegeben, auf diese Weise aber bereits die Verschreibung Wagners an den Teufel dinghaft initiiert und der Teufelspakt fortgesetzt:

Da begerte der Famulus seine Geschicklichkeit. Darauff jme Faustus antwortet:
Meine Bücher belangendt / sind dir dieselbigen vorhin verschaffet / jedoch daß du
sie nicht an Tag kommen wöllest lassen / Sondern deinen Nutzen darmit schaffen /
fleissig darinnen studieren. (965.15–965.20)

Wird hier die Weiterführung des Paktes zunächst lediglich markiert, wird im Folgenden ein direkter Zusammenhang zur Verschriftlichung der Lebensgeschichte von Faustus präsentiert. Denn speziell für dieses Vorhaben lässt Faustus einen weiteren Geist erscheinen:

Darneben bitte ich / daß du meine Kunst / Thaten / vnd was ich getrieben habe /
nicht offenbarest / biß ich Todt bin / alsdenn wöllest es aufzeichnen / zusammen
schreiben / vnnnd in eine Historiam transferiren / darzu dir dein Geist vnd Au-
werhan helffen wirt / was dir vergessen ist / das wirdt er dich wider erjnnern /
denn man wirdt solche mein Geschichte von dir haben wöllen. (966.11–966.19)

Diese Abfassung des Buches unter teuflischem Einfluss muss als neuralgischer Punkt des angeblichen Nutzens gewertet werden:⁵⁸ So soll das Buch ja gerade normativ wirken und Handlungen auszulösen und somit als dinghafte Biographie Fausts über den Tod des Leibes hinaus als Exempel fungieren. Doch ist die tatsächliche Wirkung auf den Leser kaum zu kontrollieren, denn das *Faustbuch* muss aufgrund seines Wahrheitsanspruches im Hinblick

⁵⁷ Die Weiterführung des Paktes wird unterstrichen durch den Bericht über Faustus als Wiedergänger: »D. Faustus erschiene auch seinem Famulo lebhaftig bey Nacht / vnd offenbarte ihm viel heimlicher ding« (979.13–979.15). Die Fortsetzung der *Historia*, die Geschichte des Christoph Wagner, erscheint 1593: Ander theil Doctor Johan Fausti Historien / darin beschriben ist Christophori Wageners / Fausti gewesenens Discipels auffgerichteter Pact mit dem Teuffel [...].

⁵⁸ Dazu bereits Hartmut Böhme: »Denn es kann nicht mehr ausgeschlossen werden, daß das Faust-Buch womöglich mit Hilfe des Teufels als sekundierendem Autor und Memorialkundigen geschrieben wurde. Auch hinsichtlich der Literatur dürfen wir nicht sicher sein, ob sie nicht magisches Teufelswerk ist« (Hartmut Böhme: *Der Affe und die Magie in der ›Historia von D. Johann Fausten‹*. In: Werner Röcke [Hg.]: *Thomas Mann – Doktor Faustus 1947–1997*. 2. Aufl., Bern 2004, S. 109–143, hier S. 122).

auf die Lebensgeschichte Fausts alles Vorgefallene verzeichnen, also auch alles Teuflische. Eben dies wird in Ansätzen vom Herausgeber als prekär erkannt und sogleich gebannt. In der Vorrede an den christlichen Leser berichtet er davon, die Teufelsbeschwörungen Fausts, die unmittelbar performativ auf den Leser wirken könnten, getilgt zu haben.⁵⁹

Damit auch niemandt durch diese Historien zu Fürwitz vnd Nachfolge möcht gereitzt werden / sind mit fleiß vmbgangen vnnnd außgelassen worden die *formae coniurationum*, vnnnd was sonst darin ärgerlich seyn möchte / vnd allein das gesetzt / was jederman zur Warnung vnnnd Besserung dienen mag. (841.10–15)

Nimmt man allerdings die Verdinglichung des Faustus ernst, der seine Existenz und seine Lebensgeschichte über den Tod hinaus im *Faustbuch* sichern lässt, indem er mit der Zusammenfügung seiner fragmentierten Biographie aus Zetteln und Briefen gleichsam selbst wieder zusammengefügt wird, könnte damit eine Wirkung des Buches einhergehen, die gerade nicht durch den Herausgeber Johann Spieß beabsichtigt war. Inwiefern nämlich das *Faustbuch* als Verdinglichung des Teufelsbündlers (oder sogar des Teufels selbst?) das zu Beginn »vnter die Banck« gelegte heilige Buch, die Bibel, mit dem von ihm behaupteten Wahrheitsanspruch und der (wiederum) stabilen Relation von *res* und *verba*, wieder ins Recht setzt oder doch teuflisch subvertieren könnte, bleibt ungewiss. Und so könnte man sich an dieser Stelle fragen, ob der Teufel tatsächlich zwischen den Buchdeckeln der *Historia* in einem Exempel gebannt wurde oder gerade über das Buch diabolische Wirkung auf den Leser entfalten könnte.

⁵⁹ Mir geht es hier um die biographische Sicherung über den Tod hinaus (*memoria*) und die damit verbundene Wirkung, nicht um eine ›Objektbiographie‹ des Buches an sich. Dieser Ansatz scheint mir aufgrund seiner Anthropomorphisierung und der Annahme einer Autonomie und Intention des Objekts hier nicht ohne argumentative Schief lagen anzuwenden zu sein. Vgl. zu diesem Ansatz u.a. Janet Hoskins: *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*. New York/London 1998.

MARTINA WERNLI

Federn erzählen

Zu Subjektivierungs- und Objektivierungsstrategien der Dinge
in Texten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Möchte man sich über die historische Verwendung von Schreibwerkzeugen und deren Beschreibung informieren, lohnt es sich, einen Blick in Johann Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden* zu werfen, das zwischen 1731 und 1754 erschienen ist. Dort liest man unter dem Eintrag *Feder-Kiele*:

Feder-Kiele, sind die in denen Gänse-Flügeln befindlichen starcken Federn, und vor aller Vögel-Federn am dienstlichsten zu Schreibe-Federn. Gleichwie die Raben-Kiele zum zeichnen die besten sind, so im Frühlinge von denen Gänsen und zwar aus denen rechten Flügeln genommen werden, weil sie viel durchsichtiger, und auch besser in der Hand liegen als die aus denen lincken Flügeln. Eheman sie zum schreiben brauchet, müssen sie wohl getrocknet, oder durch heisse Asche gezogen und mit einem Messer gestreiffet auch rein geschabet werden: lasset man sie ein Jahr liegen, verlieren sie alle Fettigkeit, und sind zum Gebrauch desto besser. Zum Pergament-schreiben sind die Schwanen-Kiele am allerbesten, weil sie viel stärker.¹

Hier sind die Rollen klar vergeben: Ein unbestimmtes, handelndes Subjekt, hier bezeichnet mit »man«, erhält eine Anleitung, wie ein Schreibwerkzeug zu finden und zuzurichten sei. Die »Schreibe-Federn« sind die Objekte, von denen die Gänsefedern »am dienlichsten« seien: Das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt ist also eines der Herrschaft: Das Subjekt macht sich ein Artefakt, indem es eine Feder »gestreiffet auch rein geschabet« hat, und verwendet dieses schließlich – das Objekt dient. Zudem werden die Objekte kategorisiert und hierarchisiert, Rabenfedern sind zum Zeichnen geeignet, Schwanenfedern für Pergament aufgrund ihrer Stärke »am allerbesten«. Die-

¹ Art. »Feder-Kiele«. In: Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. 1731–1754. Neuaufl., Graz 1961–1986, Bd. 9, Sp. 403–404, hier Sp. 403f. In Band 35 gibt es zudem einen Eintrag zu »Schreibfedern« (Sp. 1162), der sich in Teilen überschneidet mit dem hier zitierten Ausschnitt.

Der vorliegende Text entstammt meinem Forschungsprojekt zur Literaturgeschichte des Gänsekiels. Es wird unterstützt durch einen Beitrag des Marie-Heim-Vögtlin-Programmes des Schweizerischen Nationalfonds, wofür ich mich hiermit herzlich bedanke.

ses Wissen über ein Schreibwerkzeug, das über Jahrhunderte in Gebrauch war, ist heute zu großen Teilen verschüttet – kaum jemand schreibt mehr mit Gänsekielen.

Allerdings waren nicht alle Zeitgenossen besser informiert über das Zuschneiden von Federn als heutige Leser. Dass es gar nicht so einfach war und ist, Federn zu schneiden, zeigen nämlich Briefe vieler Autorinnen und Autoren der Zeit.² Als Beispiel sei hier eine der Korrespondentinnen von Christian Fürchtegott Gellert zitiert, Christiane Caroline Lucius, die ihm schreibt: »Verzeihen Sie mir daß ich so schlecht geschrieben habe. Mein Schreibmeister ist nicht bei der Hand, und ich – schmälen Sie nicht – kann keine Feder schneiden.«³ Federn werden oft gerade dann zum Thema, wenn sie ihren »Dienst« nicht richtig versehen, wenn sie stumpf sind, kratzen oder klecksen. Damit zeigt sich an ihnen das, was Bill Brown als »thingness«⁴ beschrieben hat, d.h. ein Aufscheinen eines Dinges gerade dort, wo es nicht funktioniert oder, um beim Beispiel zu bleiben, wo die Menschen – und häufig sind es im 18. Jahrhundert die Frauen – das Artefakt nicht selbst herstellen können. Das Feder-Wissen des *Universal-Lexicons* wird hier zum einen gefestigt, da es zum Schreiben notwendigerweise bereits vorhanden sein musste, zum anderen auch weiterverbreitet, da eine zunehmende Alphabetisierung nach diesem praktischen Wissen verlangte.

Dass ein wissenschaftlich orientiertes Lexikon ein eher starres Verhältnis zwischen wissensdurstigem oder wissenspräsentierendem Subjekt einerseits und einem dargestellten Objekt andererseits vermittelt, dürfte kaum erstau-

² Christian Fürchtegott Gellert schreibt etwa: »Ob Sie diesen Brief werden lesen können, daran zweifel ich. Ich habe nur eine Feder bey mir und mit dieser habe ich schon das ganze geschrieben.« (Gellert an Johanna Erdmuth von Schönfeld. Bonau, den 20 May, 1760. In: C.F. Gellerts Briefwechsel. Hg. von John F. Reynold. 5 Bde. Berlin/New York 1983–2012, hier Bd. 3, S. 45). Zu Erdmuth siehe die wenigen Anmerkungen in Gellert (ebd.), Bd. 2, S. 421, angeblich hat sie mit 17 Jahren die Korrespondenz mit Gellert angefangen. Eine einzelne Feder, so könnte man aus dieser Bemerkung schließen, reicht also nicht aus, um lange und viel schreiben zu können, und die Qualität der Schrift verschlechtert sich mit der Zeit. Prekär ist die Situation dann, wenn nicht nur die Anzahl der Federn, sondern das Schneiden selbst ein Problem darstellt.

³ Christiane Caroline Lucius an Gellert, Dresden, den 26. Mai 1761 (vgl. Gellert: Briefwechsel, Bd. 3, S. 143). Lucius lebte von 1739–1833, schrieb ein Trauerspiel und übersetzte Werke anderer. Für Gellert schienen ihre Briefe Beispiele »eines natürlichen Stils« (siehe auch die Anmerkungen zu Lucius: ebd., S. 410). Die Erwähnung von Federn, könnte man nun folgern, sei hauptsächlich in der Gattung der Briefe und dort am Rande angesiedelt.

⁴ Brown schreibt: »We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us.« Bill Brown: Thing Theory. In: Critical Inquiry 28/1, Things (Herbst, 2001), S. 1–22, hier S. 4.

nen. Im Gegensatz dazu sind sprechende Tiere und handelnde Dinge⁵ ausschließlich in der Literatur heimisch, dort sprechen in den Fabeln die Raben mit den Füchsen, in Märchen ist die Ziege so satt, dass sie kein Blatt mag, und ein Spiegel weiß und teilt mit, wer die Schönste im ganzen Land ist.⁶ In den folgenden Ausführungen geht es hauptsächlich um literarische Texte, die sich aber dadurch auszeichnen, dass sie sich nur schwerlich in das geschilderte dichotomische Verhältnis von Objekten und Subjekten und ihre Abbildungskorrelate in wissenschaftlichen und literarischen Texten einordnen lassen. Sie bilden gerade deshalb ein geeignetes Material, um über Dinge in der Literatur nachzudenken. Inwiefern es sich dabei um ›Literatur‹ im emphatischen Sinne handelt, war schon zeitgenössisch umstritten und blieb es seither – diese Frage wird hier nicht beantwortet.

Der vorliegende Beitrag argumentiert in vier Schritten: Ich beschreibe erstens kurz den historischen Kontext der Texte. Danach verweise ich zweitens in einer diachronen Perspektive auf frühere literarisierte Schreibfedern, die sprechen. In einem dritten Teil werden drei ausgewählte Texte einem *close reading* unterzogen, bevor dann viertens und abschließend die Analysen zusammengefasst dargestellt werden.

1. Feder-Erzählungen im Kontext: It-Narratives

Im 18. Jahrhundert häufen sich Texte, die – oft mit einem parodistischen Unterton – von einem Gegenstand oder einem Tier autodiegetisch erzählt werden.⁷ Diese Erzählungen meist kürzeren Umfangs werden in der Se-

⁵ Aus pragmatischen Gründen werden hier die Ausdrücke ›Dinge‹ und ›Objekt‹ vereinfachend als Synonyme verwendet.

⁶ Gesprochen und gehandelt haben Dinge in der Literatur natürlich schon viel früher – auch danach noch und dies selbstverständlich auch in unterschiedlichen Sprachen. Entsprechend finden sich Verweise etwa auf Aesop und Phaedrus auch in Paratexten, z.B. im einführenden Abschnitt der Erzählung *The Sedan* (1757). Dieser Text stammt, wie viele hier erwähnte, aus einer vierbändigen Anthologie: Mark Blackwell (Hg.): *British It-Narratives. 1750–1830*. 4 Bde. London 2012. Blackwell ist der Hauptherausgeber, Liz Bellamy gab den ersten Band mit dem Obertitel *Money* heraus, Heather Keenleyside den zweiten zu *Animals*, den dritten Band, *Clothes and Transportation*, edierte Christina Lupton, den vierten mit dem Titel *Toys, Trifles and Portable Furniture* wiederum Blackwell. In der Folge wird jeweils abgekürzt mit römischen Zahlen als Siglen und mit direkter Seitenangabe auf die vier Bände verwiesen, die einzelnen Herausgeber werden nicht mehr einzeln aufgeführt. Der genannte Text *The Sedan* entstammt: III, S. 79–110, hier S. 82. Ich danke Mark Blackwell für die freundliche Auskunft zur Entstehung und zum Umfeld der Anthologie.

⁷ Einer der frühen Texte ist *The Golden Spy* von Charles Gildon (1709). Spionierende Münzen sind die paradigmatischen It-Narrators und haben eine genre-bildende Funktion einge-

kundärliteratur mit ›It-Narratives‹ bezeichnet.⁸ Dieser Ausdruck ist aus unterschiedlichen Gründen nicht unproblematisch, so ist mit ›it‹ nicht etwa ein Pronomen in der dritten Person gemeint als Er-/Sie-Erzähler, sondern vielmehr ein grammatisches Neutrum, das in der Ich-Form erzählt. Zur grammatischen Verwirrung hinzu kommt, dass die Tierliteraturforschung bei Tieren nicht von ›it‹ sprechen würde, weil sie Tiere nicht mit Gegenständen gleichsetzt. Dieses Argument liefern die Texte selbst, indem sie sich von den anderen Texten meist dadurch abheben, dass ihre Erzähler Namen besitzen: Der Schoßhund heißt Amourette,⁹ das Pony Dick,¹⁰ das Kätzchen Felissa¹¹ – das erzählende Nadelkissen¹² hingegen, der sprechende Goldring¹³ und die Uhr¹⁴ tragen keine Namen. In diesem Bezug haben die dinglichen Gegenstände im Gegensatz zu den sprechenden Tieren keine Individualität, sie sind eher als Prototypen ihrer (materiellen) Gattung zu verstehen.¹⁵

Diese Benennungsproblematik hat unterschiedliche Lösungsansätze hervorgebracht. Neben It-Narratives gibt es auch alternative Bezeichnungen, Mirna Zeman fasst sie in ihrem Aufsatz zur *Literatur und Zyklographie der Dinge* zusammen. Verbreitet ist der Ausdruck »novels of circulation«,¹⁶ der vor allem zu Erzählungen von und rund um Geld sehr gut passt. Michael Niehaus

nommen. Blackwell schreibt: »[They] served as a handy vehicle fit for conveying a variety of satiric contents, but they also generated a narrative pattern into which any object might be spliced – even a goose quill.« (IV, S. 5)

⁸ Die Erstnennung der Bezeichnung geht nach Aussage von Blackwell auf folgenden Aufsatz zurück: Aileen Douglas: *Britannia's Rule and the It-Narrator*. In: *Eighteenth-Century Fiction* 6/1 (Okt. 1993), S. 65–82. Blackwell spricht auch von »it-fictions« (IV, S. XV). In der Folge verwende ich den Ausdruck ›It-Narratives‹, wenn es nicht ausdrücklich um die Bezeichnung geht, ohne Anführungszeichen.

⁹ Vgl. *Memoirs of Amourette, a Lap-Dog* (1791). (II, S. 151–158).

¹⁰ Vgl. *Memoris of Dick, the Little Pony* (1800). (II, S. 169–190).

¹¹ Vgl. *Felissa; or, The Life and Opinions of a Kitten of Sentiment* (1811). (II, S. 233–254).

¹² Vgl. *The Adventures of a Pincushion* (1784). (IV, S. 57–78).

¹³ Vgl. *The Adventures of a Gold-Ring* (1783). (IV, S. 81–94).

¹⁴ Vgl. *The Adventures of a Watch!* (1788). (IV, S. 129–162).

¹⁵ Siehe zum Zusammenhang von Namensgebung von (hier realen) Tieren und Individualität: Roland Borgards: *Herzi-Lampi-Schatzis Tod und Bobbys Vertreibung*. Tierliche Eigennamen bei Friedrich Hebbel und Emmanuel Levinas. In: Michael Rosenberger/Georg Winkler (Hg.): *Jedem Tier (s)einen Namen geben? Die Individualität des Tieres und ihre Relevanz für die Wissenschaften*. Linz 2014, S. 68–83.

¹⁶ Mirna Zeman: *Literatur und Zyklographie der Dinge*. Bookcrossings in simplicianischer Manier. In: David Christopher Assmann/Eva Geulen/Norbert Eke (Hg.): *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*. Berlin 2015, S. 151–173. Zum Überblick der Bezeichnungen siehe ebd., S. 168.

spricht von »Geschichte[n] mit wandernden Dingen«¹⁷ und Christina Lupton von »little downward mobility narrative«.¹⁸ Ich verwende hier in Bezug auf die Federn den Ausdruck »It-Narratives«, weil er vergleichsweise offener ist als andere Bezeichnungen und weil das Zirkulieren wohl zu Geldstücken, weniger aber zu Federn als Ge- und Verbrauchsgegenständen passt.

Gemäß der aktuellen Publikationssituation scheinen It-Narratives ein britisches Phänomen zu sein¹⁹ – diese Beobachtung bedeutet aber nicht viel mehr, als dass eine ausführliche Grundlagenforschung, etwa im deutschsprachigen Raum, noch aussteht.²⁰

Mein Beitrag nimmt nun eine vergleichende Lektüre vor. Im Fokus stehen die folgenden drei Texte: *The Genuine and Most Surprising Adventures of a Very Unfortunate Goose-Quill* (1751),²¹ *The Adventures of a Goose-Quill* (1751)²² sowie *The Adventures of a Pen* (1806).²³

¹⁷ Michael Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge. München 2009, S. 326.

¹⁸ Vgl. Lupton in Zusammenhang mit *The Tye-Wig* (II, S. 1).

¹⁹ Während sich andere literarische Gattungen wie etwa der Schelmenroman in Europa mittels Übersetzungen und Adaptionen schnell verbreiteten, sind diese Mechanismen bisher bei It-Narratives selten beobachtet worden, zumindest scheinen die Texte noch nicht ins forschende Auge gesprungen zu sein. Zeman erwähnt im oben genannten Aufsatz als Beispiel für einen deutschsprachigen Perückentext: Ignaz von Born: *Die Staatsperücke* (1773), geht aber nicht auf mögliche Verbindungen zu den englischen Perückentexten ein (vgl. Zeman: *Literatur und Zyklographie der Dinge*, S. 170). Bellamy (I, S. 28) verweist auf eine deutsche Übersetzung von Helenus Scotts besonders erfolgreicher Erzählung *The Adventures of a Rupee* (1782) unter dem Titel *Die Rupee* durch Christian Heinrich Reichel (1789). Die Beiträge in José Brunner (Hg.): *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen 2015, analysieren zwar deutschsprachige Texte, allerdings nicht solche aus Zeitschriften des 18. Jahrhunderts, sondern kanonisierte Texte und Autoren, also Märchen und Texte etwa von Lessing, Rilke, Sebald oder Kafka.

²⁰ Die Blütezeit des Genres wird meist (wie im Titel der Anthologie) von 1750–1830 angegeben. Bellamy macht den Beginn der »novel of circulation« an der Erzählung eines Hundes fest: »It was only from the mid-century, with the publication in 1751 of Francis Coventry's story of a Bologna lapdog, *Pompey the Little*, that the novel of circulation became established as an autonomous narrative form within Britain.« (Liz Bellamy: *Commerce, Morality and the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge 1998, S. 119) Gemeinhin wird Charles Gildons bereits erwähnter Text *The Golden Spy: Or, a Political Journal of the British Nights Entertainments of War and Peace, and Love and Politics: Wherein are Laid Open, the Secret Miraculous Power and Progress of Gold, in the Courts of Europe* von 1709 als eine der ersten It-Narratives angesehen. Das Ende macht Blackwell mit dem Übergang des Genres in den 1830ern hin zur Kinderliteratur fest (vgl. I, xxiii).

²¹ Zur Publikationsgeschichte und Mutmaßungen zur Autorschaft des Textes siehe Blackwells Ausführungen (vgl. IV, S. 1–7).

²² Blackwell schreibt, der Text sei George Russel zugeschrieben worden, der gemeinsam mit Christopher Smart und Bonnell Thornton bei *The Student* mitwirkte (vgl. IV, S. 2).

²³ Ich spreche hier also nicht über erzählende Münzen als paradigmatische It-Narratives, mit

Die Federn innerhalb dieses Genres nehmen eine besondere Rolle ein: Sie sind zwar auf den ersten Blick wie auch die erzählenden Sessel, Spiegel oder Kreisel unbelebte Dinge, die aber (und das betonen auch die Texte) im Gegensatz dazu einen Bezug zum Tier haben, von dem sie stammen. Damit stehen sie an einer Schwelle zwischen belebtem und unbelebtem Ding. Sie knüpfen erstens immer an ein außerliterarisches, »echtes« Vorleben eines Tieres an, das sich auch ohne Literatur bewegt, das kommuniziert, ein Nest baut oder davonfliegt. Zudem sind, zweitens, Federn als Erzähler auch das Werkzeug, mit dem geschrieben wird. Drittens können Federn als poetologische Dinge bezeichnet werden, die als Gegenstand die materielle Vorbedingung bilden, um eine Narration zu ermöglichen. Innerhalb dieser Narration sind sie wiederum selbst Thema, sie sind gleichzeitig materielles Objekt und Metaobjekt und insofern nicht nur Vorbedingung der Narration, sondern, fünftens, zugleich auch ein Anlass poetologischer Reflexion.

In der Textanalyse gilt es nun zu fragen, inwiefern traditionelle Rollen innerhalb der literarischen Kommunikation getauscht oder verändert werden, sich also diese Texte etwa mit dem rhetorischen Mittel der Personifikation Subjektivierungsstrategien bedienen und Autoren damit in die Rolle von Textobjekten geraten (die in den Texten teilweise in Briefen und Reden zu Adressaten werden). Im Weiteren wird der Frage nachgegangen, inwiefern in der Lebensbeschreibung eines Schreibinstrumentes die narrativen Traditionen wie etwa des (auto-)biographischen Schreibens sowie die gängigen Subjekt-Objekt-Beziehungen unterlaufen oder gefestigt werden.

II. Sprechende Schreibwerkzeuge früherer Zeiten

In den drei ausgewählten Texten sprechen und schreiben Federn. Vereinzelt finden sich sprechende Schreibwerkzeuge schon in früheren Zeiten. Hier möchte ich kurz auf zwei Beispiele aus dem Mittelalter und dem Humanismus eingehen. Eine personifizierte Feder spricht etwa in Thomasin von Zerklaraes *Der Welsche Gast* (1215). Die Schreibfeder beginnt dort:

denen sich auch die Forschung schon ausführlicher beschäftigt hat, und ich spreche auch nicht über Mäntel oder Esel, als irgendwelche Dinge oder Tiere, die ihre Geschichten erzählen, sondern über Federn, die zwar bisher nicht als prototypische erzählende Gegenstände betrachtet wurden, die aber in Bezug auf das Schreiben überhaupt die zentralen Akteure sind. Bellamy schreibt zur Bedeutung des Geldes für das *genre*: »Money is the dominant narrative of contemporary society.« (I, XLI) Vgl. auch Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge, S. 266–274.

»Lâ mich ruowen, sîn ist zît,«
spricht mîn veder, »Swer niene gît
sînem eigenem knechte [12225]
ruowe, er tuot im vil unrechte.
[...] [...]

»Laß mich ausruhen, es ist Zeit«,
sagt meine Feder. »Wer seinem
Eigenknecht keine Ruhe gönnt,
behandelt ihn sehr schlecht.

Du hâst verslizzzen mînen munt,
wan du mich mêr dan zehen stunt
zem tage phlîst tempern unde snîden.
Wie môht ich daz sô lange erlîden?
[...]²⁴

Du hast meinen Mund verschlissen.
denn mehr als zehnmal am Tag pflegst
du mich zu richten und zu beschneiden.
Wie soll ich das so lange aushalten?«
[...]

Ich verzichte hier auf die weitere Rede und auch die Antwort, die der Schreibende der Feder darauf geben wird.²⁵ Deutlich wird aber schon in diesem Ausschnitt, dass sich die Feder beklagt, weil sie pausenlos schreiben muss. Das Verhältnis zwischen Schreiber und Feder ist dasjenige von Herr und Knecht, der Gänsekiel wird zum Schreiben gezwungen und dieses bereitet Mühe. Die Feder selbst beschreibt sich in einer anthropomorphisierten Verkörperung mit der schreibenden Federspitze als sprechenden »munt«, sie ist damit einerseits subjektiviert und wird andererseits gleichzeitig als Objekt vom schreibenden Subjekt »temperiert«, also zugeschnitten.

In einem humanistischen Epigramm von Erasmus von Rotterdam spricht das Schreibwerkzeug ebenfalls. Im Unterschied zum vorigen Beispiel ist es ein Schreibrohr, wobei der Ausdruck *calamus*²⁶ auch bildlich gesprochen die tierische Feder meinen kann. Mit dem Verweis auf den Nil wird zwar auf den pflanzlichen Rohstoff verwiesen, ob Erasmus (wie auf seinen Porträts sichtbar) aber tatsächlich im 16. Jahrhundert noch damit geschrieben hat, ist eine andere Frage, die in Bezug auf die Erzählform hier keine Rolle spielt. Der *calamus* also spricht:

²⁴ Thomasin von Zerklare: Der Welsche Gast. Ausgewählt, eingeleitet, übers. und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms. Berlin 2004, S. 150.

²⁵ Ausführlicher zur Feder im Mittelalter siehe Martina Wernli: Federführend. Der Gänsekiel im Mittelalter. In: DVjs 91/3 (September 2017), S. 223–254.

²⁶ Die synonyme Verwendung von *calamus* und *penna* lässt sich auch etwa J.G. Krünitz' *Oekonomischer Encyclopädie* entnehmen, dort steht: »Die Schreibfedern, Federkiele, Federposen oder Spuhlen, L. Calamus pennae, Calamus scriptorius, Fr. Tuyau de plume, oder Bout d'âiles, Plume à écrire, sind die stärksten Federn von den Flügeln gewisser Vögel, z. E. der Straußen, Schwäne, Gänse, Raben etc. und heißen daher Straußen= Schwanen= Gänse= und Rabenkiele.« Johann Georg Krünitz: *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*. 242 Bde. Berlin 1773–1858, hier Bd. 12, S. 402–403, hier S. 402f.

Tantillus calamus tot, tanta negotia scripsi	Als so kleines Schreibrohr habe ich so viele und so bedeutende Angelegenheiten aufgeschrieben
Solus, et articulis ductus Erasmiaci	ich bin durch die Hände des Erasmus geführt worden.
Aediderat Nilus, dederat Reuchlinus Erasmio	Hervorgebracht hat mich der Nil, Reuchlin hat mich dem Erasmus gegeben
Nunc rude donatum me Guilielmus habet	und nun besitzt mich Wilhelm als schlichtes Geschenk.
Isque sacrum musis servat, Phoeboque didactum	Er hält mich den Musen heilig und Phoebus geweiht,
Aeternae charum pignus amicitiae.	als teures Pfand ewiger Freundschaft.
Ne peream obscurus, per quem tot nomina noscet	Ich, durch den die Nachwelt so viele Namen kennen lernen wird, werde nicht ruhmlos zugrundegehen.
Posteritas, longo nunquam abolenda die. ²⁷	Für einen langen Zeitraum werde ich niemals vergehen.

Das Schreibrohr ist hier eine gegenständliche Gabe, sie stammt von einem berühmten Autor, der sie in der rhetorischen Figur der Prosopopöia²⁸ zu Wort kommen lässt. Der verschenkte Gegenstand wird mit einer Beschreibung, dem Epigramm, versehen, das die Feder darstellt und von der Feder gesprochen wird, ohne dass diese Rede von einer Rahmenerzählung umschlossen wäre. Die Feder ist mobiler Gegenstand, der weitergereicht wird, als Andenken und Pfand für eine Freundschaft. Erhalten geblieben ist aber lediglich der Text, nicht das Objekt.

III. Feder-Texte: Materie, Genealogie und Verfallsgeschichten

Von diesen früheren sprechenden Schreibwerkzeugen unterscheiden sich nun die Federn in den It-Narratives. Da die ausgewählten Texte nicht kanonisiert sind, bedürfen sie einer kurzen Vorstellung: Der erste Text, *The Genuine and Most Surprizing Adventures of a Very Unfortunate Goose-Quill*, erschien 1751 und steht in einem intertextuellen Zusammenhang mit einer Erzählung über eine Perücke und einer über eine Weste. *The Genuine Memoirs of an*

²⁷ Heinrich Acker: *Historia pennarum pennae inclitissimi polyhistoris et consummatissimi theologi. Io Francisc. Buddei sacra*. Altenburg 1726, B4v, S. 23.

²⁸ Vgl. Bettine Menke: *Prosopopöia*. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München 2000.

Unfortunate Tye-Wig beginnt mit der (menschlichen) Beobachtung, wie eine Perücke zum Schuhe Putzen verwendet wird, und dem Drang des Erzählers, die Geschichte dieses Gegenstandes zu schreiben. Wie die Forschung gezeigt hat, ist der historische Kontext der drei Texte eine Auseinandersetzung, die später als ›Paper Wars‹ bezeichnet wurde, bei der es um die Rolle von Autoren und sogenannte *hack writers*, also Auftragsschreiber, ging. Viele It-Narratives setzen sich aber auch emphatisch von der etablierten Literaturszene ab – sowohl der vergangenen wie auch der gegenwärtigen.²⁹ Damit steht in It-Narratives im Allgemeinen und in Feder-Texten im Besonderen nicht weniger auf dem Spiel, als die Aushandlung und Regelung darüber, *was* zeitgenössisch *wo* und *wie* publiziert werden sollte.³⁰

The Genuine and Most Surprising Adventures erschienen anonym.³¹ Vorangestellt ist ihm eine Vorbemerkung »To the Unfortunate Tye-Wig« (IV, S. 13), also jene Perücke, deren Niedergang in dem oben erwähnten Text beschrieben wird. Haar wie (zumindest die damalige) Perücke teilen sich mit der Feder ihre stoffliche Eigenschaft, bestehen sie doch beide aus Keratin. Der mit »Goose-Quill« (IV, S. 13) zeichnende Schreibende sieht sich als Verbündeter der Perücke als Unterdrückte, »reduced to the low degree that you and I are« (IV, S. 13).³² Auf die Widmung folgen *The Genuine Memoirs* der Gänse-

²⁹ Der menschliche Erzähler in der Rahmung von *The Genuine Memoirs of an Unfortunate Tye-Wig* spricht beim Anblick einer Schuhputzszene (bei der eine Perücke als Lappen verwendet wird): »On this Sight, I cou'd not help contemplating what a Multitude and Variety of Circumstances this Same wig had pass'd thro' – and now, was I to follow the Example of the Writers of the last Century, I shou'd walk home peaceably, go to Bed, sleep soundly, and in the morning write a *Vision* upon this Occasion. But, as it happens, that I have a superlative Contempt for those old canting Visionaries, I shall fairly and squarely, without Apology, Preface, or Preamble, give my reader the Memoirs of this TYE-WIG; which he very civilly, and without Solicitation, deliver'd to me in the following Form of Words.« (III, S. 3)

³⁰ Zum Kontext siehe Lupton in (III, S. VIII f.). Erschienen ist der Feder-Text im selben Monat wie die bereits genannten *The Genuine Memoirs of an Unfortunate Tye-Wig* und *The Memoirs and Interesting Adventures of an Embroidered Waistcoat*. Alle drei Texte gehören, so Lupton, »to a heated literary dispute in 1751 that led to the quarrel now known as the Paper Wars of 1752–3.« (Lupton, [III, S. VII]) Hauptakteure waren Henry Fielding und John Hill und es ging (auch) um den Ruf der sogenannten *hack writers*, der Auftragsschreiber. Zeitgenössische Leser konnten in den Erzählungen reale Personen erkennen (vgl. [III, S. 2]; [IV, S. XIV]). Der Text über die gestickte Weste bezieht sich explizit auf die beiden anderen Texte. Über den Text der Feder wird gesagt: »[...] and though the unfortunate Goose-Quill has lately exhibited its Story, a Story as contemptible in its Circumstances, as it is miserably told [...]« (III, S. 12 f.)

³¹ Er wird aber in Verbindung gebracht mit Christopher Smart, siehe dazu (IV, S. 1 f.).

³² Beide Gegenstände werden selbstredend als Personen dargestellt und genannt, die auch

feder. Gemäß der Gattungskonvention erzählt auch die Feder von einer unbeschwerten Kindheit »under the Protection of my Parent Goose« (IV, S. 15).³³

Genealogisches Erzählen, wie hier mit der Erwähnung der Herkunft, findet sich nicht in allen It-Narratives und je nach Gegenstand auch nur in einer sehr knappen Form, bei Geldstücken jedoch fast immer.³⁴ Die Feder gibt an, wie sie mit tausenden anderen in ein Papierwarengeschäft nach London kam. Hier geschieht die Verwandlung: Der Händler »transformed me into a *Pen*.« (IV, S. 15) Damit ändert sich auch der Name, aus »Goose Quill« wird »Pen«. Es folgt die Erwähnung des ersten von vielen Besitzern der Feder. Die parodistische Schreibweise verdichtet sich, wenn die Feder nun herausfindet, dass der Geschäftsmann nichts anderes als bloß seinen eigenen Namen schreibt (IV, S. 15). Der Reigen des Besitzer- und Ortswechsels wird in diesem Text angestoßen durch ein neidisches Haar, das die Feder zum

über einen Körper verfügen – deren Elend etwa die Brust bedrücke: »Miseries, that such Breasts as ours throb with« (IV, S. 13).

- ³³ Mutter und Vater werden einzeln lobend erwähnt. Das Verhältnis des Kindes Feder zur Mutter Gans wird als *pars pro toto* beschrieben: »when my Mother [...] clapped her expanded Wings, and looked on me her greatest Ornament« (ebd.). Mit der Erwähnung der Mutter Gans scheint im Englischen wie auch im Französischen eine besondere Form des Erzählens als intertextueller Verweis auf, nämlich die Märchensammlungen, die bei Charles Perrault 1697 *Contes de ma mère l'Oye* heißen. Im Englischen erzählt analog dazu »Mother Goose«. Gänse sind dort also in besonderer Weise erzählende Tiere oder Menschen, denen tierische Eigenheiten nachgesagt werden. So vermuten Cheryl A. Kirk-Duggan und Tina Pippin, dass die Bezeichnung auf Bertrada von Laon, die im 8. Jahrhundert lebte und auch »Regina pede aucae« (die Königin mit dem Gänsefuß) genannt wurde, zurückzuführen sei. Ob hier anatomisch ein Klumpfuß gemeint ist, bleibt offen. In der Berta-Sage geht die historische Figur in Fiktion über, Fuß, Mensch, Gans und Erzählen verweben sich so miteinander. Siehe Cheryl A. Kirk-Duggan/Tina Pippin (Hg.): *Mother Goose, Mother Jones, Mommie Dearest. Biblical Mothers and Their Children*. Leiden/Boston 2010, S. 3.
- ³⁴ Der Kreisel in *The Adventures of a Whipping-Top* schreibt, dass dies üblich sei, lässt es aber aus (vgl. IV, S. 113–128, hier S. 117). Auch die Uhr in *The Adventures of a Watch!* erwähnt es und lässt es dann aber weg. (vgl. IV, S. 131–161, hier S. 134). Knapp erwähnt wird dann eine Schöpfung bei einem Ring in *The Adventures of a Gold-Ring*: »AFTER having gone through the usual process and received my / proper shape, stamp, & c. I found myself in the show-glass of an eminent goldsmith and jeweler in Cornhill [...]« (IV, S. 81–94, hier S. 81) *The Golden Spy* erwähnt eine himmlische Geburt des Goldes als Material, das in der Folge in unterschiedliche Formen (Schmuck, Waffen, Geld) gebracht wurde (vgl. Gildon: *The Golden Spy*, S. 9f.). In *The Adventures of a Halfpenny* spricht die Münze: »SIR! I shall not pretend to conceal from you the illegitimacy of my birth, or the baseness of my extraction [...]« (I, S. 4) Besonders ist nun an den Feder-Texten, dass sie in einer belebten Tierwelt beginnen und dass sie noch nicht gemachtes Artefakt, sondern Federn sozusagen im »Naturzustand« sind.

Klecksen bringt.³⁵ Störfaktor ist hier also ein Ding, das ein anderes Ding in seiner Funktionalität einschränkt. Durch Zufälle, die sich wörtlich verstanden vor allem im Fallen und Aufheben zeigen, erlebt die Feder dann ihre Abenteuer. Hier zeigt sich, wie die Größe und der Wert des Gegenstandes die Erzählung prägen: Während die Perücke jeweils an den nächsten Besitzer verkauft wird (bis sie als Vogelscheuche und dann eben zum Schuheputzen Verwendung findet), wird die Weitergabe bei den Federn eher als Geschenk, Diebstahl oder eben zufälliges Liegenlassen und Wiederauffinden erzählt.

Festgehalten wird dies in unterschiedlichen Textgattungen, in Briefen und Gedichten, formuliert von der Feder oder ihren Besitzern, bis die Feder langsam zerfällt und schließlich – und dieses Schicksal droht jedem Gänsekiel der Zeit – ihre letzte Verwendung als Zahnstocher findet.³⁶ Dass dieser Verfall und auch dieses Ende als Zahnstocher von dem beschriebenen Gänsekiel in Briefform festgehalten wird (der Kiel verabschiedet sich als »Your Humble Servant, And Brother Sufferer«) (IV, S. 22), gehört als performativer Widerspruch zu diesem Genre, insbesondere aber zu den Besonderheiten der erzählenden Federn: Federn schreiben von Zeiten, in denen sie noch nicht schreiben konnten, und von Zeiten, in denen sie eigentlich bereits nicht mehr schreiben können – sie sind damit nicht nur in der Lage, ihre eigene Vorgeschichte zu verfassen, sondern über ihre materielle Existenz hinaus Spuren der Zukunft festzuhalten, und dies als ihre eigene Nachgeschichte: »he employs one End of me to get him a *Dinner*, and the other to cleanse the corrupted Filth from his rotten Teeth« (IV, S. 22). Hier schreibt paradoxerweise eine Feder über ihren zukünftig fragmentierten Zustand als Zahnstocher und erzählt gewissermaßen zwischen kaputten Zähnen aus einer Mundhöhle heraus.

³⁵ Auch für die Haar-Feder-Interaktion als eine Störung gibt es eine literaturhistorische Tradition, die Erzählweise ist aber eine andere in Andrea Perez' *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt* von 1626. Der Text beginnt dort mit: »Als ich mich jetzunder bereyt gemacht / und die Feder / mein ganzes thun und Leben zubeschreibe angesetzt / sihe da befinde ich ein härlein an derselbigen hangen. Ach mein Feder / mein Feder/ wie Feindselig erzeigstu dich gegen mir; in dem du das härlein je lenger je mehr an dich zeugst / je mehr ich dich in d[er] Hand regier unnd lencke / und alles daßjenige / so ich jetzund schreib und geschrieben hab / damit verlessest.« Andrea Perez [i.e. Francisco López de Ubeda]: *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt*. 2 Teile in einem Bd. Hildesheim/New York 1975, S. 3f.

³⁶ Auch in *The Adventures of a Pen* wäre es fast so weit gekommen (IV, S. 270).

Der zweite Text erschien im selben Jahr in der Zeitschrift *The Student*.³⁷ Er trägt den Titel *The Adventures of a Goose-Quill*³⁸ und verweist ebenfalls auf das zeitgenössische Vorbild, der Text ist nämlich verfasst »*In the manner of Mrs. MIDNIGHT'S TYE-WIG*« (A, S. 295). Der relativ kurze Text ist gerahmt von einem menschlichen Ich-Erzähler, der von einem bestimmten Tag und einem Ereignis erzählt. Der Text beginnt mit einem Motto.³⁹ Zudem steht – wie in einem Tagebucheintrag – oberhalb des Textes eine Datierung, nämlich »*Oxford, March 2, 1751*« (ebd.). Der Wechsel von diesem erzählenden Autor, der als Angestellter eines zeitgenössischen Buchhändlers⁴⁰ in einem Autorentreffpunkt (»*Author's Coenaculum*«, A, S. 295) eine alte Feder findet, hin zur Erzählung der Feder erfolgt in einem fingierten Traumzustand.⁴¹ Der Autor imaginiert, dass sich die Feder erhebe, und zwar entgegen der Schreibposition auf ihr Federende, so dass die Spitze ähnlich einem menschlichen Kopf oben ist, den Spalt wie bei Thomasins »*munt*« öffnet und zu sprechen beginnt. Nun wird die davor erzählende Autorfigur zum intradiegetischen Adressaten, der von der Feder mit »*Mr. Author*« angesprochen wird. Das, was erzählt wird, wird benannt als »*the anecdotes of my own transactions*.« (A, S. 296) Die Lebensgeschichte der Feder als eines Dings besteht also aus der Geschichte seiner Geschäfte, des Tauschs und den zugehörigen Lebensstationen – Biographie und Ökonomie treffen sich im Schreibwerkzeug.

³⁷ Christopher Smart (1722–1771) war der Mitherausgeber der Zeitschrift *The Student* und hat in der Figur von Mrs. Midnight die Erzählung der Perücke geschrieben. Die Erzählinstanz wechselt dort also von männlichem Autor zu weiblicher, fiktiver Figur und sprechendem Ding. Zu Smart siehe (III, S. 1 u. IV, S. 1f.).

³⁸ *The Adventures of a Goose-Quill. In the Manner of Mrs. Midnight's Tye Wig*. In: *The Student, or, The Oxford and Cambridge Monthly Miscellany* 2 (London 1751). Auf diesen Text wird hier in der Folge mit der Sigle »A« unter direkter Angabe der Seitenzahl verwiesen.

³⁹ Das Motto lautet: »*Dúm nihil habemus majus CALAMO ludimus*«, und wird Phaedrus zugeschrieben. Das Motto stellt den Text in eine Traditionslinie, die in der Antike beginnt. Mit der Verwendung von *Calamus* (Schreibrohr) wird hier eine Übertragung auf die Feder deutlich. Zudem wird mit »*ludimus*« auf den spielerischen Charakter des Unterfangens verwiesen. Das »Spiel« mit einem Schreibgerät ist alt, das Genre des spielerischen Schreibens durch das Schreibgerät neu.

⁴⁰ Blackwell (IV, S. 2) verweist auf den Buchhändler John Barrett, auf den mit »*BARRETT'S house*« (A, S. 295) Bezug genommen würde.

⁴¹ Die Formulierung lautet: »*in a state neither sleeping nor waking*« (A, S. 295). Der Kniff mit dem Traum wird auch in anderen It-Narratives angewendet, so etwa in *Adventures of Halfpenny* (1753) (I, 3–6). Auch dort richtet sich die Münze erst auf, bevor sie spricht: »[...] I insensibly fell into a kind of half-slumber; when to imagination the half-penny, which then lay before me upon the table, erected itself upon its rim, and from the royal lips stamped on its surface articulately uttered the following narration.« (Ebd., S. 4)

Die Feder bezieht sich auf eine Erzählung eines Verwandten (»kinsman«, A, S. 296) und beginnt wie der oben erstgenannte Text mit der Beschreibung ihrer Kindheit: »I came into the world by the usual way; that is, I was born in the wing of a GOOSE.« (A, S. 296) Die Feder erzählt auch vom Schicksal ihrer Geschwister: Diese seien eingesetzt worden zum Fischen, (wiederum) als Zahnstocher oder zum Staubwischen. Schreibfeder zu werden, wie es der Protagonistin zukam, wird im Vergleich dazu als »higher fortune« (A, S. 296) bezeichnet. Auch hat die Zurichtung zur Schreibfeder die Bedeutung einer *rite de passage*: »I quitted my state of *quill-hood*, underwent the usual circumcision, was gutted of my pith, commenc'd PEN, and enter'd directly into matrimony with *Ink-bottle*.« (A, S. 296) Die Anthropomorphisierung wird hier auf drei Ebenen deutlich: erstens auf der Ebene der Sprache in der Analogie des Vokabulars (»*quill-hood*« statt »childhood«), zweitens auf der Ebene von Materie und Körper in der *Zuschneidung* als *Beschneidung* (»circumcision«) und drittens auf einer soziologischen Ebene, die sich in der Übertragung des Rituals der Hochzeit auf Feder und Tintenfass manifestiert. Belebt werden also auch andere Gegenstände, neben dem Tintenfass etwa das Federmesser, das als »enemy to our species« (A, S. 296) die Rolle des Bösewichts zugeschrieben bekommt.⁴² Diese mehrschichtig erzählte Anthropomorphisierung hat nicht nur Auswirkungen auf den Blick auf die Dinge, die durch sie belebt werden, sondern auf zweifache Weise auch auf die Menschen, von denen erzählt wird. Ihr Handeln kann damit nämlich erstens reflektiert werden: Was menschliche Kindheit bedeuten könnte, wird hinterfragt in der Übertragung auf ein Ding und dessen imaginierte Kindheit. Wie ist mit Körpern/Körperteilen umzugehen? Wie interagieren Menschen miteinander, welche Bindungen gehen sie ein? Und zweitens beinhaltet diese Art der Narration durch die Verfremdung ein komisches Potential: Menschliche Handlungsmuster werden in der Übertragung zu Verhalten, über die man sich lustig machen kann.

Handlungsantreibend ist nun intradiegetisch der vom Zufall geprägte Wechsel von Orten und Besitzern (»master«, A, S. 297): Glücklicherweise (»providentially«, A, S. 296) nimmt ein Bürogehilfe die Feder mit, später

⁴² Die erwähnte Beschneidung fügt sich auch, obwohl hier eher vage angedeutet, in die antisemitischen Anklänge in den It-Narratives, die besonders in den Texten über Geld deutlich werden, in welchen Vorurteile gefestigt werden (vgl. Ann Louise Kibbie: *Circulating Anti-Semitism: Charles Johnstone's Chrysal*. In: Mark Blackwell [Hg.]: *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*. Lewisburg 2010, S. 242–264). Jüdische Figuren in ein schlechtes Licht gerückt finden sich auch in *The Adventures of a Pen* (vgl. IV, S. 271).

wird von einer knappen Flucht (»narrow escape«, A, S. 297) oder einem seltsamen Unfall (»very odd accident«, A, S. 297) gesprochen und auch die Landung im Pferdemit mit anschließender Rettung durch den Autor stellt die Erzählweise in die Tradition des Pikaresken, worin ein einfacher Held von seinen von Zufällen gesteuerten Abenteuern erzählt. Mit diesem rettenden Autor wird dann die Ankunft in der Redaktion der Zeitschrift *The Student* beschrieben und damit die gerade erzählte Lebensgeschichte als eine *Vorgeschichte* zu einem Ende geführt. Der Text schließt darauf etwas abrupt mit einer moralisierend-nationalistischen Beteuerung, dass die Feder immer ethisch korrekt gedacht und geschrieben habe: »I never once gave expression to a thought that was indecent or immoral: nor have I ever prostituted one drop of ink to the disgrace or disservice of my country.« (A, S. 298)⁴³ Unter diesen Text gesetzt findet sich ein »Q«, das die Narration in zweifacher Weise unterläuft: Die Feder hatte ja erstens erzählt, wie sie die »quill-hood« hinter sich gelassen habe und müsste nun eigentlich mit »P.« für *Pen* unterschreiben; und zweitens verweist hier innerhalb der fingierten mündlichen Rede (»articulately utter'd«, A, S. 295) eine Unterschrift auf die Schriftlichkeit des Verfassten. Der Schluss des Textes hinterfragt so die Ordnung des Textes.

Ein halbes Jahrhundert später als die anderen beiden Federtexte erschien der dritte hier zu besprechende: *The Adventures of a Pen* wurde im *European Magazine and London Review* in drei Teilen 1806 abgedruckt.⁴⁴ Im Vergleich mit den anderen beiden Texten ist er deutlich länger und auch ziemlich langfädig. Unterzeichnet wurde mit »Dionysius«, die Autorschaft blieb anonym. Der Text ist gerahmt durch eine Autorenfigur, die sich zeitkritisch äußert, indem sie sich vor allem auf die modische, moderne Schreibweise bezieht, nämlich auf die Gattung Biographie. Über dieser Lamentation schläft der erzählende Autor ein und durch die aktiv bleibende Imagination⁴⁵ erhebt sich die Feder, mit der eben noch geschrieben wurde, und beginnt zu sprechen. Auch hier wird die eigene Erzählung mit Verweis auf bereits existierende Ding-Erzählungen gerechtfertigt: Schließlich hätten schon Münzen und andere ihre Geschichte erzählt.⁴⁶ Es folgt wiederum eine Episode genealogischen

⁴³ Dieser Bezug auf einen politischen Kontext klingt schon bei der Erwähnung des Autors als Besitzer der Feder an. Dort ist die Republik von Buchstaben geprägt: »This was my first engagement in the service of the republic of letters; to which I have been ever since devoted.« (A, S. 297)

⁴⁴ Die Zeitschrift existierte von 1782 bis 1826. Siehe Blackwells Ausführungen (IV, S. 253f.).

⁴⁵ Dort heißt es: »[...] imagination continued my ideas [...]« (IV, S. 258).

⁴⁶ Auf die rhetorische Frage, warum denn nicht auch Federn ihre Geschichte erzählen soll-

Erzählens, das hier mittels eines Stammbaumes⁴⁷ zurückgeht – nicht nur auf eine lebendige, sondern eine legendäre Gans, wenn es heißt: »[...] one of my great ancestors being the first feather in the wing of that very goose which preserved the capital of Rome« (IV, S. 258), und ein weiterer Feder-Vorfahre sei gar ein Freund Shakespeares gewesen!⁴⁸ Indem die Feder sich auf ihre noble Herkunft beruft, macht sie sich einerseits menschenähnlich, andererseits wird durch die Analogisierung der schreibende und denkende Mensch aus seiner scheinbaren Einmaligkeit auf dieselbe Ebene geholt, auf der sich auch das Erzähl-Ding befindet.⁴⁹ Dass diese Abstammungsgeschichte stark von Gender-Zuschreibungen geprägt ist, wird spätestens dann deutlich, wenn die Mutter (Gans) beschrieben wird – sie zeichnet sich nämlich durch ihren anmutigen Hals, ihr strahlendes Weiß, vor allem aber durch ihre besonderen Reproduktionskräfte aus, wobei es nicht um tierische Individuen, sondern um die Produktion von Federn geht: Schließlich seien alle ihre Schwungfedern zu bedeutenden Schreibfedern geworden.⁵⁰ Als erster Wendepunkt der Erzählung erwähnt die Feder den Tag, »in which I first became of service to mankind.« (IV, S. 259)⁵¹ Es folgen Stationen bei rund 17 Schreibenden, die

ten, folgt eine Abhebung der Feder von anderen Erzähl dingen, denn ihre Worte wären gemeinhin von Dauer: »[...] why then should not the Pen (whose words are generally marked in more lasting characters) communicate to the public the great events of an active and industrious existence?« (IV, S. 258) Direkt angehängt wird ein zweiter Grund: »Yet should *these* examples have no weight, I hope you will pardon the liberty, in consideration of my having *long* served you with irremittable fidelity.« (Ebd.) Viel ausführlicher dann S. 263. Fleißige und treue Arbeit wird hier zur Begründung eines Erzählrechtes angegeben.

47 Die Feder lässt selbstbewusst verlauten: »My pedigree baffles the curiosity of historians [...]« (IV, S. 258).

48 Es wird nicht nur eine Verbindung geschaffen zwischen dem stofflichen Schreibgerät und einem lebendigen Tier, sondern literarisches Schreiben und Erzählen in Legenden sowie in berühmten Werken werden in ihren materiellen Bedingungen dargestellt. Gleichzeitig parodiert die Feder hier eine Erzählstrategie, die sich auf hohe Abkunft stützt und diese als Berechtigung einsetzt.

49 Die Feder hier macht dies explizit, indem sie sagt: »Such, Sir, were my forefathers; and let your readers learn from hence, that the *feather of a goose* may as well born as themselves, and have an equal claim to the dignity of birth.« (IV, S. 258)

50 Die Stelle lautet: »[...] but (as if nature had intended her as the modern paragon of her species) every principal quill she produced, (and they were numerous,) some of which are still in employ, has figured eminently in the literary world.« (IV, S. 259) Auch in *The Adventures of a Goose-Quill* sind Federn und Feder-Schicksale mit traditionellen Geschlechterrollen verknüpft, so wird die Mutter-Feder (als einzige der Familie) von einem Dienstmädchen zum Staubwischen verwendet.

51 Ungleich der davor erzählten Schwelle zur Schreibfeder wird hier irritierenderweise gesagt: »and I became a quill« (und erst später »pen«) (ebd.). Damit hört eine Kindheit auf, die später im Rückblick als paradiesisch dargestellt wird: »[...] though I confess I was

sich teilweise ebenfalls in Bewegung finden, so dass es zwischenzeitlich auch zu Wir-Erzählungen kommt. Summarisch kann zu diesen Besitzern gesagt werden, dass sie die Feder meist für unlautere Dienste einsetzen, die Feder muss Diebstahlpläne notieren, junge Mädchen mit falschen Versprechen betrügen helfen und Armen den Besitz verpfänden. Wenn die Feder dann sagt: »[...] and thus become the instrument of oppression and deceit« (IV, S. 262), dann ist »instrument« durchaus doppeldeutig zu verstehen, nämlich als Schreibinstrument, das die Feder immer schon ist, sowie als Instrumentalisierungssituation, in der sie sich befindet, wenn sie zur Unterdrückung anderer eingesetzt wird. Kurz: Der federführende Mensch wird in diesem stark moralisierenden Text zum »monster« (IV, S. 261), die Feder zum dienenden Werkzeug und in ihrer eigenen, dargestellten Wahrnehmung auch zur Mittäterin. Dies wird deutlich, wenn sie reflektierend festhält: »that I was instrumental to the seduction of innocence, and the defloration of *maiden honour*« (IV, S. 261). Die uneheliche Verführung und die körperliche Besitznahme des unschuldigen Mädchens werden in dieser Passage sprachlich mit und durch die Feder als Tatinstrument verübt. Die Feder ist damit nicht nur Schreibwerkzeug, sondern auch imaginierter Phallus.

Feder und Tinte sind aber nicht nur Mittäter, sie versuchen sich auch gegen diese Vereinnahmung zu wehren. Die Feder erzählt: »I *twirled* myself round in his odious hand, and *endeavoured* to blot out those sentiments, that ought (for the sake of virtue, manhood, and society,) to be obliterated for ever.« (IV, S. 261) Störfantasien wie die hier unter Verwendung von Schreibmetaphern (»blot« oder »obliterated« als vernichten und auch verwischen) beschriebene gehen davon aus, dass die vom Menschen wahrgenommene »thingness« als eine auffallende Nichtfunktionalität vom Objekt her provoziert werden kann. Was hier subjekthaft und was objektartig ist, vermischt sich zunehmend, wenn man bedenkt, dass ein schreibender Autor sich hier eine Erzählfigur (einen erzählten Autor, Dionysios) ausdenkt, die berichtet, dass in ihrem Traum eine Feder gesprochen habe und diese Feder von einer Schreibszene erzählt, in der sie sich als eigentlich stumm dienendes Schreibwerkzeug aufgrund des ihr bewussten Schreibinhaltes klecksend und verwischend gegen diesen Inhalt auflehnt.⁵² Subjektivierung und Objektivie-

ever the most happy while growing on the downy pinion of my parent, an *innocent feather*, unpolluted by ink, and unacquainted with the *vicious drudgery* of literary deception.« (IV, S. 263) Literatur also ist Täuschung, die Zurichtung zur Feder bedeutet Verstümmelung: »[...] in short, honest John mutilated me into a Pen [...]« (IV, S. 260).

⁵² Innerhalb der Diegese gehen die dargestellten Menschen und die als Individuum gezeichnete Feder in ihrem Verhalten deutlich auseinander, doch bleibt die Vergleichsebene von

rungstendenzen, Aktivität und Passivität kreuzen sich im Englischen darüber hinaus auch sprachlich, wo es sowohl in diesen Erzählungen wie auch im heutigen Sprachgebrauch das Verb »to pen« (beispielsweise »a letter«) gibt.⁵³ Insgesamt wird eine Geschichte des materiellen Verfalls erzählt, die am Schluss vom Autor moralisiert wird. Nur zwischenzeitlich gibt es, vermutlich zur Steigerung des partiell vorhandenen Spannungsbogens, auch kurze Aufstiege im Ansehen der Feder, wenn es beispielsweise heißt: »[...] and now, Sir, I became a pen of quality« (IV, S. 270) oder »I am a pen of honour.« (Ebd.) Zum Schluss wird der Autor erneut zur Erzählinstanz und weist darauf hin, dass die Beobachtungen der einfachen Feder durchaus zu übertragen seien, da sie »the true characters of man« (IV, S. 275) beschreiben würden.

IV. Den Schreib-Diskurs einschreiben, fortschreiben und einhegen

Mit Blick zurück lässt sich nun festhalten: Lexika wie *Zedlers Universal-Lexicon* gehen von einer scharfen Trennung zwischen Objekt und Subjekt aus, Schreibwerkzeuge werden darin immer auf die Objektseite geschlagen.⁵⁴ Sprechende und damit subjektivierte Federn gibt es hingegen schon, seit Federn in Gebrauch sind. Sie tun dies vor allem in literarischen Texten, wo sie als dingliche Objekte Subjektstatus einnehmen und dadurch die Dichotomie von Subjekt und Objekt unterlaufen. Wenn die Feder zum sprechenden Subjekt wird, werden die von ihr beschriebenen Menschen zum Objekt, wobei sich die Feder dann für Benachteiligte und Unterdrückte einsetzt und dadurch diese wiederum zu Subjekten erhebt.⁵⁵

Mensch und Tier (als üblicherweise abgewertetes Ding) doch dieselbe. Dankbarkeit etwa, so erzählt die Feder, also »gratitude is the rarest virtue upon earth, and (you will pardon me if I say) not amongst *geese* but men.« (IV, S. 261) Die Gans steht hier wohl als *totum pro parte* für die Feder. Mensch, Tier sowie tierisches Ding und (zugerichtete) Schreibfeder gehen entweder direkt oder zumindest in der vergleichenden Darstellung ineinander über.

⁵³ So heißt es an einer Stelle in *The Adventures of a Goose-Quill*: »[...] he might fairly be said to have *pen'd* many excellent discourses.« (A, S. 298) und in *The Adventures of a Pen* tritt eine Figur auf »[...] to pen a few lines« (IV, S. 260).

⁵⁴ Sie sind zudem tendenziell ahistorisch – zumindest ist im konkreten Beispiel das Verfahren mit der Zurichtung in heißer Asche aus dem Mittelalter nicht überliefert, es dürfte sich um eine neuere Praxis handeln. Zedlers Feder ist damit eine des 18. Jahrhunderts, auch wenn ihre Beschreibung eine Zeitlosigkeit suggeriert.

⁵⁵ Lynn Vesta hat darauf hingewiesen, dass im 18. Jahrhundert Menschen durch die Dinge, die sie besitzen, ausgemacht werden und sie nicht umgekehrt die Dinge prägen. Sie bleibt dabei allerdings bei einer Dichotomie, die von den Feder-Texten, wie gezeigt, gerade nicht eingehalten wird (vgl. Lynn Vesta: *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century*

Innerhalb der It-Narratives nehmen erzählende Federn eine Sonderstellung ein, weil sie erstens die materielle Vorbedingung des Schreibens sind, weil sie zweitens den Schwellenraum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit besetzen, indem sie paradoxerweise das, was sie sprechen, auch gleichzeitig ins Schriftliche transponieren und dort festschreiben, sowie weil sie drittens poetologisch das hinterfragen, was geschrieben wird und werden soll. Gerade in der parodistischen Ausrichtung der It-Narratives haftet den Feder-Erzählungen immer auch ein ernsthaftes, selbstreflexives Potential an. In der Auseinandersetzung mit dem Literatur- und Zeitschriftenmarkt beleuchten sie unterschiedliche Konkurrenzverhältnisse: Es gibt erstens die grundlegende Konkurrenz zwischen der durch die Zeitschriften popularisierten Unterhaltungsliteratur und der sogenannten hohen Literatur sowie damit einhergehend, welche Autoren und Federn was schreiben und publizieren sollen und dürfen.⁵⁶ Dabei schlagen sie auch neue, eigene Wege vor.⁵⁷ Zweitens ist es die Konkurrenz zwischen den einzelnen Zeitschriften, die um die Gunst ihres Pub-

Britain and France. Baltimore 2006, S. 122). Eine etwas spätere literarische Gegenszene zu den belebten Dingen findet sich in Ludwig Tiecks Novelle *Des Lebens Überfluß* von 1839, in der Heinrich Clara seinen Altraum erzählt, in dem er als Gegenstand in einer Auktion angeboten wird. Zum stummen, handlungsunfähigen Ding gemacht zu werden, erscheint dort auch für eine Traumsequenz furchteinflößend. Obwohl die Novelle Dinge ins Zentrum stellt – allen voran die hölzerne Treppe der Mietwohnung, die im harten Winter aus Not verfeuert wird, aber auch Bücher und nicht zuletzt Geld –, scheint gerade der imaginäre Wechsel zwischen belebter und unbelebter Welt aus anthropozentrischer Perspektive Grauen auszulösen.

⁵⁶ Die literarische Vergleichsgröße ist im britischen Umfeld Laurence Sterne. Siehe etwa *The Adventures of a Rupee*, in denen er explizit erwähnt wird: »[...] but my aberrations / from human nature are neither so frequent nor so great as the insignificant and ignorant imitations of Sterne, an other novelists daily exhibit, in their affected and foolish productions.« (I, S. 33) Im ersten Kapitel von *Tristram Shandy* sagt der Erzähler: »[...] whether right or wrong, 'tis not a halfpenny matter [...]« (Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Hg. von Melvyn New und Joan New, mit einer Einleitung von Christopher Ricks. London 1997, S. 5) Wörtliches und sprichwörtliches Reden von Münzengeschichten durchziehen die zeitgenössische Hoch- und Unterhaltungsliteratur, die sich aneinander messen und die Bewertung von Literatur aushandeln. Siehe auch Mark Blackwell: *Hackwork: It-Narratives and Iteration*. In: Ders. (Hg.): *Secret Life of Things*, S. 187–217, insbes. das Unterkapitel »The ›Novelty of my Vehicle‹: Imitating Sterne's Inimitable Style«. Vgl. auch Vesta: *Sentimental Figures*. Zu Sternes *Tale of a tub* und Dingen als Autoren siehe Jonathan Lamb: *The Things Things Say*. Princeton/Oxford 2011, insbes. Kapitel 8 u. 9.

⁵⁷ In *The Adventures of a Pen* sinniert die Feder über die zeitgenössischen literarischen Moden und ihre eigenen Ansätze: »In narrations, I have observed, Sir, that it is become a fashion to digress from the main point, to give the literary amusement the charms of *variety* and *novelty*. In compliance with the taste of composition, therefore, I am inclined to carry my

likums buhlen. Und drittens wird die Konkurrenz zwischen den einzelnen It-Narratives verhandelt, die sich in ihrer Selbstlegitimation aufeinander beziehen (nach dem Muster: Was ein Geldstück darf, soll auch die Feder dürfen) und in der Schreibweise voneinander absetzen.⁵⁸

Zudem unterlaufen Feder-Erzählungen die anthropologische Differenz:⁵⁹ Während auch Dinge wie Münzen von ihrer Geburt und ihre Vita erzählen, verfügt die Feder über ein spezifisches genealogisches Erzählen, das sie immer mit dem (lebendigen) Tier verbindet. Eine klare Grenzziehung zwischen belebt und unbelebt wird obsolet, wenn ein unbelebter Gegenstand von einem lebendigen Tier stammt und zum lebendigen Erzähler wird. Die Feder ist damit mensch-tier-dingliches Hybrid.

Es bleibt schließlich noch zu fragen, wie die moralisierenden Schlüsse der Texte zu deuten sind. Diachron betrachtet sind die It-Narratives von der satirischen Unterhaltungsliteratur in Zeitschriften für Erwachsene zu didaktischen Texten für Kinder geworden.⁶⁰ Die moralisierende Passage des Textes, aus welcher etwas gelernt werden soll, hat also zu einer Verschiebung in der Wahrnehmung der Texte hauptsächlich durch die späteren Leser geführt. Unabhängig davon, wie diese Texte eingeordnet werden, sind die Federn diejenigen Instrumente, die die Moral (fest-)schreiben. In *The Adventures of a Goose-Quill* tut die Feder das, wie oben bereits zitiert, in grammatikalisch aktiver Form, indem sie als Subjekt eine Art Zeugenschaft über die moralische Verfasstheit ihres Lebenswerkes ablegt. In den beiden anderen Texten beschreiben die Federn sich als Instrumente, die zum Schreiben moralischer Texte eingesetzt wurden.⁶¹ Obwohl die Federbiographien sich materiell bedingt ihrem Ende zuneigen – die Federn sind von ihrem langen Dienst

reflections (arising from my former sentiment) somewhat farther, and hope you will patiently attend to them, especially as I shall never again speak for myself, but for the future submit, in dutiful subordination, to the guidance of *your right hand*.« (IV, S. 263)

⁵⁸ So findet man beispielsweise in den *Memoirs and Interesting Adventures of an Embroidered Waistcoat* eine Referenz auf den *Unfortunate Goose-Quill* mit der oben bereits erwähnten Bemerkung »as it is miserably told« (III, S. 13).

⁵⁹ Siehe Markus Wild: Tierphilosophie. Zur Einführung. Hamburg 2008, insbes. S. 25–28.

⁶⁰ Bellamy zeichnet diese Entwicklung am Beispiel der Publikationsgeschichte von *The Adventures of a Halfpenny* nach (vgl. I, S. 2).

⁶¹ In *The Genuine and Most Surprising* [...] lautet die Passage: »In the Hours that he could be spared from this great Duty I was employed in a Performance that was intended to correct the Morals of Mankind, which appear (and more particularly to him) in the most abject and deplorable State.« (IV, S. 20) Blackwell (IV, S. 357) verweist in den Anmerkungen auf intertextuelle Bezüge zum Werk Henry Fieldings. In *The Adventures of a Pen* liest man: »[...] and I cannot but assume some praise to myself, which will surely excuse my prolixity, of having been the only Pen concerned in the transcription of those moral Essays which

gezeichnet –, schreiben sie mit diesen Textschlüssen auch den Schreib-Diskurs und dessen zeitgenössische Regulierung fest: Geschrieben werden soll in einer Zeit, in der immer mehr Menschen lesen und schreiben können und in der Texte immer größere Verbreitung finden, unter Einhaltung von moralischen Standards.⁶² Mithin beteiligen sich diese literarisierten Federn an einem – letztlich zum Scheitern verurteilten – Einschränkungsversuch desjenigen, was sie überhaupt erst ermöglicht hatten: das Schreiben selbst. Die Dinge nämlich haben längst ihren Lauf genommen.

you have submitted to the candour of the Public, under the signature of DIONYSIUS, in the EUROPEAN MAGAZINE.« (IV, S. 275)

⁶² Ich danke Dirk Rose für den Hinweis auf diese Problematik.

Sprechende Zeichen und dunkle Dinge?

Zu Evidenz und Hermeneutik von Indizien um 1800

I. Zur Sache ›Indiz‹

Was versteht man gemeinhin unter Indizien? Indizien (*indicium*: An-Zeichen)¹ *beweisen* ja vermeintlich keine Tat oder Schuld, sondern *verweisen* nur auf diese – eine spekulative, geradezu dubiose Uneindeutigkeit wird mit dem Indiz assoziiert. Dieses noch heute verbreitete Indizienverständnis resultiert historisch aus einer strafrechtlichen Debatte, die im 18. Jahrhundert den Status von Indizien äußerst konträr diskutiert, wobei deren – vermeintliche – Objektivität (Tatsache, Faktum) gegen einen – fehleranfälligen – Interpretationsspielraum (Zeichen, Denkschluss) in Anschlag gebracht wird.

Zedlers Universal-Lexicon (1732–1754) definiert für das 18. Jahrhundert Indizien wie folgt: »Indicio, sind Wahrzeichen, Anzeigungen, Argwohn, Vermuthungen und ist ein Beweis, so anzeigt, daß ein Verbrechen begangen sey, und Verdacht, Muthmassungen, Beyhülffe, und dergleichen unter sich begreifen.«² Das definitorische Nebeneinander von Mutmaßung und Beweis, die hier gleichzeitig als erläuternde Zuschreibung fungieren, kann als symptomatisch für die juristische Debatte um den Status von Indizien gelten, die stets eine Kombination aus materialem Objekt und anknüpfendem Denkschluss bilden. Rechtshistorisch werden letztlich in der ›freien richterlichen Beweiswürdigung‹ Tatsache (*res*) und Interpretation (*verba*) methodisch

¹ Im 18. Jahrhundert variiert die juristische Begrifflichkeit zwischen dem lateinischen *Indicium* und der deutschen Anzeigung (Anzeygung, Anzeichen) eher ungerichtet. So führt der *Zedler* beispielsweise gleich zwei Einträge zum Indiz, d.i. sowohl das Lemma *Indicio* als auch einen weiteren Artikel *Anzeigung*: »Anzeigung, *Indicium*, ist eine Vermuthung einer geschehenen Handlung oder That, dergleichen Anzeigungen bey Verbrechen höchst-nöthig zu erörtern seyn, damit man wider den Verbrecher desto besser verfahren könne; Den wenn sichere Anzeigungen fehlen, kann auch auf keine Straffe erkannt werden, sintemal aus denen indicii der Verbrecher am meisten graviert wird. In der Consti. Crim. Caroli V. art. 9 zeigt das Wort redliche Anzeigung, allezeit redliche Wahrzeichen, Argwohn, Verdacht und Vermuthung an. Ein bloßer Argwohn aber ist zu Beschuldigungen nicht hinlänglich, sondern es werden unzweifelhaftte und Sonnen-klare Anzeigungen erfordert.« Art. »Anzeigung«. In: Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle 1731–1754, Bd. 2, Sp. 756; online unter: <https://www.zedler-lexikon.de>.

² Zedler: Art. »Indicio«, Bd. 14, Sp. 649.

so vermittelt, dass das Indiz Mitte des 19. Jahrhunderts neu definiert und als privilegiertes Rechtsinstrument gehandelt werden kann.³

Damit versteht das Strafrecht heute unter Indizien, im Gegensatz zu der ihnen gemeinhin unterstellten Unzulänglichkeit, zunächst einmal die einfache Opposition zum sogenannten unmittelbaren Beweis (wie Zeugen §48–71 StPO, Sachverständige §72–85 StPO, Urkunden §249–256 StPO, Augenschein §86–93 StPO⁴), in allen anderen Fällen spricht die Rechtswissenschaft von dem Hybrid »Indizienbeweis«. Bemerkenswert und wichtig ist, dass die Definition von Indizien (sogenannte Anzeichenbeweise) über deren Mittelbarkeit geführt wird, d.h. über den Denkschluss, der sich an Tatsachen knüpft, die auf den Tathergang schließen lassen. Das Schließen von gegebenen Tatsachen auf den nicht unmittelbar zugänglichen Zusammenhang ist dabei konstitutiv: »Hauptstück des Indizienbeweises ist also nicht die eigentliche Indiztatsache, sondern der daran anknüpfende weitere Denkprozeß, kraft dessen auf das Gegebensein der rechtserheblichen weiteren Tatsache geschlossen wird«.⁵

³ Der Grundsatz der freien richterlichen Beweiswürdigung (zuerst Preußen 1846; Reichsstrafprozess-Ordnung 1877) lautet: »Über das Ergebnis der Beweisaufnahme entscheidet das Gericht nach seiner freien, aus dem Inbegriff der Verhandlung geschöpften Überzeugung.« (StPO §261) D.h., es wird im heutigen Strafrecht grundsätzlich nicht mehr, wie noch im Inquisitionsrecht, auf bestimmte Beweisregeln abgestellt, sondern der Richter wertet die erhobenen Beweismittel nach Kriterien der persönlichen Erfahrung und schlusslogischen Wahrscheinlichkeit aus.

⁴ Unter Augenschein versteht man, dass der Richter eine strafrechtliche Haupttatsache durch eigene Wahrnehmung bestätigen kann. Auch im 18. Jahrhundert versteht man darunter ein durch den Richter wahrzunehmendes »körperliches Augenscheinsobjekt«, das »corpus delicti« (Alexander Ignor: Die Geschichte des deutschen Strafprozesses in Deutschland 1532–1846. Von der Carolina Karls V. bis zu den Reformen des Vormärz. Paderborn 2002, S. 94). Diese Praxis, so die juristische Forschung (beispielsweise Rainer Hamm: Die Revision in Strafsachen. Berlin/New York 1998) evoziert damals wie heute allerdings ein verfahrenstechnisches Problem: Strenggenommen müsste der Richter über das Beweismittel Augenschein als »Tatzeuge vor sich selbst aussagen«, wäre aber dadurch strafprozessrechtlich zugleich »von der Mitwirkung als Richter ausgeschlossen« (ebd., S. 386). Virulent wird dieses Argument vor allem im inquisitorischen Strafrecht, das die strikte Trennung zwischen untersuchendem (Beweiserhebung) und erkennendem Richter (Urteil) bei schweren Verbrechen vorschreibt (vgl. Ignor: Strafprozess, S. 19). Ein Beispiel: Wenn in Kleists *Der zerbrochne Krug* (1811) Täterschaft und Beweisführung in Personalunion dem Dorfrichter Adam zufallen, gewinnt dieser unmittelbare Beweis eine literarische Realität, die er als juridisches Paradox nicht haben darf. Der intrikate Umstand, nicht allein Tatzeuge, sondern Täter und Richter zu sein, setzt Adam also mit Beginn des Verfahrens doppelt ins Unrecht.

⁵ Formulierung siehe BGH, 53, 1970, 260f. Ein solcher Denkprozess, der als Schließen von einem Indiz auf die rechtserhebliche Tatsache definiert ist, liegt vor, wenn sich beispiels-

Zudem diskutiert man, und dies nicht erst gegenwärtig, sondern bereits seit dem 18. Jahrhundert, den Status sogenannter unmittelbarer Beweise als eigentlich ebenfalls mittelbar, da auch die Aussage eines oder mehrerer Zeugen ebenso wie das Geständnis und vor allem Schriftstücke sowie die in Augenscheinnahme durch den Richter gleichfalls der logischen Einbindung in den Komplex des Tatbestandes bedürfen. Beweise können also ebenfalls erst über einen Denkschluss mit der Tat zusammengebracht werden, so dass selbst

bei dem Augenschein, durch welchen der Richter vom Thatbestande sich überzeugt, seine Sinne nicht die verbrecherische Handlung selbst, sondern nur die Wirkung des Verbrechens darstellen, und dass auf die Art der Verübung der Verbrechen [...] doch nur geschlossen werden kann.⁶

Darüber hinaus können diese klassischen Beweise wie das Geständnis durchaus falsch oder Zeugen bestochen sein, so wie der Sachverständige irren und der Augenschein trügen kann – kurz, Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit, Beweis und Indiz, Haupttatsache und Hilfstatsache geraten in der strafrechtlichen Praxis entgegen der Bemühungen der Beweistheorien in ununterscheidbare Nähe, so dass Juristen inzwischen oftmals den definitiv konsequenten Schluss ziehen: »Jeder Beweis ist ein Indizienbeweis«.⁷ Damit ist das Indiz heute, statt verdächtige Ausnahme zu sein, zum Regelbeweis in der Rechtsprechung avanciert. Ein Umstand, der sich im juridischen Diskurs des 18. Jahrhunderts bereits andeutet, wenn das Geständnis im Zuge der Rechtsreformen nicht mehr als *regina probationum* gelten kann, sondern die empirische Basis der Sachbeweise die klassischen Subjektbeweise (Geständnis, Zeuge) entweder unterstützend flankiert oder sogar ablöst. Mit der Denkfigur des Schließens wird über den Begriff »Indiz« eine Äquivalenz in der juridischen Wertigkeit von Subjekten (Täter, Zeuge) und Objekten (Ding, »Überführungsstücke«⁸) für den Tatbestand hergestellt, die dem

weise aus dem Fingerabdruck an der Tatwaffe auf die Benutzung durch den Angeklagten schließen oder Folgerungen aus einem fehlendem Alibi oder dem Besitz der gestohlenen Ware ziehen lassen u.Ä.

⁶ Carl Josef Anton Mittermaier: Die Lehre vom Beweis im Strafprozesse nach der Fortbildung durch Gerichtsgebrauch und deutsche Gesetzbücher in Vergleichung mit den Ansichten des englischen und französischen Strafverfahrens, Darmstadt 1834, S. 127f.

⁷ Hamm: Revision, S. 386.

⁸ Ludwig Hugo Franz von Jagemann: Art. »corpus delicti«, In: Ders.: Criminal-Lexikon. Nach dem neuesten Stande der Gesetzgebung in Deutschland (Erlangen 1854). Leipzig 1975, S. 174.

Grundsatz der »materiellen Wahrheit« dient, die statt nur einen Täter zu identifizieren, auch die Tatumstände aufdecken muss.⁹ So wird einerseits das historische Primat der subjektgebundenen Beweise aufgehoben, indem Sachbeweise prozessrechtlich gleichermaßen qualifiziert sind. Doch bleibt andererseits auch jedes Faktum, jede Tatsache, jedes Ding so definitorisch rückgebunden an die schließende Folgerung auf die Tat, an den Bezug zwischen *res* und *verba*, wodurch rechtslogisch das Phänomen Indiz konstitutiv immer als Amalgam aus Realem und Konstruktion fungiert.

Strafrechtliche Theorie und Praxis um 1800 beruhen dabei im Gegensatz zu frühneuzeitlichen Wahrheitskonzepten nicht mehr auf einer behaupteten »Gewissheit« in Bezug auf die Urteilsfindung, sondern auf »ungewisser Erkenntnis«.¹⁰ So verhandeln zeitgenössisch einschlägige Autoren wie Schiller, Kleist oder Hoffmann die Medialität von Zeichen, und damit den Bezug zwischen *res* und *verba*, in ihren Texten oft kritisch und thematisieren darüber hinaus zudem die Unsicherheit aktueller juridischer Ermittlungsmethoden.¹¹ Favorisiert wird in diesen Texten ein Wissenstypus, der wissenschaftliche Methoden des Vergleichs mit emotionalen Formen des Instinkts, der Phantasie und Erfahrung zu »elastischer Härte« verbindet.¹² Ins Paradigma dieser Ermittlungstechniken gehört zentral das Indiz, das – die Strafrechtsdebatte des 19. Jahrhunderts spiegelt dies – entweder als defizitär (zuviel Hermeneutik, zu wenig Eineindeutigkeit) oder als den bisherigen Verfahren (Zeuge, Geständnis) überlegen interpretiert werden kann. Vor- und Nachteile der Ausdeutbarkeit von Indizien prägen dabei bis heute die Debatten zum *status quo* der Kriminalistik: Vom blutigen Dolch, den der rhetorisch geschulte Römer als *evidentia* aus seiner Toga zog, über die Physiognomik Lavaters bis hin zum genetischen Fingerabdruck zeigen Indizien als »tendenziell stummes

⁹ Vgl. Ignor: Strafprozess, S. 17f.

¹⁰ Paul Johann Anselm von Feuerbach: Lehrbuch des gemeinen in Deutschland gültigen Rechts. Giessen 1801, S. 479.

¹¹ Das Phänomen, dass um 1800 das Verhältnis des »Zeichens« zu seiner »Repräsentationskraft in sich zusammenstürzt«, diagnostizierte nicht erst jüngst Wolfgang Schäffner: Medialität der Zeichen. In: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.): Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Berlin 2000, S. 277, sondern bereits Friedrich Schiller: Für ihn ist das Verhältnis zwischen *res* und *verba* ein »Abgrund, in den ich nicht ohne Schwindeln schauen kann«. Brief Schillers an Goethe, 27. Februar 1798. In: Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11: Briefe II. Hg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a.M. 2002, S. 377.

¹² Carlo Ginzburg: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. München 1983, S. 91.

Wissen«¹³ nur etwas an, legen Wahrscheinliches nahe, verbürgen aber keine Wahrheit. Der Prozess ihrer Faktur ebenso wie der ihrer Deutung erweist sich in diesem Zusammenhang juristisch als durchaus widerständig, poetisch allerdings als äußerst produktiv.

Im Folgenden möchte ich diese literarische Produktivität, die sich die Widerständigkeit von Indizien zu Nutze macht, an zwei Texten zeigen, die zeitlich vor dem juristisch zentralen Diskussionshorizont um 1800 entstehen und auffällig indizienlogisch gebaut sind. Dass beide Autoren, Heinrich von Kleist und E.T.A. Hoffmann, auch auf biographischer Ebene rechtlich informiert bzw. beruflich tätig waren, spiegelt sich ohne Frage in vielen ihrer Texte,¹⁴ soll hier aber zugunsten einer Untersuchung der epistemologischen Funktion von Indizien in *Die Hermannsschlacht* (1808) und *Das Fräulein von Scuderi* (1819) weitgehend zurückgestellt werden. Relevant ist unter diesem epistemologischen Gesichtspunkt, dass die Entstehungszeit der literarischen Werke identisch ist mit dem diskursiven Scheitelpunkt des juristischen Disputs um den Indizienstatus. Da im 18. Jahrhundert eine Ablösung der frühneuzeitlichen Rechtsordnung durch reformierte Kodifikationen unmittelbar an das Beweisrecht geknüpft wird, wird den Indizien gerade von den Reformern im Zeichen von Aufklärung und Freiheit der Ratio eine zentrale Rolle im Modernisierungsprozess des Strafrechts zugewiesen: Als materiale Spuren, dingliche Ver- und Hinweise, als neutrale Fakten und objektive Tatsachen werden sie unter der Ägide einer aufgeklärten (Strafprozess-)

¹³ Ebd.

¹⁴ Die Literatur zu beiden Autoren im Forschungsfeld Recht und Literatur ist erheblich, darum seien hier lediglich einige Überblicksdarstellungen genannt, die methodisch *law and literature* mit eingehenden Textanalysen verbinden: Yvonne Nilges (Hg.): *Dichterjuristen. Studien zur Poesie des Rechts vom 16. bis 21. Jahrhundert*. Würzburg 2014; Thomas Weitin: *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*. München 2009; zu Hoffmann vgl. den Artikel von Michael Niehaus: *Recht/Gerichtsverfahren*. In: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hg.): *E.T.A. Hoffmann Handbuch*. Stuttgart 2015, S. 305–311; aus strafrechtlicher Perspektive vgl. Margret Käfer: *Widerspiegelungen des Strafrechts im Leben und Werk des Richters und Poeten E.T.A. Hoffmann*. Baden-Baden 2010; sowie Hartmut Mangold: *Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann*. Wiesbaden 1989. Zum Verhältnis von Recht und Literatur in Kleists Leben und Werk vgl. den thematischen Schwerpunkt ›Recht‹ der Jahrbücher der Kleist-Gesellschaft KJb 1985 und KJb 1988/89; biographisch arbeitet Dietmar Willoweit: *Heinrich von Kleist und die Universität Frankfurt an der Oder: Rückblick eines Rechtshistorikers*. In: KJb 1997, S. 57–71; thematisch einschlägige Einzeldarstellungen zu Kleists Texten finden sich z.B. in dem Band Peter Ensberg/Hans-Jochen Marquardt (Hg.): *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist*. Stuttgart 2002; einen Überblick sowie weiterführende Literatur bietet der instruktive Artikel von Christine Künzel: *Recht und Justiz*. In: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist Handbuch*. Stuttgart 2009, S. 272–275.

Rationalität (zunächst) gegen die von ›Natur aus‹ unzuverlässige menschliche Konstitution argumentativ in Anschlag gebracht: Neutrale Dinge lügen nicht, sondern zeigen (*evidentia*) als *pars pro toto* den eigentlichen Sachverhalt auf. Dass dies literarische Texte von Autoren wie Kleist und Hoffmann, deren genuiner Gegenstand das Spiel mit Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit, Faktur und Instabilität, Wahrnehmung und Deutung von Zeichen ist, vor einem juristisch informierten Horizont reflektieren, lässt sich anhand der ausgewählten Lektürevignetten beispielhaft zeigen. Um den Nachvollzug der literarischen und rechtlichen Argumentationstektonik zu erleichtern, stelle ich den wissenspoetischen Analysen der Texte zwei kurze Kapitel voran, die einmal über die rechtshistorische Entwicklung informieren und zum anderen die semiologischen Strukturen des Phänomens Indiz skizzieren.

II. Historische Rechtslage

Im ausgehenden 18. Jahrhundert kommt es in allen deutschsprachigen Ländern zu weitgehenden Umstrukturierungen in der Gesetzgebung und Gesetzesausübung. Bemerkenswerte Veränderungen stellen die Abschaffung der Folter dar und im Gegenzug die Aufwertung von bisher nichtprivilegierten Formen der Beweiswürdigung, d.h. vor allem von Indizien, die die *eine* Wahrheit durch Wahrscheinlichkeit(en) ersetzen.¹⁵

Im Strafrecht der Frühen Neuzeit, der *Constitutio Criminalis Carolina* (1532),¹⁶ können Indizien (nach CCC Art. 30) nicht zur Verurteilung führen. Notwendig für ein rechtskräftiges Urteil ist der sogenannte volle Beweis (*plena probatio*), worunter das Geständnis¹⁷ des Täters vor Gericht oder die Aussage

¹⁵ Vgl. Michel Foucault: Die Wahrheit und die juristischen Formen. Frankfurt a.M. 2003; dazu auch Carlos Spoerhase/Dirk Werle/Markus Wild (Hg.): Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550–1850. Berlin 2009.

¹⁶ Die als reformistische Großtat des Richters Johann Freiherr von Schwarzenberg (und seinen Mitarbeitern) geltende *Constitutio Criminalis Carolina* (im Folgenden zitiert als CCC mit betreffendem Artikel), die *peinliche Halsgerichtsordnung Karls V.*, trat 1532 in Kraft und ist das erste allgemeine deutsche Strafgesetzbuch, das den Inquisitionsprozess als Strafverfahrenstyp maßgeblich in Deutschland verankert und seine Gültigkeit bis ins 19. Jahrhundert hinein behält – die um 1800 strafrechtlich reformierten Kodifikationen übernehmen noch in großen Zügen die inquisitorische Anlage dieser frühneuzeitlichen Prozessordnung und kombinieren diese mit Reformansätzen, was oftmals zu harscher Kritik unter den reformerischen Juristen führt. Vgl. Ignor: Geschichte des Strafprozesses, S. 42.

¹⁷ Vgl. die diskurshistorische Untersuchung von Michael Niehaus: Mord, Geständnis, Widerruf. Verhöre und Verhörtwerden um 1800. Bochum 2006.

zweier, gut beleumundeter Tatzeugen¹⁸ zu verstehen sind (CCC Art. 23, 30). Gerade Letzteres erwies sich oftmals als schwer zu erfüllende Voraussetzung und behinderte den Gang der strafprozessrechtlichen Praxis mitunter nachhaltig, denn ohne Vollbeweis erging kein Urteil.¹⁹ Die Auswertung der Indizien (CCC Art. 25, 33) regelte lediglich die Art und Anwendung der Folter (*indicia ad torquendum*) zur Erpressung des unerlässlichen Geständnisses: »daß auf anzeygung [d.i. Indizien] eyner mißthat, alleyn peinlich frag, vnd nit ander peinlich straff solt erkent werden« (CCC Art. 22).

Nach der Abschaffung der Folter (im deutschsprachigen Raum zuerst Preußen 1740) klappt in der Strafprozessordnung durch die damit verabschiedete Inquisitionspraxis eine Rechtslücke, die lediglich über die Zulassung einer Verurteilung aufgrund von Indizien geschlossen werden kann.²⁰ Damit steht dringend eine Einigung über die Rechtsnatur des Indizes an, denn ohne Folter blieben die Geständnisse aus und das Urteil wurde unmöglich. Die Debatte um Geständnis (bzw. Folter) und Indizien lässt sich rechtshistorisch verfolgen am jahrzehntelangen Schlagabtausch zwischen Befürwortern von Indizien, die deren akkumulierbare Objektivität preisen, und den Gegnern, die deren Fehleranfälligkeit und die mit der Konzentration auf die vermeintlich neutralen Fakten einhergehende Entsubjektivierung des Verfahrens bemängeln. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts konstituiert sich eine dauerhafte Lösung: In der freien richterlichen Beweismwürdigung (Preußen 1846; Reichsstrafprozess-Ordnung 1877) wird dem Material (Indiz) ein rechtskundiger, es als relevant oder irrelevant würdigender Interpret (Richter) zur Seite gestellt.

Über das Schließen auf nicht unmittelbar Gegebenes sind Indizien allerdings bereits 1805 in der *Preussischen Criminalordnung* bestimmt und gelten als Rechtsmittel, aufgrund dessen ein Urteil (allerdings kein Todesurteil) gesprochen werden kann: »Dies gilt auch von erwiesenen Thatsachen, die entweder eine bestimmte Bedingung oder Ursache des Verbrechens in sich enthalten, oder das Verbrechen als Ursache oder Bedingung voraussetzen, und woraus daher auf das Verbrechen oder dessen Urheber geschlossen werden kann«.²¹ Die Argumentation, die schon 1805 bemerkenswert ähn-

¹⁸ Vgl. dazu Thomas Weitin: Zeugenschaft. Das Recht der Literatur. München 2009.

¹⁹ Die Aussage nur eines Zeugen gilt lediglich als halber Beweis und kann keine rechtskräftige Verurteilung nach sich ziehen (vgl. Benedict Carpzov: *Practica nova imperialis Saxonica rerum criminalium* [1635/38]. Wittenberg 1646, Qu. 116, Nr. 50) – so bleibt der Königsweg zum Urteil das Geständnis.

²⁰ Vgl. Ignor: Geschichte des Strafprozesses, S. 165f.

²¹ Preussische Criminalordnung 1805, §399.

lich formuliert ist wie heutzutage, gründet juridisch und zeichenlogisch also ebenfalls in einem Sprung: dem Denkprozess. Dieser Denkschluss ist dabei mit einer Vor- und Nachzeitigkeit versehen: Das Schließen auf nicht mehr (retrospektiv) oder noch nicht (prospektiv) Gegebenes ist strafrechtlich konstitutiv. Narrativ funktionalisiert werden die hermeneutischen Potenzen des Indizes im Spannungsfeld von Augenschein, Konjektur und Evidenz bereits seit der Antike. So verstand sich das römische Recht als rhetorisch-öffentliche Aushandlung: Cicero beispielsweise empfiehlt je nach Sachlage, entweder auf den Wert von Indizien zu verweisen oder deren argumentative Instabilität zu betonen²² – historisch werden um 1800 die Indizien also nicht »erfunden«, sondern in ihr altes Recht neu eingesetzt.

III. Zeigende Zeichen

Das Indiz beruht semiotisch auf einem realen Nexus zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten, der in der Verbindung von Denkschluss und Materie erzählbare Sinnstiftung verspricht: Das Indiz steht für das Geschehen *in nuce*. Doch der Zwang zur interpretatorischen Freiheit produziert, literarisch durchaus zuträglich, Irrtümer – und dies oft genau dort, wo das Erzählen und/oder der lesende Nachvollzug auf das hermeneutische Schließen (allzu sehr) vertrauen.

Die Stellung des Indizes an den jeweiligen Rändern von Material und Narrativ markiert einen Grenzbereich von mittelbaren und unmittelbaren, natürlichen und künstlichen Zeichen.²³ Die Mittelbarkeit eignet dem Indiz in seiner Funktion als An-Zeichen und methodisch als konjektorales Schlussverfahren: Indizien werden also nicht als solche (vor)gefunden, sondern durch abduktive Operationen theoriegeleiteten Schließens und Schätzens allererst hergestellt – ein Umstand, der sich als Liminalität und Heteronomie von Indizien qualifizieren lässt.²⁴ Zugleich aber betont seine Qualifikation als natürliches Zeichen den kausalen Nexus zwischen Indiz und Indiziertem (Rauch/Feuer) und damit eine Unmittelbarkeit. Hier schließen sich Dis-

²² Vgl. Hans Hohmann: Art. »Gerichtsrede«. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3. Darmstadt 1996, Sp. 770–815, hier Sp. 770.

²³ Vgl. zum semiologischen Problemkomplex in philosophischen, medizinischen und rhetorischen Konstellationen des 18. Jahrhundert: Baxmann/Franz/Schäffner (Hg.): Das Laokoon-Paradigma.

²⁴ Vgl. Antonia Eder: Art. »Indiz/Indizienprozess«. Erscheint in: Andrea Bartl u.a. (Hg.): Handbuch für Kriminalliteratur. Stuttgart 2018, S. 190–193.

kussionen zum Verhältnis von Zeichenhaftigkeit und Materialität an, die gegen eine perpetuierte Verweisstruktur der Zeichen die körperhaft resiliente Dinglichkeit in Anschlag bringen, an die jede Erkenntnis- und Interpretationspraktik rückgebunden bleibt.²⁵

Als dem Indiz genuines Verfahren kommt, wie gesagt, dem Denkschluss die entscheidende Rolle zu: das Schließen auf nicht unmittelbar Gegebenes, insofern es nicht mehr (retrospektiv) oder noch nicht (prospektiv) präsent ist. Interessant ist dabei eine Art doppelte Zeitlichkeit der Indizien: Einerseits verweisen sie generell in ihrer Funktion als Anzeichen (*indicare*) auf ein entweder zurückliegendes oder vorausliegendes Geschehen, das erschlossen, zugeordnet und gedeutet werden muss – aber auch ganz anders sein kann (Heteronomie von Indizien). Andererseits liegt dieser Funktion immer schon ihre Deklaration zum Indiz voraus: Nur was in Zusammenhang mit einer Tat relevant wird, kann auch zum Indiz erklärt werden (Liminalität von Indizien). Die Relevanz wiederum hängt von der Plausibilität der Rekonstruktion des Geschehens über mögliche Indizien ab. Diesem konjunkturalen Modus der Faktur aus Folgerung und Selektion ist die zeitlich eigentümliche Inversion von perpetuiertem Vorausschauen und Rückschließen inhärent, die eine permanente Rückkopplung von Setzung und Prüfung, von Hypothese und Affirmation, von Vergangenem mit Zukünftigem verlangt und dabei stets andere Gegenwarten zu evozieren vermag. Berühmt wird dieses ebenso spekulative wie stabilisierende Vorgehen als *Abduktion* in den Überlegungen Charles Sander Peirces, bekannt ist es seit der Antike.²⁶ Diesen Operationen eines Schließverfahrens ist es geschuldet, dass man Indizien also nicht nur vorfindet, sondern sie in gewisser Weise herstellt, indem Indizien als solche überhaupt taxiert werden. Umgekehrt wird jedoch die Validität des je evozierten Sinnzusammenhangs kompromittiert, wenn die augenscheinliche Repräsentation durch Indizien nichts ist als eben dies: Oberfläche.²⁷

²⁵ Vgl. hierzu Sibylle Krämer u.a. (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a.M. 2007; sowie Miloš Vec: *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik (1879–1933)*. Baden-Baden 2002.

²⁶ Den Modus der Abduktion nutzt argumentativ bereits Aristoteles (*ἀπαγωγή* – *apagoge*; lat. *abductio*) in seiner Analytik (II, 25, 69a) in Abgrenzung zur Induktion; als Abduktion übersetzt den Begriff erstmals der italienische Rechtsgelehrte Julius Pacius de Beriga: *Aristotelous Organon*, Frankfurt 1592. Zentral wird die Abduktion für die Semiotik des Philosophen Charles Sanders Pierce. Vgl. Uwe Wirth (Hg.): *Die Welt als Zeichen und Hypothese*. Frankfurt a.M. 2000.

²⁷ Fruchtbar gemacht wird dieser Umstand z.B. in zahllosen literarischen oder filmischen Kriminalfällen, in denen im seltensten Fall die bei Eintreffen der Ermittelnden blutverschmiert über der Leiche kauernde Person auch tatsächlich die/der Schuldige war o.Ä.

Die Überdetermination des Indizes in eben dieser Doppelstellung zu Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit gerät nun in literarischen Texten zuverlässig zur intrikaten Grenze zwischen Sinn und Anders-Sinn: Als Kippfigur zwischen Sinnzuschreibung und den ›realen‹ Fakten stimuliert das Indiz allerdings gerade über seine Liminalität und Heteronomie oftmals die literarische Dynamik.

IV. Literarische Indizienlese

Erst mit der Zulässigkeit »gegenläufiger« und nicht mehr nur »gleichgerichteter«²⁸ Indizien wird um 1800 rechtsgeschichtlich die Ambivalenz möglich: Zweideutigkeit entsteht dort, wo durch Zuschreibung von Qualitäten oder narrative Einbettung Sinnzusammenhänge (über Indizien) konstruiert werden und damit evident scheinen, es aber nie eindeutig sind. Die für das Indiz signifikante Kombination aus Ding und Narrativ nutzt ebenso affirmativ wie kritisch die Literatur.

IV.1 Kleist: *Die Hermannsschlacht*

Gerade Heinrich von Kleists Texte zielen in einer rechtshistorisch prekären Situation des sich in Preußen strafrechtlich erst etablierenden modernen Strafprozesses auf die Unzuverlässigkeit in der Auswertung und den referentiell unsicheren Status von Indizien. Auf allen Ebenen – seien es Wahrnehmung, Kommunikation, Klassifikationen oder intelligible Operationen der Sinnstiftung bzw. deren Misslingen – gerät der Übergang zwischen Zeichenvollzug und Zeichendeutung zur oft katastrophischen Klimax. Nicht selten sind es eben die Dinge, die ein Erkennen oder Verkennen von Absichten, Situationen, Personen und Handlungen evozieren oder verschulden und so als indizienlogische »Überführungsstücke« agieren – meist mit fatalen Folgen.²⁹ Eine dieser über Dinge als Indizien erzähl- und lesbaren Geschichten im Werk Kleists ist *Die Hermannsschlacht*.³⁰ Kleist nutzt hier für die dramatische Dynamik ein prognostisches bzw. prospektives Indizienverfahren – in

²⁸ Feuerbach: Lehrbuch, §544.

²⁹ Unter dem Titel *Kleists Dinge* fand 2014 die Internationale Jahrestagung der Kleist-Gesellschaft statt, deren Beiträge sich im KJb 2015 finden. Eine nahezu lückenlose Zusammenstellung der entscheidenden Dinge im Werk Kleists findet sich bei Klaus Müller-Salget: Beweis-Stücke. Dinge als Wahrheitszeugen in Kleists Dichtung. In: KJb 2015, S. 60–68.

³⁰ Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht* [1808]. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Brie-*

der *Familie Schroffenstein* beispielsweise ist es umgekehrt die anamnestiche bzw. retrospektive Richtung der analytischen Aufklärung.³¹

Die Hermannsschlacht bewegt sich historisch und juridisch auf doppeltem Boden: So führt das Drama eine interlineare Klage über die Zustände der napoleonischen Besatzung unter dem antikisierenden Mantel der römischen Kolonialherrschaft. Damit spielt die *Hermannsschlacht* auch auf der strafrechtlichen Bühne des römischen Rechts und favorisiert in der Person ihres Helden, der römisch kultiviert nicht zufällig seinen »Cicero« (HS 2209) kennt, die Wirkmacht des indizierten Denkschlusses. Dass diese Rechtspraxis ein Text Kleists nicht ungebrochen affirmiert, möchte ich im Folgenden skizzieren.

Hermann, Fürst der Cherusker, ist ein erklärter Freund der »Anlage« (HS 305): Seine Handlungsstrategien folgen allesamt einer Keimzellenlogik, aus der heraus sich das von ihm Angelegte entwickeln und bei adäquater Zurichtung zum geplanten Zeitpunkt und in der gewünschten Form zur Blüte gelangen soll. Diese entelechische Illusion generiert die nötige Überzeugungskraft und bildet die Indiziendramaturgie des Cheruskerfürsten. Hermann, der Dramaturg der Indizien, stellt damit die in der juridischen Diskussion um 1800 noch hoffnungsvoll als objektiv gehandelten Indizien als manipulierbar und instrumentalisierend aus. Dabei werden vor allem Dinge als einerseits zugerichtete Objekte, andererseits als die Situation zurichtende oder das Umfeld beeinflussende Zeichenträger auf motiv- und figurenbezogener sowie struktureller und semiotischer Ebene eingesetzt. Zwei für den Handlungsengang entscheidende Ding-Indizien sind in der *Hermannsschlacht* Dolch und Locke.³² Beide Objekte werden im dramatischen Kontext bedeutsam,

fe. Bd. 1. Hg. von Helmut Sembdner, 9. Aufl., München 2001, S. 532–628; im Folgenden direkt im Text zitiert mit der Sigle »HS« und anschließender Seitenzahl.

³¹ Vgl. dazu Antonia Eder: Dynamik des Verdachts. Indizien in Kleists *Hermannsschlacht* und *Familie Schroffenstein*. In: Hans-Richard Brittnacher/Irmela von der Lühe (Hg.): Risiko, Experiment, Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik. Göttingen 2013, S. 245–273.

³² Auf die »geradezu systematische Weise«, mit der Kleists »Objekte« nicht nur die Handlungsstränge verknüpfen, sondern »zugleich mit Zerstörung konnotiert« sind, sei es, dass sie »Zerstörung ankündigen, symbolisieren oder selbst vollziehen«, verweist der instruktive Beitrag von Ulrike Vedder: Verknüpfung und Zerstörung. Kleists Dinge zwischen Diachronie und Synchronie. In: KJb 2015, S. 47–59, hier S. 47. In dieser Lesart präfiguriert sich das zerstörerische Geschehen der *Hermannsschlacht* sowohl am einmal nur potentiell, ein andermal durchaus tödlichen Dolch ebenso wie an der abgetrennten und zweckentfremdeten, vom *pars pro toto* des Liebesbeweises zur haarigen Probe herabgesunkenen Locke.

indem sie geradezu als Akteure³³ mit je hochgradig ambivalenter Wirkung das Geschehen beeinflussen, wobei Handlungszusammenhänge (Ding) über Deutungszusammenhänge (Indiz) vorangetrieben werden.

Mit dem Einsatz sinnfälliger Gegenstände untermauert Kleist die Materialität von Zeichen in Abgrenzung zu ihrer Repräsentationalität, wodurch das ›Natürliche‹ der Zeichen, ihr referenziell metonymischer Nexus betont wird. Wenn, um ein Beispiel für die motivische und semiotische Kopplung von Ding und Indiz zu geben, im Drama realiter Dolche vorkommen, können diese zur tödlichen Waffe werden (vgl. Hally-Episode), müssen dies aber nicht (vgl. Verhandlungen mit Marbod). Wenn hingegen die symbolische Aufladung des Dolches sozusagen überstrapaziert, d.h. keine tatsächliche Handhabung der Waffe insinuiert wird, sondern sie lediglich, um Zusicherungen sprachbildlich zu untermalen, von einer Figur ins dramatische Feld geführt wird, kehrt sich diese Dingmacht tatkräftig gegen denjenigen, der sie bloß metaphorisch und damit *missdeutet*. Zeigen lässt sich dies an folgender Szene: Ventidius beteuert gegenüber Varus die Treue Hermanns. Dessen Frage, ob mit dem Cherusker »im Rücken« auch nichts »zu befürchten« sei, meint Ventidius entkräften zu können: »So wenig, wiederhol ich dir, / Als hier von diesem Dolch in meinem Gurt« (HS 1255–1258). Dieser so metaphorisch losgelassene Dolch kehrt allerdings eben dort, nämlich »im Rücken« (HS 2018) des Varus zurück als manifester ›Dolchstoß‹, wenn im Finale Marbod *vor* den römischen Truppen und *hinter* ihnen zugleich Hermann steht, um diese »mit Dolchen in den Staub zu werfen« (HS 2019). Seiner tödlichen Natur »gemäß«, tritt der »Dolch« (HS 715) allerdings beispielsweise auf, wenn Hermann seine beiden Söhne als Pfand in Marbods Lager schickt, um seiner brieflich mitgesandten Verhandlungsabsicht Glaubwürdigkeit zu verleihen. Das nackte Leben der Kinder wird zum Garant für die Wahrheit des Bündnisangebots, das Hermann in einem »Schreiben« (HS 1343) an Marbod übermittelt. Ungedeckter können Zeichen kaum bürgen: »Da schicket er / Den Rinold und den Adelhart, / Die beiden Knaben mir, die ihm sein Weib gebär, / Und diesen Dolch hier, sie zu töten, / Wenn sich ein Trug in seinen Worten findet« (HS 1343–1347).

³³ Dinge als Akteure zu qualifizieren, schlägt bekanntermaßen die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) vor, deren bekanntestem Vertreter, Bruno Latour, zufolge »jedes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur« ist. Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt a.M. 2007, hier S. 123.

Dennoch steht die Szene zunächst unter den Vorzeichen eines Verdachts, der erst ausgeräumt werden muss, um zu erweisen, dass die Kinder und damit auch Hermanns Absichten das sind, was sie scheinen. Marbod inszeniert hier eine Art Indizienverfahren gegen Hermann *in absentia*. Da man das Verhandlungsangebot trotz des menschlichen Unterpfands und mitgelieferten Vollstreckungsinstruments für einen »tückische[n], verrätrische[n] Versuch« (HS 1344) hält, »betrachtet« nun Marbod selbst die Jungen »aufmerksam« (HS, Szenenanweisung ab 1360f.) und »scheint sie [daraufhin] zu prüfen« (HS, Szenenanweisung ab 1366f.), ob sie nicht »den echten Prinzen ähnlich bloß« (HS 1358) statt diese selbst sind. Da auch Marbod dem Augenschein nicht traut, gibt er sich den Jungen gegenüber zunächst für seinen Kämmerer aus, doch die Jungen erkennen ihn an einem (durchaus klassischen) Indiz: nämlich seinem »Ring« (HS 1375). Noch gestärkt wird die Wahrscheinlichkeit der Identität der Kinder mit sich selbst über den Ring, weil sie diesem Dingindiz genaue und weitere Informationen zuordnen können: Sie sagen wo, wann und in wessen Beisein sie den Ring zum ersten Mal gesehen haben und wissen auch, warum Marbod ihn trägt: »Du hättest ein Gelübde getan, / Und müsstest an dem Arm den Ring von Eisen tragen, / So lang ein römischer Mann in Deutschland sei« (HS 1380–1382). In dieser Episode arbeitet Kleist mit dem Grundproblem von Indizien – ihrer Heteronomie: Indizien sollen nicht nur hinreichen, einen Hergang »ähnlich« dem des Geschehens zu rekonstruieren, sondern sie müssen die Wahrscheinlichkeit der Identität von Tatbestand und Nachvollzug über ihre Referenzialität größtmöglich erhöhen. Dies tun die beiden Knaben, indem sie eine Indizienkette knüpfen, deren Elemente sich je auf den »Ring« stützen. Dass die Rolle des klärenden, einenden und schlichtenden Elements ausgerechnet ein Gegenstand spielt, dessen runde Hohlform die Spitze des Dolches nahezu konterkariert, zudem die Geschlossenheit und Stärke des angestrebten Bündnisses in Gestalt (Ring) und Material (Eisen) symbolisch aufruft sowie an eine genealogische Weitergabe von Wissen (Söhne) geknüpft wird, lässt den Ring sowohl auf der motivischen Ebene als Indiz (Erkennungszeichen) als auch strukturell semiotisch als verbindendes Ding (Bündnis der Germanen, Genealogie) innerhalb der Dramentektonik wirken.

Bestätigend flankiert wird Hermanns Arrangement aus Bündnisangebot, Dolch und Knaben-Pfand zudem durch ein weiteres, davon unabhängiges Indiz: Ein »Brief« (HS 1425) des flüchtigen Fulvius deckt die »Verrätereie« (HS 1440) der Römer auf. Von diesem Moment an ist die Sachlage klar und »keine Zeit« mehr für »Worte«, sondern Marbod wechselt nun aus der Mittelbarkeit in die Unmittelbarkeit über: Er will mit deutlichen »Taten«

die »Antwort schreiben« (HS 1463f.). Die Indizienlese hat ein manifestes Ende, »indem [Marbod] die Kinder [frei] gibt und den Dolch zerbricht« (HS, Szenenanweisung ab 1456f.). Mit dem symbolisch konnotierten Zerbrechen des Dolches ist auch die reale Bedrohung gebrochen und die zweischneidige Situation zur eindeutigen Lesart entschärft. Die Indizien sind ausgewertet und Marbod tritt als Exekutive »das Amt de[s] Schergen« an (HS 1472), womit dieses Protoindizienverfahren als erfolgreich abgeschlossen gelten kann.

Dass Hermann indizierend agiert, erweist sich eindrücklich auch in der Instrumentalisierung Thusneldas: »Indem er mit dem Finger« (HS, Szenenanweisung ab 1777f.) auf den »Brief, worin« Thusnelda »Locke eingeschlagen« ist, »zeigt« (HS, Szenenanweisung ab 1769f.), agiert Hermann den Index buchstäblich aus. Der abgefangene Brief an die römische Kaiserin, dem die Locke – ursprünglich Liebesdevotionalie, nun Qualitätsprobe – beiliegt, zeugt als eindrückliches Material gegen Ventidius. Die tragödienerprobte Wiedergängerin »Locke«³⁴ wird so zum abgetrennten und zugleich teilhaftigen Indiz, das auf Ventidius' Ruchlosigkeit verweist, die Hermann wie nebenbei ins Spiel bringt: »Doch, was ich sagen wollte -- / Hier ist die Locke wieder, schau, / Die er dir jüngst vom Scheitel abgelöst, / Sie war, als Probe deiner Haare, / Schon auf dem Weg nach Rom« (HS 1763–1767).

Thusnelda, mit diesem Einblick in die römische Kosmetikkultur konfrontiert, wird nicht nur mit Recht »bang um ihre Zähn und Haare« (HS 1078), sie ist von dem Verrat tief gekränkt – zumal wenn Hermann postwendend »mit Humor« die Möglichkeit durchspielt, dass Thusnelda »ratzekahl« (HS 644) geschoren aus dieser Lockenepisode hätte hervorgehen können. Angesichts dieser eindeutigen Faktenlage gerät Thusnelda nun in einen Gefühlsstau, der sie von Nichtbegreifen (»– Freund, ich versteh kein Wort!«, HS 1780) über Selbstzweifel (»Nein, ich las wohl falsch?«, HS 1808) und Sprachversagen (»Die Sprache geht ihr aus«, HS, Szenenanweisung ab 1813f.) zu Scham (»Sie verbirgt ihr Haupt«, HS, Szenenanweisung ab 1815f.) und letztlich zur wütenden Vergeltung führt: »Überlaß ihn mir! / Ich habe mich

³⁴ Die Locke, ein aristotelisches Motiv der Wiedererkennung (*Anagnorisis*), die z.B. Chrysothemis in den Tragödien von Aischylos sowie Sophokles am Grab Agamemnons findet und die Orests Rückkehr ankündigt, wird in der *Hermannsschlacht* Teil einer indizierten Manipulationsfigur. Aristoteles beschreibt den gelingenden »Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt«, anhand »lebloser Gegenstände« als die »zweitbeste« Wiedererkennung, da sie »durch Schluss geschehen« im 16. Kapitel (1454b19–1455a21) seiner *Poetik*. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, hier S. 35.

gefaßt, ich will mich rächen!« (HS 1863f.). Über die Locke als *pars pro toto* wird Thusnelda damit zentraler Teil von Hermanns Indiziendramaturgie, die auch diese Episode mit der Zerreißung von Ventidius durch die Bärin tödlich enden lässt – eine Locke mit weitreichenden Folgen.

Auffallend in den betreffenden Szenen ist, dass beide Dinge, Dolch wie Locke, erst in eben dem Moment zu ihrer dramenlogischen Funktion finden, wenn sie von einem Besitzer oder Nutzer zum anderen übergewechselt sind: Dabei stellt dieser Wechsel keine bruchlose Übergabe von Hand zu Hand vor, sondern dem Vorgang inhäriert eine kurze Zeitspanne, in der das jeweilige Objekt zwischen potentiellen Eigenschaften und latenten Zuschreibungen frei flottiert – ein Zustand der Dekontextualisierung. Beide Dinge werden für diesen Wechsel signifikanterweise als Botschaft³⁵ mit Begleitschreiben von einem Absender entsandt und von einer anderen Figur, korrekt adressiert (Dolch) oder zufällig fehlerhaft (Locke), empfangen. Als Amalgam von Unmittelbarkeit (Ding) und Mittelbarkeit (Brief) geraten Dolch und Locke dabei in eine liminale Deutungsschwebe, die, wie oben gezeigt, für Indizien symptomatisch ist: Material und Deutungsraum verschränken sich, bleiben aber vieldeutig. Nach dieser Durchgangsphase tendieren beide Dinge in der Rekontextualisierung dazu, eine symbolische Wertverschiebung oder gar den metaphorischen Sprung zu verweigern und in einem Feld, das sie nur als sie selbst referenziert, zu agieren. Nicht zuletzt aber müssen beide Dinge mit einem erläuternden Brief zu Einsatz und Funktion versehen werden, der den Deutungszusammenhang qua Lesbarkeitskonzept je vereindeutigt und sie ins Zeichensystem der Dramendynamik einerseits konstruktiv (Dolch) andererseits destruktiv (Locke) (re-)integriert.

So wird der Dolch als potentiell tödliche Waffe von Hermann abgesandt und vom Adressaten Marbod als vertrauensfördernder Teil des Unterpfands verstanden und performativ entschärft, indem er ihn zerbricht. Der qualitative Wechsel des Objekts Dolch, von Zerteilung (Tod) zu Verbindung (Treue-

³⁵ Dass die Übermittlung von Botschaften und die Tätigkeit als Botschafter in Kleists Texten oftmals riskante Unterfangen mit tödlichem Ausgang vorstellen, lässt sich als Kommentar auf die Frage nach Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit von Sprache schlechthin lesen (vgl. Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung*. München 2007): Rede ließe sich in Kleists oft poetisch ausdrücklich gewordenem Sinne im Gegensatz zum Zeigen als »illegitime Verdopplung« (ebd., S. 232) der Repräsentation verstehen. In dieser Logik wäre der Botenbericht die verdoppelte Verstellung, denn die »Boten geraten als Boten immer schon ins »falsche Sagen« und hierdurch in ein »Sagen des Falschen.« (Ebd., S. 226 mit dem Verweis auf Max Kommerell: *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Ders.: *Geist und Buchstabe der Dichtung*. Frankfurt a.M. 1991, S. 243–317, hier S. 312)

bündnis), wird noch dadurch betont, dass zunächst die beschriebene liminale Phase eintritt: Während der Dauer des Prüfverfahrens (Identität der Söhne) verharrt der Dolch eine zeitlang in eben jener unlesbaren Ambivalenz, die einer widerständigen Dinglichkeit und ihrer opaken Handlungsmacht eignet.³⁶ In dieser Phase der Unentschiedenheit oszilliert der Dolch zwischen materialer Eigenheit bzw. Eigentlichkeit (Waffe) und semiotischer, erst noch zu entziffernder bzw. zu erweisender Bedeutung und damit zwischen seiner Funktion als letale Bedrohung und der Umkehrung dieser Funktion: der Vitalisierung des Bündnisses. Das materiale Ding kann in dieser Szene letztlich als Teil der strategischen Botschaft konstruktiv wirksam werden,³⁷ gerade weil, so meine These, das dem Dolch innewohnende Risiko im Zuge seiner funktionalen Umwidmung als Eigenart affirmiert und mittransportiert wird – als »telling object«³⁸ ist der Dolch so allererst konstitutiv für Einlösung und Stabilität des semiotischen Versprechens seines neuen Kontextes.

Ganz anders rekontextualisiert sich hingegen das Geschehen, in dem die Locke wirksam wird: Nachdem Ventidius sie von Thusnelda als metonymisches Liebespfand gefordert hat, gerät auch die Locke für eine gewisse Zeit aus dem dramatischen Blickfeld und taucht erst in den Händen Hermanns wieder auf – und dies unter völlig anderem Vorzeichen, genauer: ohne Vorzeichen. Denn als »Probe« der »Haare« Thusneldas, die an die römische Kaiserin adressiert ist, weist dieses Ding nun auf nichts weiter als auf es selbst: Die Locke fungiert nicht mehr als *pars pro toto* der abwesenden Geliebten (Erinnerungszeichen), sondern lediglich als *pars* ihrer selbst, das lediglich darauf verweist, dass sein Ursprungsort ein Mehr an identischem Material bietet, nicht aber etwas, das über die Locke als Haar hinausgeht. Die Locke also lässt sich gerade nicht als Erinnerungsobjekt in eine metonymische Zeichenordnung einhegen, sondern evoziert über ihren Wiedereintritt ins dramatische Geschehen als nichts als sie selbst die Katastrophe (für Ventidius). Aber auch hier ist die Funktionalisierung eine doppelbödig: Erstens hatte Ventidius die metonymisierte Funktion der Locke als Erinnerungsobjekt gegenüber Thusnelda nur behauptet – etwas vorzugeben allerdings ist, blickt man auf das Werk Kleists, ein nahezu todsicheres Ende der Figur.

³⁶ Vgl. Lorrain Daston (Hg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York 2004.

³⁷ Beispiele zu konstruktiven wie katastrophischen Wirkungen von Dingen, die sich in Kleists Texten oft genug auch gegen ihre Nutzer wenden, finden sich bei Vedder: *Verknüpfung und Zerstörung*, S. 47f.

³⁸ Mieke Bal: *Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting*. In: John Elsner/Roger Cardinal (Hg.): *The Cultures of Collecting*. London 1994, S. 97–115.

Zweitens ermöglicht erst die briefliche Einbettung den ebenso aufklärenden wie manipulativen Einsatz der Locke durch Hermann, da sie lediglich in diesem Kontext auf den Verrat von Ventidius verweist. Ohne diese semiotische Koppula zwischen Ding und Schrift könnte sich die Wirkung nicht entfalten, sondern die Locke wäre als Ding *tout sec* potentiell immer Liebesdevotionalie und Materialprobe zugleich – und damit vor allem opake Oberfläche.

Die *Hermannsschlacht* erzählt über die Dinge eine Art Erfolgsgeschichte des Indiz – einerseits. Andererseits arbeitet die referenzielle und restriktive Zuordnung der Denkschlüsse durch den absoluten Souverän (Hermann) nachgerade gegen deren konstitutive Heteronomie und Liminalität. Mit seinem prospektiven Fortgang (»Und dann – nach Rom selbst mutig aufzubrechen!«, HS 2630) evoziert das Drama eine starke Unbehaglichkeit angesichts solch manipulativ wirksamer Realitätsprozeduren qua Indiz.

IV.2 E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi*

Die Geschichte *Das Fräulein von Scuderi*³⁹ rankt sich um die Morde, die der Goldschmied Cardillac an seinen Kunden begeht, die ihrerseits eine Vorgeschichte haben in einer Serie von Giftmorden, welche die Stadt Paris zur Zeit Ludwig XIV. überzieht. Von Cardillacs Morden weiß nur sein Geselle Olivier Brusson, der zugleich Liebhaber von dessen Tochter Madelon ist und aus Liebe zu dieser die Verbrechen deckt. Als jedoch Cardillac selbst von dem Adligen Miossens in Notwehr getötet wird, gerät Olivier unter Verdacht und wird gefangen gesetzt. Es sind zwei, wiewohl jeweils unter das Indizienparadigma subsumierbare,⁴⁰ ganz unterschiedliche Herangehens-

³⁹ E.T.A. Hoffmann: *Das Fräulein von Scuderi* (1819). In: Ders.: *Sämtliche Werke* in 6 Bänden. Bd. IV. Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a.M. 2001, S. 781–854; im Folgenden zitiert mit der Sigle »FS« und anschließender Seitenzahl.

⁴⁰ In der Forschung ist die Erzählung oftmals als erste Detektivgeschichte gehandelt, dies aber auch widersprüchlich diskutiert worden. Vgl. dazu Richard Alewyn: *Ursprung des Detektivromans*. In: Ders.: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt a.M. 1974, S. 341–360; Gisela Gorski: *Das Fräulein von Scuderi* als Detektivgeschichte. In: MHG 27 (1981), S. 1–15. Detaillierter zu Wissenspoetik, Spuren- und Zeichendeutung in Hoffmanns Text vgl. Detlev Kremer: *Spurensuche. Das Fräulein von Scuderi*. In: Ders. (Hg.): E.T.A. Hoffmann. *Erzählungen und Romane*. Berlin 1999, S. 144–161; Henriette Herwig: *Das Fräulein von Scuderi*. Zum Verhältnis von Gattungspoetik, Medizingeschichte und Rechtshistorie in Hoffmanns Erzählung. In: Günter Sasse (Hg.): E.T.A. Hoffmann. *Romane und Erzählungen*. Stuttgart 2004, S. 199–211; Bernd Hesse: *Die Kriminalerzählung Das Fräulein von Scuderi* als Spiegel des Richteramts E.T.A. Hoffmanns. In: *Neue Juristische Wochenschrift* 61/11 (2008), S. 698–704; Antonia Eder: »Welch dunkles Verhältnis der Dinge«. *Indizienlese zwischen preußischer Restauration und französischem Idealabsolutismus* in

weisen, die in *Das Fräulein von Scuderi* als Untersuchungsstränge ihren Lauf nehmen: Auf der einen Seite sammelt der Untersuchungsrichter der *Chambre ardente* La Regnie in detail- und deutungsversessener Materialtreue alle erdenklichen Indizien gegen Olivier. Auf der anderen Seite folgt die Scuderi, der Cardillac in einer Art autotherapeutischer Geste seinen wertvollsten Schmuck geschenkt hatte,⁴¹ einer Mischung aus Intuition, physiognomischem Blick und instinktiver Menschenkenntnis, um mit ihrem physiognomisch sondierenden Blick ins »Herz« (FS 840) die Unschuld Oliviers zu erweisen. Schließlich erkennt der König in einem Gnadenspruch final (ohne Verfahren) auf die Freilassung Oliviers.

Die Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* arbeitet stark mit der Präsentation von Indizien, welche die Rekonstruktion der Tat verheißen, dabei aber oftmals als opake Tatsachen und Dinge, die lediglich ihre Oberfläche darbieten, in die Irre führen: Erstens lässt sich der Wohnort des Täters auf die Rue »Nicaise« (FS 792 u.ö.) einkreisen – unglücklicherweise nicht nur Cardillacs, sondern auch Oliviers Adresse. Zweitens sagen die Nachbarn (als Ohrenzeugen) aus, Cardillac habe das Haus in der Mordnacht nie verlassen – Cardillac nutzt aber einen Geheimgang. Drittens hören die Morde auf, sobald Olivier verhaftet wird – eine Koinzidenz mit dem Tod des wahren Täters Cardillac. Am schwersten ins Gewicht fällt aber, dass man, viertens, Olivier in »blutigem Hemd« vorfindet, in der Hand einen »Dolch von frischem Blute gefärbt, der genau in die Wunde paßt« (FS 814). Die *Preussische Criminalordnung* (1805) legt hierzu fest: »Wenn bei einer Tödtung der Verdächtige um die Zeit derselben mit blutigen Kleidern, oder mit tödlichen Werkzeugen auf eine verdächtige Art gesehen« wird (§400a), deutet das mit »Wahrscheinlichkeit« (§397) auf ihn als Täter hin – nicht so in Oliviers Fall. Hoffmann macht es der Anklage, in Gestalt La Regnies, doppelt schwer: Einerseits locken ihn die »codifizierbaren« Schlüsse über Indizien auf eine durchaus denkbare, aber falsche Fährte. Andererseits hat er es im Fall Cardillacs mit einem »toten Täter« zu tun. Die Scuderi hingegen wird erzähllo-

E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Marion George/Véronique Liard (Hg.): Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten. Berlin 2011, S. 263–286; Harald Neumeyer: Serielles Töten in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Agnes Bidmon/Claudia Emmert (Hg.): Töten. Ein Diskurs. Heidelberg 2012, S. 244–252.

⁴¹ Vgl. Maximilian Bergengruen: Ehebrecher, Verbrecher und Liebende in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. In: Roland Borgards u.a. (Hg.): Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners. Würzburg 2009, S. 219–237; Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Freiburg i.Br. 1996.

gisch komplementär eingesetzt, sie fragt nach motivischer und seelischer Veranlagung und folgt ihrem Instinkt. Nur eines tut sie nicht: Sie liest keine belastenden Indizien, was sie als Detektivin diskreditiert. Die Aufspaltung in Emotion bzw. Verteidigung (auf Seiten der Scuderi) und Materialität bzw. Anklage (auf Seiten La Regnies) lässt die Indizienlese in der Sache Brusson nicht zum Erfolg kommen: Erst in der Kombination von Intuition und Fakten aber (wie sie der Graf Miossens vornimmt) entsteht ein »gefühltes Wissen«, dessen Paradoxalität der inkommensurablen Monstrosität des Verbrechers Cardillac beikommen kann: »Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable« (FS 842).

Hoffmanns Novelle bietet für den damit prekär gewordenen Straf- und Urteilsfindungsprozess (Indizien, Zurechnungsfähigkeit, Forensik) im Finale einen suprajuridischen Überbau auf: den Gnadenspruch. Die Entscheidung Ludwigs XIV., dem Gnadengesuch der Scuderi stattzugeben, resultiert allerdings aus einer bemerkenswerten Kombination von Rechtsmitteln auf dem Stand juridischer Diskussion um 1820: Erstens bereitet die *Indizienwürdigung* das Material erneut auf und damit den faktischen Boden für, zweitens, die *Zeugenaussagen* vor. Da aber Geheimhaltung auf mehreren Ebenen geboten ist (Komplizenschaft Oliviers, Cardillac als Serienmörder, Miossens tödliche Notwehr), ergeht kein »Rechtsspruch« (FS 846), sondern, drittens, die königliche Begnadigung schlägt das Verfahren nieder (Abolition). Der Untersuchungsvorgang durch den Souverän gleicht auffallend dem um 1819/20 breit diskutierten, aber im preußischen Recht erst 1846 zugelassenen juridischen Instrument der »freien Beweiswürdigung«. Von diesem Jahr an kann der Richter »über das Ergebnis der Beweisaufnahme«, das die Indizien auswertet, »nach seiner freien Überzeugung entscheiden«.⁴² Den vom Autor Hoffmann antizipierten Ausgang dieser zentralen Rechtsdebatte um Indizien erlebt der Jurist Hoffmann allerdings nicht mehr.

Die beiden Textbeispiele von Kleist und Hoffmann zeigen, was das Indiz als Ding für die Literatur um 1800 so interessant macht: Die Darstellbarkeit einer Unlesbarkeit von Handlungs- und Deutungszusammenhängen wird über die textuellen Dinge evident. Dinge als Indizien verweigern die *eine* Deutungshoheit, weil sie zwischen dem materiellen Status eines Gegenstands oder einer Tat-Sache als Oberfläche einerseits und der Konjektion einer Sinnzuschreibung andererseits oszillieren. Indizien bleiben damit genuin ambivalent: Sie lassen sich ausdeutend lesen – ja verlangen juridisch sogar

⁴² René Pöhl: Die Lehre vom Indizienbeweis im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1999, S. 471.

danach (»Denkprozess«) –, umgekehrt verschließen sie sich in widerständiger Dinglichkeit. Am Vorabend des sich erst konstituierenden Genres Kriminalroman zeichnet das Indiz in der Literatur um 1800 damit Zweierlei aus: zum einen das Versprechen auf sachliche Eindeutigkeit und Objektivität, auf die lesbar werdende Kondensation des Ganzen im Teil (*pars pro toto*), und zum anderen der gleichzeitige Bruch dieses Versprechens – seine narrative Potenz.

V. Indizienwürdigung

Indizien versprechen, so deren rechtswissenschaftliche Befürworter, im Gegensatz zur Folter eine sachliche und zielführende Rekonstruktion des Tathergangs, d.h. sowohl Strafe für den Täter wie auch Verbrechensaufklärung in der Rechtspraxis. In literarischen Texten um 1800 findet sich immer wieder eine Gedankenfigur, die besagt, dass man angesichts der Tatsache, dass die Jurisprudenz sich die Unsicherheit ihrer überkommenen Beweismethoden eingesteht, doch alternative, zwar als ebenfalls unsicher geltende, doch (literarisch) interessantere Erkenntnisverfahren wie Intuition, gesunden Menschenverstand, das Gefühl oder Menschenkenntnis bei der Wahrheitssuche einsetzen könne. Literarisch werden damit akute Rechtsfragen der Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit von Erkenntnis diskutiert, wie sie beispielsweise die Reformjuristen Globig und Huster aufwerfen, wenn sie fordern, dass nach den »Regeln« und »Gesetze[n] des Wahrscheinlichen« zu verfahren sei, welche »unserer Seele so natürlich sind«. ⁴³ Nicht zuletzt stellen sich – zumindest literarisch – diese Methoden als wesentlich treffsicherer heraus als das, was Gerichte auf der Suche nach juristischer Gewissheit hervorbringen. ⁴⁴ Feuerbach formuliert diesbezüglich eine qualitative (statt wie bislang quantitative) Beweistheorie, die »innerhalb der sehr weiten Grenzen, welche das Gebiet der Wahrheit umschließen, dem eigenen Urtheile des Richters seinen gemessenen Spielraum lassen« will. ⁴⁵

⁴³ Hans Ernst von Globig/Johann Georg Huster: Abhandlung von der Criminal-Gesetzgebung. Zürich 1783, S. 270, 261 u. 265.

⁴⁴ Vgl. beispielsweise Maximilian Bergegruen: Betrügliche Schlüsse, natürliche Regeln. Zur Beweiskraft von forensischen und literarischen Indizien in Kleists *Der Zweikampf*. In: Nicolas Pethes (Hg.): Ausnahmezustand der Literatur. Göttingen 2011, S. 133–165.

⁴⁵ Paul Johann Anselm von Feuerbach: Betrachtungen über das Geschwornen-Gericht. Landshut 1813, S. 132.

Zu Anwendern dieser ›weichen‹ Methode werden, wie gezeigt, literarische Figuren (etwa Hermann, Graf Miossens, Ludwig XIV.): Sie kombinieren jeweils alle ihnen verfügbaren Informationen und schöpfen damit das Indizienparadigma über *hard facts* und *soft skills* wie Tatbestandsaufnahme, Täterprofilung, intuitive Antizipation, Tatortbegehung, Zeugenbefragung und einführende Schlussfolgerungen, aber auch Manipulation voll aus.

Auch im 19., 20. und 21. Jahrhundert lässt sich in literarischen Texten das Argument wiederfinden, dass Intuition und Einfühlung für die erfolgreiche Indizienlese genauso unentbehrlich sind wie forensische Fakten. Wachtmeister Studer beispielsweise, aus Glausers *Schlumpf Erwin Mord*, denunziert die »Methoden« der Kriminalistik, wie »Fingerabdrücke zu beschaffen«, als viel zu »kompliziert«. ⁴⁶ In seinen Träumen und Fiebertvisionen verfolgt ihn dafür denn auch ein »riesiger Daumenabdruck«, ⁴⁷ der die Berechtigung der materialen Dinglichkeit einzufordern scheint, zugleich aber liefern seine Phantasmagorien den Schlüssel zum Fahndungserfolg. ⁴⁸

Ähnlich verhält es sich noch im Wien der Jahrtausendwende bei Wolf Haas: Während der ehemalige Polizist, nun Privatermittler, Meister der Digression und einsame Wolf, Simon Brenner, sich durch das undurchdringliche Dickicht von Motiven und Verdächtigen schlägt, gibt »ihm das Unbewusste oft einen kleinen Tipp« – keinen eindeutigen, denn es ist und bleibt ein »kleiner Sadist«. Und so pfeift Brenner buchstäblich auf die Forensik und favorisiert die sich am unbewusst registrierten Detail oder Ding stoßende Intuition qua Song: »Er [Brenner] pfeift etwas, quasi Ohrwurm, und da steckt womöglich im Ohrwurm die Mordlösung drinnen« ⁴⁹ – und so amalgamiert sich im Agon von analytischem Sinn und musischer Sinnlichkeit, am unbewussten Stolpern über die widerspenstigen Dinge und den stets sehr nachzeitig eintretenden Schlüssen Brenners die Protolösung der jeweiligen Fälle.

Um 1800 findet in der deutschsprachigen Literatur, wie in der Rechtswissenschaft, eine zeichenlogisch grundierte Reflexion über das unsichere Wissen in der Forensik statt, der symptomatische Ort hierfür ist über lange Zeit das Indiz. Anstatt jedoch, wie es die Juristen versuchen, die Theorie eines juristisch unmittelbaren Beweises zu retten, bekennen sich die literarischen

⁴⁶ Friedrich Glauser: *Schlumpf Erwin Mord* [1936]. Zürich 1995, S. 89.

⁴⁷ Ebd., S. 177.

⁴⁸ Vgl. Hubert Thüring: »Wie sollte man diesen Rapport schreiben?« Metonymien des Protokolls bei Friedrich Glauser. In: Michael Niehaus/Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.): *Das Protokoll*. Frankfurt a.M. 2005, S. 187–222.

⁴⁹ Wolf Haas: *Wie die Tiere*. Hamburg 2002, S. 111.

Ermittler früh und dauerhaft zu einem ›surrationalen‹⁵⁰ oder ›gefühlten Wissen‹ der indizierten Denkschlüsse. Am Vorabend des späteren Genres Krimi zeigen sich bereits um 1800 auffallend indizierend gebaute Texte, die sich in zahlreichen Variationen die Unlesbarkeit von Dingen, ihre konstruktiv funktionalisierte oder destruktiv verdunkelnde Referenzialität, als Erzählstrategie zu Nutze machen: Zurückgelassene, wandernde, manipulierte, geschenkte, verlorene oder vergessene Dinge,⁵¹ die als gegenständliche, partikulare, bewegbare Objekte narrative Zusammenhänge stiften, zerstören und/oder sinn- und funktionslos kreuzen (können), bilden die für Dargestelltes wie Darstellendes durchaus riskante Texturen. Die in dieser Weise komponierten Texte verweisen als Teil der gesellschaftlich epistemologischen Selbstverständigungen auf die kulturellen Operationen des (nicht allein kriminalen) Erzählens und Zeigens qua Indizien. Vom Drama bis zur Anekdote, von der Fallgeschichte bis zum Briefroman experimentieren Darstellung und Dargestelltes über den retrospektiven wie den prospektiven Denkschluss mit der Überführung von Nichtwissen in zunächst unsicheres, instabiles Wissen und weiter zu etabliertem Wissen – und dessen erneuter Revision. Dass der finale Wissensstand ein nur vermeintlich stillzustellender ist, zeigt die von erkenntnistheoretischem Misstrauen und poetischem Zutrauen geprägte Dynamik von Zeichen- und Referenzverhältnissen anhand von Indizien in der Literatur.

⁵⁰ Vgl. Gaston Bachelard: *Der Surrationalismus*. Hg. von Monika Wulz, übers. von Horst Brühmann. Konstanz 2017.

⁵¹ Vgl. Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge*. München 2009.

Objekte und ihre Sprache

Ein narratologischer Versuch

»Die Sprache der Knochen« titelte die *Süddeutsche Zeitung* unter der Rubrik *Wissen*, »Blutarmut, Krebs, Tb: Was uralte Skelette über die Krankheiten vergangener Zeiten berichten«.¹ Der Artikel diskutiert die Arbeit von Paläopathologen, die diverse Krankheiten von Menschen der Vormoderne mittels mikroskopischer Untersuchungen an ihren Skeletten nachweisen können. Anhand der Befunde eines 4300 Jahre alten Skelettes erzählt die SZ-Autorin eine überraschend detaillierte, wenn auch knappe Lebensgeschichte eines Menschen – sie bettet die wissenschaftlichen Ergebnisse in ein Narrativ ein. Während Paläopathologen, Archäologen, Anthropologen, Konsumforscher, Ethnologen, Museologen bis hin zu Psychologen ganz selbstverständlich über Objekte, ihre Narrative, Semantiken, kulturellen Kontexte und Zeichenhaftigkeit forschen, zögern die philologischen Wissenschaften häufig vor der Beschäftigung mit realen Objekten. Dabei kürt die Rede von einer ›Sprache der Objekte‹ oder wahlweise ›Dinge‹ nicht nur unzählige Ausstellungen – mithin das ureigene Hoheitsgebiet von Objekten –, sondern kennzeichnet diverse Forschungsvorhaben und -ergebnisse gerade auch der Geisteswissenschaften.² Doch handelt es sich dabei in erster Linie um rein philologische Untersuchungen von Dingen und Praktiken, die in der Literatur verhandelt werden – und das nicht ohne Grund. Ist doch das Medium Text ein vergleichsweise zuverlässiger, gut archivierbarer und

¹ Esther Widmann, in: SZ Nr. 76, Freitag, 31.3.2017, S. 16.

² *Pars pro toto* seien hier drei genannt: Der BMBF-Förderschwerpunkt »Die Sprache der Objekte« unterstützt 24 transdisziplinäre Verbundprojekte, darunter eines der wenigen mit geisteswissenschaftlichem Hintergrund, dessen Fokus auf realen Objekten liegt: »Parerga und Paratexte – Wie Dinge zur Sprache kommen. Praktiken und Präsentationsformen in Goethes Sammlungen.« Im Teilprojekt des Lehrstuhls Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg werden Objekte aus den Beständen der Klassik Stiftung Weimar untersucht, die sich durch ein besonderes Verhältnis zu Schrift auszeichnen. Im Rahmen dieser Untersuchungen wurden auch die hier dargelegten Überlegungen angestellt. Weitere Projekte sind »Die Sprache der Dinge. Philosophie und Kulturwissenschaften im deutsch-russischen Ideentransfer der 1920er Jahre«, ein dreijähriges Forschungsprojekt der Ruhr-Universität Bochum, sowie »Epiphane Wirklichkeiten. Sprachen der Dinge in Literatur und Künsten«, ein Forschungskolloquium vom 16.–18.2.2017 der Friedrich Schlegel Graduiertenschule an der Freien Universität Berlin.

rezipierbarer Informationsvermittler und der genuine Hauptgegenstand der Literaturwissenschaft.

Der vorliegende Aufsatz hingegen möchte eine Brücke schlagen zwischen den immer schon objektorientierten *Material Culture Studies* und der Philologie, die doch prädestiniert scheint, sich mit der vielzitierten ›Sprache‹ von Objekten auseinanderzusetzen. Unter transdisziplinären Vorzeichen wird im Folgenden versucht, einige der vielfach an Texten erprobten Konzepte und Methoden der Literaturwissenschaft auf die ebenso sprachgewaltigen Gegenstände der physischen Welt anzuwenden. Denn bei näherer Betrachtung scheinen sich ähnliche Fragen an literarisch verhandelte wie an reale Objekte zu stellen: Welche erzählerischen Modi nutzen sie, was wird dabei vermittelt und welche Zugänge bieten sich an? Sowohl in der literarischen als auch in der physisch realisierten Welt kann jedes Objekt für eine solche Befragung in den Blick genommen werden, der Mantellais in der Artusepik ebenso wie die Bronzefigur eines Stummen Dieners, die jahrhundertlang im Sediment des Rheins verborgen lag.³ Dabei ist nicht jedes Objekt in gleicher Weise beredt, je nach Beschaffenheit und Wirkungsraum tauchen manche aus dem Strom der Dinge auf und affizieren uns auf sprichwörtlich bemerkenswerte Art und Weise, andere bleiben unauffällig oder gehen gar darin unter. Ob Alltags-, Gebrauchs- oder Naturgegenstände, Luxusartikel, Kunstgüter, Exponate oder Müll, in allen Kontexten gibt es Objekte, die dank ihrer materiellen und ideellen Eigenschaften ein Mehr an Geschichten zu erzählen haben. Es scheint daher nicht abwegig, dass auch Literaturwissenschaftler einen Blick auf die vielzitierten ›sprechenden Objekte‹ werfen und einen methodologischen Transfer erproben.

Für einen solchen narratologischen Versuch wird ein Sammlungsstück der Klassik Stiftung Weimar herangezogen, das derzeit auf Goethes Schreibtisch im Arbeitszimmer seines Wohnhauses am Frauenplan in Weimar steht. Es handelt sich um ein Schreibzeug aus Eisenblech,⁴ das Goethe seinem Enkel Wolfgang Maximilian von Goethe (1820–1883) an Weihnachten 1831 schenkte. Bereits die derzeitige Ausstellungssituation kennzeichnet das Objekt zwar als ein besonderes, doch die mit ihm verbundenen Geschichten könnte es ebenso gut im Depot oder in einem noch weniger repräsentativen

³ Siehe hierzu die Beiträge von Stefan Abel und Markus Krajewski in diesem Band.

⁴ Inventarnr. GKg/01179, Identnr. 232088. Vgl. Susanne Schröder: Katalog der Schreibzeuge, Schreibgeräte und Schreibutensilien. In: Dies. (Hg.): Werkzeuge des Pegasus. Historische Schreibzeuge im Goethe-Nationalmuseum. Ausst.-Kat. der Stiftung Weimarer Klassik. Weimar 2002. Kat.-Art. 78, S. 82–83.

Rahmen erzählen. Sie äußern sich in seiner Form, Gestaltung und Funktion, werden vermittelt durch materielle Spuren seines Gebrauchs und Alters – einer taktil und visuell wahrnehmbaren Sprache, wenn man so möchte.⁵ Was das Schreibzeug darüber hinaus für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung so interessant macht, ist eine handschriftliche Notiz des Enkels Wolfgang Maximilian auf der Rückseite, die es als Geschenk des Großvaters ausweist. Die hier zu überprüfende These lautet demnach, dass dieses Objekt als Akteur einer Erzählung verstanden und analysiert werden kann, analog zu Dingen in der Literatur. Bevor die erzählerischen Mittel des Objekts näher betrachtet werden, sollen eingangs der hier verwendete Terminus ›Objekt‹ begründet und in groben Zügen der Weg hin zu einer Literaturwissenschaft nachvollzogen werden, die sich langsam für eine Beschäftigung mit Gegenständen öffnet.

Da es sich um ein Sammlungsstück aus einem museologischen Kontext handelt, wird dem darin üblichen Sprachgebrauch folgend in der Regel vom ›Objekt‹ gesprochen. Der Begriff ›Ding‹ bleibt eher dem metaphorischen, abstrakten Sprechen vorbehalten oder benennt eine Mehrzahl nicht spezifizierter Gegenstände sowie die fiktiven, in der Literatur auftretenden Dinge. Dies geschieht im Bewusstsein der Komplexität und Differenzen der Termini ›Objekt‹, ›Ding‹, ›Gegenstand‹, ›Sache‹ und ihrer wenig systematischen Verwendung in der Forschung. Stark vereinfacht ließe sich vielleicht sagen, dass die mit Realien arbeitenden Disziplinen tendenziell vom ›Objekt‹ sprechen, wenn es um den konkreten, materialiter vorliegenden Sachgegenstand geht oder um die Reflektion von Subjekt-Objekt-Beziehungen. Während Untersuchungen auf einer eher theoretischen oder philosophischen Ebene den Ding-Begriff zu bevorzugen scheinen, ebenso wie die Philologien meist von ›Dingen‹ sprechen, wenn sie Gegenstände aus der erzählenden Literatur oder Poetik meinen.⁶ An der Häufung einschlägiger Titel von Sammelbänden und Monographien lässt sich beobachten, dass gerade die Forschung

⁵ Es lassen sich daneben auch Objekte denken, die über olfaktorische und auditive Eigenschaften Informationen kommunizieren. In den objektforschenden Fächern wird die metaphorische Rede von der ›Sprache‹ der Objekte selten als solche reflektiert und nach ihrer kommunikativen Struktur gefragt. Einige Überlegungen hierzu finden sich bei Ruth E. Mohrmann: Können Dinge sprechen? In: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 56 (2011), S. 9–24.

⁶ Häufig genug werden jedoch beide Begriffe gerade in den Publikationstiteln nebeneinander verwendet, um Wortdopplungen zu vermeiden, was einer Differenzierung der Termini nicht entgegenkommt und sowohl in der deutsch- wie englischsprachigen Forschung zu beobachten ist. Für einen ersten Überblick der Zuschreibungen und Begrifflichkeiten in unterschiedlichen Disziplinen siehe Bärbel Tischleder: Objektstücke, Sachzwänge und



Abb. 1: Schreibzeug mit Ansicht der Tellskapelle am Ufer des Vierwaldstättersees, um 1830, aus dem Besitz des Wolfgang Maximilian von Goethe (1820–1883)

zu literarischen Dingen im letzten Jahrzehnt eine enorme Aufwertung und Ausdifferenzierung erfahren hat.⁷ Eine vorsichtige Annäherung der philologischen Fächer an Objekte außerhalb der Texte erfolgte mit einem zunehmenden Interesse an der Materialität eben dieser, dem Zeichenmaterial,

die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zur Dingtheorie und Literatur. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1 (2007), Sondernummer: Fremde Dinge, S. 61–71.

⁷ Aus der inzwischen beachtlichen Anzahl von Publikationen wird hier stellvertretend auf einige einschlägige Titel aus neuerer Zeit verwiesen: José Brunner (Hg.): *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen 2015; Doerte Bischoff: *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*. Paderborn 2013; Christiane Holm/Günter Oesterle (Hg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*. Würzburg 2011; auch das *Kleist-Jahrbuch* 2015 legt seinen Schwerpunkt auf Dinge. Von sprachwissenschaftlicher Seite nahm sich zuletzt Christiane Werner des Phänomens an: *Wie man mit Worten Dinge erschafft. Die sprachliche Konstruktion fiktiver Gegenstände*. Göttingen 2016. Auffällig sind die zahlreichen Fallbeispiele und Fokussierungen bestimmter Konzeptualisierungen von Dingen – z.B. als Handlungsträger oder Fetisch – in der erzählenden Literatur, während eine theoretische Rahmung dieses Forschungsfeldes noch kaum erfolgte.



Abb. 2: Handschriftliche Notiz auf der Rückseite: »Geschenk des Apapa's Weihnachten 1831. Mit dem Schreibtisch, welcher noch in seiner Stube unter dem Fenster steht. Wolfgang von Goethe.«

den Schriftträgern, Schreibprozessen und Publikationsformen.⁸ Sie lässt sich außerdem dort beobachten, wo Literatur- und Sprachwissenschaftler gezielt interdisziplinär arbeiten. So entwickelte sich ein wechselseitiger, nachhaltiger Austausch u.a. mit den Kulturwissenschaften, der Wissenschaftsgeschichte und den Bildwissenschaften, in dessen Zuge Kulturpraktiken wie das Sammeln in den Vordergrund rückten und die Frage nach Schreibverfahren und Schriftbildlichkeit den Blick schärfen für die materielle Bedingtheit der Untersuchungsgegenstände.⁹ Von hier aus ist der Weg nicht mehr weit

⁸ Eines der produktivsten und facettenreichsten Forschungsprojekte ist hier sicherlich der Sonderforschungsbereich 933 »Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften« der Heidelberger Universität. Doch auch für die Neuzeit erweisen sich Fragen nach Schriftträgern, Schreibmaterial und Schreibprozessen als äußerst ergiebig und anschlussfähig, wie z.B. das Thyssen-Projekt »Manuskript, Buch, Makulatur. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800« des Lehrstuhls für Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg zeigt.

⁹ Einen interdisziplinären Ansatz verfolgt z.B. der Sammelband von Birgit Neumann (Hg.): Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2015, des-

zu einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung von Objekten, die originär nicht als Schreibgrund gedacht sind und trotzdem beschriftet wurden, wie das Schreibzeug von Wolfgang Maximilian.

Gemeinsam mit anderen Gegenständen ist das Schreibzeug durch eine Stiftung von den Intestaterben der Enkel Goethes, Leo Graf Henckel von Donnersmarck und Dr. Felix Vulpus, dem Goethe-Nationalmuseum bei seiner Gründung 1885 zugekommen. Es befand sich demnach nicht im direkten Nachlass von Goethe, worauf auch die Notiz auf der Rückseite verweist. Das Eisenblech ist wie ein kleines Diorama oder offener Rahmen geformt. Auf einer flachen, 15 cm breiten und 7 cm tiefen Plinthe stehen in einer Reihe ein Tintenglas, eine Blechdose, um die Schreibfeder abstellen zu können, und ein Glas für Löschsand; sie wird gerahmt von zwei schmalen, 18 cm hohen Seitenwänden, deren Einkerbungen zur Ablage weiterer Federn dienen. Das gelbe Blech ist mit schwarzer Bemalung verziert, um die Plinthe windet sich ein Blüten- und Knospenband, die Seiten sind mit Thyrsosstab und Weinlaub sowie Schild, Schwert, Lanze und Lorbeerkrantz geschmückt. Die Rückwand zeigt eine von Bäumen umrahmte Kapelle an einem See, auf dem zwei Segelboote vor dem Hintergrund eines Bergmassivs fahren. In lateinischer Schreibschrift ist die Szenerie mit »Tellen-Platte« untertitelt, womit der Ort bezeichnet ist, an dem Wilhelm Tell sich der Geschichte nach mit einem Sprung ans Ufer des Vierwaldstättersees rettete. Bei genauerer Betrachtung der Rückseite zeigt sich nach und nach das *Surplus* des Objekts: Über zwei Drittel der Fläche laufen die Spuren einer Notiz, deren Schreibmaterial im Lauf der Zeit fast völlig verblasste oder abplatzte, so dass heute nur mehr der helle Negativabdruck der Schrift zu lesen ist, wenn das Schreibset ins Streiflicht gehalten wird: »Geschenk des Apapa's Weihnachten 1831. Mit dem Schreibtisch, welcher noch in seiner Stube unter dem Fenster steht.

sen Beiträge an den Schnittstellen von Literatur und Dingkultur angesiedelt sind. Ebenso wie die Ergebnisse des Forschungs- und Ausstellungsprojekts Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Ausstellungskatalog der Klassik Stiftung Weimar hg. von Sebastian Böhm u.a. Weimar 2012. Das 18. Jahrhundert steht auch im Fokus des Sammelbandes von Thomas Brehmer (Hg.): Materialitätsdiskurse der Aufklärung. Bücher – Dinge – Praxen. Halle-Wittenberg 2016. Dem bildlichen Charakter von Schrift widmen sich u.a. Susanne Strätling/Georg Witte (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München 2006; sowie Davide Giuriato/Stephan Kammer (Hg.): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Frankfurt a.M./Basel 2006; und in einer ästhetisch-praxeologischen Synthese gehen Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölter der Epistologie nach: Dies. (Hg.): Der Brief – Ereignis und Objekt. Ausstellungskatalog des Freien Deutschen Hochstifts u. Frankfurter Goethe-Museums. Frankfurt a.M. 2008.

Wolfgang von Goethe.«¹⁰ Die Beschriftung des Enkels erweitert die narrative Struktur seines Schreibzeugs um ein Vielfaches. Es ist diese ungewöhnliche Verbindung von Schrift und Artefakt, die das Objekt aus der Vielzahl von Sammlungsgegenständen der Klassik Stiftung Weimar heraushebt und die verantwortlich ist für seine außergewöhnliche Beredsamkeit. Lorraine Daston charakterisiert solcherart Objekte treffend:

Things that talk are often chimeras, composites of different species. The difference in species must be stressed: the composites in question don't just weld together different elements of the same kind (for example, the wood, nails, glue, and paint stuck together to make a chair); they straddle boundaries between kinds. Art and nature, persons and things, objective and subjective are somehow brought together in these things, and the fusion result in considerable blurring of outlines.¹¹

Zudem wird das scheinbar subjektive Moment, das einer derartigen Auswahl des Untersuchungsgegenstandes innewohnt, von den Objekten unauffällig konterkariert, indem die Subjekt-Objekt-Beziehung umgekehrt wird:

These are things that made each of us want to talk about how these particular things talk to us. They are objects of fascination, association, and endless consideration. [...] By some process of reciprocity, our things individualized us as we picked them out of all the possibilities. What these things have in common is loquaciousness: they give rise to an astonishing amount of talk.¹²

Das selektierte Objekt weist auf den Auswählenden zurück, markiert ihn gleichermaßen in seiner Entscheidung, über genau dieses Objekt zu sprechen.¹³

Im besten Sinn handelt es sich bei Wolfgang Maximilians Schreibzeug um eine der von Daston beschriebenen Chimären, ein aus auffällig unterschiedlichen Komponenten zusammengesetztes Objekt, dessen hohes erzählerisches Potential uns wiederum »bemerkenswert« scheint. Anders als in den objektforschenden Fächern üblich, wird das Schreibzeug im Folgenden nicht als Zeichen innerhalb einer kulturellen Praxis gedeutet, steht dem-

¹⁰ Datenblatt der Museumsdatenbank der Klassik Stiftung Weimar, Inventarnr. GKg/01179, Identnr. 232088.

¹¹ Lorraine Daston: *Speechless*. Introduction. In: Dies. (Hg.): *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York 2004, S. 9–24, hier S. 21.

¹² Ebd.

¹³ Daston macht damit implizit auch auf den Standpunkt der Forschenden aufmerksam, der nie ein objektiver, außerhalb der Gegenstandswelt angesiedelter ist.

nach nicht seine Dingbedeutsamkeit im Zentrum.¹⁴ Auch geht es weniger um eine dekonstruktivistische Lektüre der Dinge, begriffen als erweiterte Textstrukturen,¹⁵ als vielmehr um die genaue Beobachtung eines Objekts in seiner materialen Verfasstheit, die Konturierung der Bedingungen seiner Sprach- und Wirkmacht und damit seiner Funktion in einer als narrativ begriffenen Struktur.

Wie die Erzählung des Schreibzeugs jenseits einer rein metaphorischen Rede von der ›Sprache des Objekts‹ methodisch analysiert werden könnte, soll im Folgenden anhand eines narratologischen Vorschlags von Mieke Bal gezeigt werden. Aus einer kulturanalytischen Perspektive heraus fragte Bal bereits vor dem *material turn* der Literaturwissenschaften, »ob die ausschließliche Konzentration aufs Sprachliche beim Studium des Narrativen nicht den Bereich der Beobachtungen in recht willkürlicher Weise begrenzt hat. [...] Was geschieht, wenn das Medium aus realen, soliden und materiellen Objekten besteht?«¹⁶ Um dies zu prüfen, wählt sie nicht nur ein reales Objekt, sondern widmet sich der Praxis des Sammelns von Dingen. Ihr Interesse gilt hier zwar dem »subjektorientierten Sinn«¹⁷ des Narrativen, doch kann Bals Konzept für die nachfolgenden Betrachtungen leicht modifiziert adaptiert werden. Zunächst sei ihr Vorschlag einer narratologischen Struktur zitiert, die anschließend auf die einzelnen Komponenten und Funktionen einer Erzählung des Schreibzeugs angewendet wird. Ihrer Meinung nach

ist die Erzählung eine Darstellung im Rahmen eines semiotischen Systems, in dem eine subjektiv fokalisierte Rede von Ereignissen vorgeführt und übermittelt wird. [...] Die Reihe der von den handelnden Personen herbeigeführten bzw. erlittenen Ereignisse ist die Fabel, häufiger auch Handlung oder Plot genannt. Die

¹⁴ Vgl. Mohrmann: Können Dinge sprechen?, S. 9–24.

¹⁵ Unter diesen Vorzeichen untersucht Susanne Scholz – anhand literarischer Quellen – die Beziehung von Dinggebrauch und Subjektivität im England des 18. Jahrhunderts. Sie zielt dabei auf die Zeichenfunktion der in kulturelle Praktiken eingebundenen Dinge, kommt über den dezidiert poststrukturalistischen Ansatz jedoch auch zu dem Schluss: »[...] Objekte *sind* Erzählungen. Wenn aber die Relation von Worten und Dingen genauso fließend wird wie die von Subjekt und Objekt, dann ist Dingforschung einerseits notwendig transdisziplinär, andererseits kommt den Dingdarstellungen in der Literatur bei der kulturellen Vermittlung von Subjekt-Objekt-Relationen ein besonderer Status zu.« Susanne Scholz: Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts. Königstein/Taunus 2004, S. 22.

¹⁶ Mieke Bal: Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive. In: Dies.: Kulturanalyse. Hg. von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Frankfurt a.M. 2002, S. 117–145, hier S. 120.

¹⁷ Ebd., S. 122.

handelnden Personen – die Subjekte des Handelns – heißen auf dieser Ebene Akteure. [...] Der subjektivierte Plot wird Geschichte genannt: Sie ist das, was durch anderen verständliche Zeichen – Wörter, Gesten, Bilder oder Objekte – berichtet wird. Das semiotische Subjekt, von dem diese Darstellung hervorgebracht oder geäußert wird, heißt Erzähler.¹⁸

Ohne die strukturalistisch gefärbte Terminologie über Gebühr zu belasten, kann im Fall des Schreibzeugs durchaus von einer Erzählung die Rede sein, deren Handlung durch eine Reihe von Ereignissen bestimmt wird. Diese kennt allerdings Personen (etwa Wolfgang Maximilian und Johann Wolfgang von Goethe) *und* Dinge (Schreibzeug, Tisch) als Akteure. Im Zentrum der Fabel stehen zumindest ein Objekt und eine Person als Subjekte des Handelns nebeneinander, so dass im ersten Fall der Akteur und die Zeichen – darunter Objekte –, mit denen die Geschichte vermittelt wird, in eins fallen. Das Objekt erzählt anhand seiner selbst Geschichten, sei es über seine Gestalt und Materialität, sei es über sichtbare, mithin lesbare Spuren. Wie sich zeigen wird, kann die Fokalisierung dabei durchaus wechseln.

Um dies herauszuarbeiten, werden einige Geschichten des Schreibzeugs und ihre Vermittlung näher in Augenschein genommen. Allein das Bildmotiv der ›Tellen-Platte‹ ruft einen nationalen Gründungsmythos auf, der bis hin zu Friedrich Schillers *Willhelm Tell* bereits zahlreiche verschriftete Varianten gefunden hatte. Doch die bildnerische Ausgestaltung vermittelt nicht nur die Geschichte einer Nation, sie verweist in selbstreflexiver Art auch auf die Funktion des Schreibsets – zu schreiben, wenn nicht zu dichten. Welche Art von Inspiration Goethe mit dieser Gabe vorschwebte, kann nur vermutet werden, weder Tagebucheintragungen noch briefliche Erwähnungen geben konkreten Aufschluss über seine Intention sowie die Umstände des Erwerbs. Einige Bemerkungen zu Wolfgang Maximilians Begeisterung fürs Theater lassen jedoch erahnen, wie das Bildmotiv der Tellen-Platte, dramatische Dichtung und Schreibzeug zusammenhängen könnten. Gut zwei Wochen vor der weihnachtlichen Bescherung, am 7. Dezember 1831, notiert Goethe:

Nach Tische Wölfchen. Dessen Theaterleidenschaft scherzhaft beschwichtigt. Besieht man es genau, so findet sich, daß das Theater das einzige eigentlich Lebendige im bürgerlichen Leben ist, welches dadurch, daß es jeden Abend in sich selbst abschließt und am nächsten sich wie ein Phönix erneut, lebhaft wirkt und seine Wirkung gleich selbst wieder aufhebt, durch eine unübersehbare Mannichfaltigkeit den Geist beschäftigt und bey Anlasse zum Denken in den Zuschauern das Urtheil aufruft, reinigt und schärft. Wölfchens Recensionen sind deßhalb sehr

¹⁸ Ebd., S. 123.

merkwürdig, weil er dieselben nicht anders als beurtheilend aufnimmt, anstatt daß Walther sich nach der Absicht des Dichters und Spielers zu leidenschaftlichem Antheil hinreißen läßt.¹⁹

Einen Tag später sieht sich Goethe durch diese Betrachtungen über seinen Enkel und das Theaterwesen veranlasst, »einiges Ifflandische« zu lesen, dessen Analyse der »pathologischen Winkel der bürgerlichen Gesellschaft« er mit Schillers Begriff der »Misère« benennt.²⁰ Wahrscheinlich machte es Goethe daher Freude, den Enkel an dessen Schreibtisch im Arbeitszimmer ein Schreibzeug benutzen zu sehen, das so sinnfällig an die literarische Größe und die gesellschaftspolitischen Überlegungen des Schriftstellerkollegen und Freundes erinnerte. Das Werk eines der bekanntesten Dramatiker der Zeit bildlich vor Augen, wurde Wolfgang Maximilian vielleicht ermuntert, mit dem neuen Schreibzeug seine »Recensionen« zu Papier zu bringen und seine musische Ausbildung um diese reflektierende Perspektive zu erweitern. Ein Tagebucheintrag Goethes vermerkt am 25. Dezember 1831 lediglich: »Früh die Kinder, zufrieden mit ihren Weihnachtsgeschenken.«²¹ Derart historisch kontextualisiert und in Bezug gesetzt mit persönlichen Zeugnissen, kann anhand des Schreibzeugs ein Abschnitt der sich kreuzenden Lebensgeschichten des Enkels und seines Großvaters beleuchtet werden. In dieser Geschichte wäre es jedoch eher ein Hintergrundbild, das beider Leidenschaft für das Theaterwesen illustriert und weniger Akteur in seiner eigenen Erzählung ist. Darüber hinaus könnte das Schreibzeug über seine Form und Ausgestaltung sowie in seiner Eigenschaft als Ware weitere Geschichten erzählen, u.a. die des Kunsthandwerks zu einem bestimmten Zeitpunkt, des Geschmacks einer gehobenen bürgerlichen Käuferschicht, der Beliebtheit und Verbreitung bestimmter dekorativer Elemente und ikonischer Motive.²²

¹⁹ Goethes Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen III. Abt. III, Bd. 13. Hermann Böhlaus Nachfolger. Weimar 1903, S. 185f. Im Folgenden mit WA Abt. Bd., Seite angegeben. Vgl. zu Wolfgang Maximilians enger Beziehung zu seinem Großvater sowie seiner Theaterleidenschaft auch Viola Geysersbach: Illustrierende Bildnisse. In: Schröder (Hg.): Werkzeuge des Pegasus, Kat.-Art. 19, S. 149–150.

²⁰ WA III 13, S. 186.

²¹ Ebd., S. 194.

²² Es bedarf weiterer Recherchen, um die Vorlage des Kupferstichs zu ermitteln, der für den Transferdruck auf das Eisenblech gedient hat. Die Tellskapelle und der Sprung des Tell auf die Tellen-Platte sind seit dem späten 18. Jahrhundert variantenreich ausgeführt worden, ob auf Leinwand, Papier oder Objekten des Kunstgewerbes. Vgl. etwa die Bestände im Katalog der Schweizerischen Nationalbibliothek oder eine entsprechende Bilder-Suche im Internet. Die vorliegende Gestaltung des Motivs findet sich in leicht abgewandelter Form auch auf mindestens einem Steingut-Teller aus dem Altbestand des Schillerhauses.

Bestimmte Details am Material – wie ein offenbar ersetzter Deckel für das Tintenfass sowie eine deutliche Delle auf der Oberkante der Rückwand – zeugen von der (Ab-)Nutzung des Objekts und erweitern die Objektbiographie²³ um teils dramatische Ereignisse. Hier treten weitere Akteure der Fabel in Erscheinung, in diesem Fall die Restauratoren und Kustoden der Klassik Stiftung Weimar, die den eingedrückten oberen Rand auf einen sogenannten »Spiegelsturz« zurückführen.²⁴ Dieser wird im Datenblatt des Ausstellungsstücks jedoch nicht näher erläutert und bleibt für den Leser/ Betrachter des Objekts solange eine Art *cliffhanger*, bis die Einträge in der Datenbank fortgeschrieben werden. Nach Bals Narratologie würde sich an dieser Stelle eine Verschiebung der Fokalisierung vom Schreibzeug hin zu den Museologen ergeben, die mit dem Medium »Datenblatt« ihren Beitrag zur Geschichte leisten. Ohne bereits die Schrift auf der Rückseite einbezogen zu haben, zeigt sich das Schreibset als ein beredtes, jedoch nicht ungewöhnliches Stück Kunstgewerbe. Dessen Erzählung ist eingebettet in kulturelle, soziale und politische Kontexte, in einen semiotischen Rahmen mit vielen weiteren Erzählungen.

Anders als im Katalog *Die Werkzeuge des Pegasus* behauptet, handelt es sich nicht um die gleiche Darstellung. Anhand der Datenlage kann weder eine Verbindung zum Schreibzeug hergestellt werden noch ist eindeutig zu bestimmen, ob der Teller bereits zu Lebzeiten Schillers in seinen Haushalt gehörte. Inventarnr. Kg-2008/156, Identnr. 220689. Ich danke Dr. Bettina Werche von der Klassik Stiftung Weimar für diesen Hinweis.

²³ Der Begriff der Objektbiographie wird in den *Material Culture Studies* unterschiedlich gesetzt. Für die Archäologie veranschlagen Patric-Alexander Kreuz und Tobias L. Kienlin einen dezidiert semiotischen Ansatz, der Objekte allein über ihre Zeichenhaftigkeit in einem Kommunikationszusammenhang definiert, das narrative Moment jedoch anerkennt. »Daraus resultiert ein engerer Begriff der »Objektbiographie«, der eher im Sinne der ursprünglichen Konzeption ein Interesse an der Kategorie »Kontext«, d.h. dem Lebenszyklus, den Stationen und der Rekontextualisierung von Objekten markiert und auch deren Oszillieren zwischen »Ware« und »Gabe« in unterschiedlichen sozialen und ökonomischen Systemen berücksichtigt.« Was nicht ausschließt, dass »Objektbiographien [...] als konkrete Erzählung den individuellen Vertretern einer Objektklasse anhaften [können]« (Patric-Alexander Kreuz/Tobias L. Kienlin: Das Ende einer Reise. Eine archäologische Annäherung an Objektbiographien des Fremden am Beispiel Lefkandi auf Euboia. In: Anna Mühlherr u.a. [Hg.]: Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne. Berlin/Boston 2016, S. 23–50, hier S. 29 u. 28). Für die Analyse des Schreibsets scheint mir eine Synthese aus diesen disparaten Vorstellungen fruchtbar: Die konkreten materialen Spuren am Objekt sind Zeichen ihrer Nutzung oder von Ereignissen, welche damit zu den (ab-)lesbaren Geschichten des Objekts gehören, die sich jenseits eines metaphorischen Sprachgebrauchs zu seiner Objektbiographie verdichten.

²⁴ Datenblatt der Museumsdatenbank der Klassik Stiftung Weimar, Inventarnr. GKg/01179, Identnr. 232088.

Das hervorstechendste Merkmal des Objekts und damit das bestimmende Motiv der Fabel ist das Notat von Wolfgang Maximilian auf der Rückseite des Schreibzeugs, das hier noch einmal zitiert wird: »Geschenk des Apapa's Weihnachten 1831. Mit dem Schreibtisch, welcher noch in seiner Stube unter dem Fenster steht. Wolfgang von Goethe.«²⁵ Die Beschriftung ruft mindestens zwei Narrative auf, die im Einzelnen analysiert werden sollen: Zum einen weist Wolfgang Maximilian von Goethe mit seiner quasi notariellen Beglaubigung das Schreibzeug inklusive Schreibtisch als Geschenk und Eigentum aus, zum anderen stiftet die Markierung ein memoriales Moment.²⁶ Zunächst soll das Narrativ der Gabe/des Eigentums in den Blick genommen werden, wobei insbesondere die Schreibsituation sowie die sprachlichen Details und performativen Strukturen des Textes aufschlussreich sind. Dem Enkel schien viel daran gelegen, die Information über Herkunft und Zeitpunkt des Geschenks so nachhaltig und auffallend wie möglich festzuhalten. Eine Analyse des Schreibmaterials steht noch aus, doch der Schreibgrund – lackiertes Eisenblech – ist zumindest kein üblicher und aufgrund der glatten, abwischbaren Oberfläche wahrscheinlich nicht einfach zu beschreiben gewesen. Trotzdem ist das Schriftbild sehr gleichmäßig, die Buchstaben sind sorgfältig ausgeführt. Da die Schreibsituation eher ungewöhnlich war, ist ein Schriftbildvergleich mit Vorbehalt zu betrachten, jedoch entsteht der Eindruck, es handele sich eher um die noch nicht ganz ausgebildete Handschrift des Heranwachsenden. Doch ob bereits kurz nach Goethes Tod oder erst im Laufe der Inventuren, mit der Notiz *auf* dem Objekt erinnert der Enkel nicht nur jeden potentiellen Leser daran, dass dieses Schreibset ihm von seinem Großvater – die Koseform »Apapa« signalisiert das vertraute Verhältnis – geschenkt wurde. Statt eines Zettels oder brieflichen Hinweises ist es das beschriftete Schreibzeug selbst, das seine besondere Herkunft bezeugt und kraft seiner Autorität auch den Tisch als Gabe mit einschließen

²⁵ Datenblatt der Museumsdatenbank der Klassik Stiftung Weimar, Inventarnr. GKg/01179, Identnr. 232088.

²⁶ Das Narrativ der Gabe und des Souvenirs ist auch in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts ein häufig auftretendes erzählerisches Mittel. Vgl. hierzu die Beiträge von Sandra Bauer und Christiane Holm in: Dies./Günter Oesterle (Hg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*. Würzburg 2011, S. 13–144 (Bauer), S. 243–261 (Holm); sowie Christiane Holm: *Andenken und Fetisch in Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre. Zur erzählerischen Reflexion von affektiven Erinnerungspraktiken*. In: Bettina Bannasch/Günter Butzer (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin/New York 2007, S. 205–223.

kann. Dieser wird präzise »in der Stube«, d.h. im Arbeitszimmer verortet und bildet mit dem Schreibzeug ein sinnfälliges Ensemble.

Mit dem performativen Charakter der Notiz kommt dem Objekt weltverändernde Kraft zu, es ist Urkunde und Gabe in einem und vollzieht in dieser Eigenschaft den Besitzerwechsel des Schreibtisches gleich mit. Handelndes Subjekt der Geschichte und Zeichen der Vermittlung fallen zusammen, die Grenze zwischen Zeichen und Referenz wird angetastet, wenn nicht überwunden.²⁷ Der Hinweis auf die Geschenke bekommt zudem etwas Dringliches, wenn Wolfgang Maximilian darauf verweist, dass der Tisch »noch« in Goethes Stube steht. So als stünde die Einrichtung der Privaträume in Frage und die Besitzansprüche müssten deutlich gemacht werden.²⁸ Mit seiner Unterschrift beglaubigt Wolfgang Maximilian von Goethe den Anspruch auf die Objekte, sie macht aus einer Erinnerungsnotiz einen Akt der Aneignung.²⁹ Unter dem Aspekt von Intentionalität und Kontingenz charakterisiert Sybille Krämer die Signatur und ihr Fazit ergänzt die bisher angestellten Überlegungen:

Wenn etwas als indexikalischer Hinweis interpretierbar ist, so heißt dies elementar betrachtet: verwiesen wird dabei auf etwas, das sich an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit befindet [...]. Daher dokumentiert die persönliche Unterschrift die Präsenz an einem Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt: Genau darin

²⁷ An dieser Stelle greifen meines Erachtens zwei Formen von Performativität ineinander. Zum einen verfährt das Ritual der Geschenkübergabe bei dem kulturphilosophischen Ansatz von Sybille Krämer und Marco Stahlhut: »Es geht um eine besondere Form von Konstitutionsleistung, bei der ein symbolisches Tun die Grenzlinie zwischen Zeichen/Nicht-Zeichen überschreitet und dadurch weltverändernde Kraft bekommt. [...] Performative Äußerungen gehören daher nie der ›reinen Sprache‹ an; performative Zeichengebräuche zehren immer von einer Durchlässigkeit zwischen dem Symbolischen und dem Nicht-Symbolischen.« (Sybille Krämer/Marco Stahlhut: Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: *Paragrana* 10/1 [2001], S. 35–64, hier S. 57) Zum anderen wurde der Akt des Schenkens selbstreflexiv auf dem Präsent verschriftlicht, beglaubigt und auf ein anderes Objekt ausgedehnt, womit auch eine an »Oberflächenphänomene[n], d[er] Materialität bzw. d[em] dynamische[n] Erscheinungsbild eines Textes« interessierte textuelle Performativitätsforschung angesprochen wird, deren entfernter Bezugspunkt Austins Sprechaktheorie ist. Bernd Häsner u.a.: *Text und Performativität*. In: Klaus W. Hempfer/Jörg Volbers (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2011, S. 69–96, hier S. 79.

²⁸ Siehe zu den Entwicklungen der Nachlassverwaltung und den verschiedenen Situationen der Raumnutzung im Goethehaus am Frauenplan: Stiftung Weimarer Klassik (Hg.): *Verlassenschaften. Der Nachlaß Vulpius*. Unter Mitarbeit von Renate Müller-Krumbach und Roswitha Wollkopf. Weimar 1995.

²⁹ Vgl. Thomas Macho: *Handschrift – Schriftbild. Anmerkungen zu einer Geschichte der Unterschrift*. In: *Paragrana* (2005) Beiheft 1, S. 111–120.

wurzelt ihre performative Kraft. Sie ist die gewollte, also keineswegs unabsichtliche Spur einer persönlichen Anwesenheit, die verbürgt, dass mit der Unterschrift zugleich beglaubigt ist, das Unterschriebene wahrgenommen, gelesen und für gut befunden zu haben.³⁰

Die Unterschrift des Enkels erzählt die Geschichte seiner körperlichen Anwesenheit zu einem Zeitpunkt an einem Ort, den wir zwar nicht bestimmen können. Doch Wolfgang Maximilians Handlung gehört zur »Reihe der von den handelnden Personen herbeigeführten bzw. erlittenen Ereignisse«,³¹ welche die Fabel der Erzählung umfasst. Sein Handeln ist durch die verschrifteten Zeichen konkret ablesbar am Sammlungsgegenstand, mithin auf diesen übertragen, indem es ihn zu einer Art Besitzurkunde transformiert. Vergleichbar mit rein literarischen Dingen erschließen sich die Funktionen des Objekts als Handlungsträger und Vermittler von Geschichten über seine Kontextualisierung in erzählerischen Verfahren, wobei das Schreibzeug ihnen die konkrete Wirkungsmacht voraus hat.

Auch der zweite narrative Strang, jener des Souvenirs, wird vornehmlich über die Beschriftung erzählt. Der Enkel verstetigte augenfällig die Erinnerung daran, dass das Schreibzeug, inklusive des genannten Schreibtisches ihm gehört. Christiane Holm und Anna Ananieva haben im Zusammenhang mit der Andenkensammlung von Sophie la Roche auf »die narrative Verfasstheit des intimen Andenkens« hingewiesen, weshalb auch für sie diejenigen Objekte interessant sind, die »selbst ein Stück ihrer Gründungsszene erzählen«.³² Sophie la Roche hatte ihre Erinnerungstücke in Zettel eingewickelt, die mit der Andenkengeschichte beschrieben waren, während Wolfgang Maximilian die Gründungsszene direkt auf seinem Souvenir verewigte. Unklar ist, ob der Enkel das Schreibset erst aufgrund des Todes seines Großvaters beschriftete und damit von einem Geschenk und Gebrauchsgegenstand in ein Memorialobjekt verwandelte oder ob er es bereits davor als Andenken markiert hatte. Denn die Gründungsszene ist nicht von ihrer Verschriftlichung abhängig, im Gegenteil:

³⁰ Sybille Krämer: Über die Handschrift: Gedankenfacetten. In: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 85 (2014), S. 23–33, hier S. 28.

³¹ Bal: Vielsagende Objekte, S. 123.

³² Christiane Holm/Anna Ananieva: Phänomenologie des Intimen. Die Neuformulierung des Andenkens seit der Empfindsamkeit. In: Museum für angewandte Kunst Frankfurt (Hg.): Der Souvenir. Ausstellungskatalog des Museums für angewandte Kunst Frankfurt. Frankfurt a.M. 2006, S. 156–187, hier S. 177.

Diese memoriale Aufwertung wird dem Andenken beim performativen Akt seiner Stiftung übertragen, wobei der Moment der Genese ihm als narrativer Kern in Form einer Erinnerungserzählung eingelagert wird. Damit ein Andenken seinen prekären Status als Memorialobjekt bewahren kann, ist es auf die regelmäßige performative Aufladung mit Affekten angewiesen.³³

Wolfgang Maximilian hat den Unsicherheitsfaktor mit seiner Beschriftung zumindest minimiert und vielleicht benutzte er das Schreibzeug im Andenken an seinen Großvater auch späterhin. Doch wie bereits gezeigt, haftet der Notiz etwas Notarielles, Formelhaftes an, das nicht ganz zu dem Intimcharakter eines Souvenirs passen mag. Vielmehr scheint die Beschriftung für andere Personen als expliziter Hinweis auf den Besitzer des Schreibsets gedacht zu sein, um eventuelle Zweifel auszuräumen und die Ansprüche auf das Objekt auch in der Abwesenheit des Enkels zu sichern. So pendelt die Funktion des Schreibzeugs zwischen Souvenir und einer Art Beweis- oder Museumsstück und erweitert zugleich den Kreis der Akteure in dieser Geschichte um Nachlassverwalter, Sekretäre, Familienangehörige. Wolfgang Maximilian von Goethe schreibt sich nicht nur in die Objektbiographie des Geschenks ein, er schafft einen kleinen Beitrag zur Sicherung seiner eigenen Biographie innerhalb der bekannten Familie, trägt sich sozusagen ins Stammbuch ein und stiftet ein Andenken an seine Person.³⁴

Bis hierher konnte die Erzählung eines Objekts umrissen werden, deren Plot mit zahlreichen Ereignissen gefüllt ist, welche das Objekt anhand seiner eigenen materialen Beschaffenheit erzählt. Dabei wurden zwei die Handlung bestimmende Narrative identifiziert und eingeordnet. Somit bleibt noch die Frage nach einem narratologisch verorteten Anfang und Ende der Erzählung. Auch Mieke Bal tut sich schwer damit, hier eine klare Antwort für ihre Erzählung des Sammelns zu formulieren, und bietet je zwei Lösungen auf unterschiedlichen Ebenen an. Zum einen könne man den Beginn einer Sammlung an den Zeitpunkt koppeln, zu dem die Objekte in Beziehung zueinander gesetzt werden, d.h. »sobald sich ihr Status vom Objekt-iven [sic] zum Semiotischen wandelt, vom Ding zum Zeichen [...] von der Präsenz zur Absenz«.³⁵ Da sie diesen Vorgang selbst als »Ereignis«³⁶ einstuft, scheint es

³³ Sandra Bauer: Die Poetik der dinglichen Andenken in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Holm/ Oesterle (Hg.): *Schläft ein Lied*, S. 135–144, hier S. 136.

³⁴ Vgl. hierzu die äußerst aufschlussreiche, umfassende Untersuchung von Tilmann Habermas: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt a.M. 1999, S. 291f.

³⁵ Bal: *Vielsagende Objekte*, S. 139.

³⁶ Ebd.

sich eher um einen Anfang innerhalb der Fabel zu handeln. Zum anderen bietet Bal auf der Ebene der Erzählung die Motivation des Sammlers als Ausgangspunkt einer Erzählung des Sammelns an. Diese führt sie zurück auf den Fetischismusbegriff, »der die Verstrickung des Handlungsvermögens in eine politische und individuelle Historie zu erklären vermag«, weshalb ihm der »Ort als *Anfang* des Anfangs des als Erzählung gesehenen Sammelns zu-erkannt« werde.³⁷ Aus dieser Perspektive könnte der Erzählung des Schreibsets die große kulturhistorische Erzählung der Gabe vorangestellt werden. Ebenso berechtigt wäre der Beginn mit einer Erzählung des Schreibens oder der *ars memoriae*. Ausgehend von der hier fokussierten ›Haupthandlung‹ des Objekts – dem Eingang in den Wirkungskreis der Familie Goethe bis hin zum Übergang in den Nachlass des Enkels – möchte ich einen Anfang *medias in res* vorschlagen und die Erzählung mit dem ›Auftauchen‹ des Schreibsets aus dem Strom der Dinge beginnen lassen. Das heißt mit Wolfgang Maximilians Beschriftung des Geschenks, denn es ist nicht zuletzt die Markierung der Rückseite, die das Objekt gesprächiger macht als andere und die vielen anderen ablesbaren Geschichten dominiert.

Ähnlich diffizil ist auch die Frage nach einem narratologisch begründbaren Ende. Bal argumentiert wieder auf zweifache Weise, indem sie die schlichte Vollendung der Sammlung durch Zufallsereignisse als ein mögliches, wenn auch kontingentes Ende benennt. Einbezogen wird dabei die Möglichkeit, dass sich die Sammlung an anderer Stelle fortsetzen und damit eine neue Erzählung beginnen kann.³⁸ Ein anderer Abschluss ergebe sich aus der Fabel heraus, die Bal wiederum unter Berufung auf den psychoanalytischen und kapitalistischen Begriff des Fetischismus als einen Kampf unter sammelnden Widersachern umreißt. Das Ende wäre dementsprechend die Niederlage eines der Sammler aufgrund des Verlusts eines Objekts.³⁹ Für das Schreibset bietet sich eher die erste Variante an, da sie offener ist und Verschränkungen, Überlagerungen, auch Fortsetzungen zulässt. Die Erzählung des Schreibzeugs als Geschenk, Erinnerungsstück und notarielle Handlung des Enkels würde mit ihrem Übergang in den musealen Kontext des Goethe-Nationalmuseums 1885 enden. Mit diesem Transfer ändert sich sein Charakter grundlegend, es wird von einem wirkmächtigen, identitätsstiftenden Besitztum zu einem ausgestellten Zeitzeugen, mit dem eine andere Erzählung beginnt.

³⁷ Ebd., S. 137.

³⁸ Vgl. ebd., S. 142f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 144f.

Die abschließenden Überlegungen führen zum Eingangsbeispiel zurück. Um die ›Sprache uralter Knochen‹ zu entziffern, bedarf es in erster Linie anderer als literaturwissenschaftlicher Methoden, wenn auch die Untersuchungsergebnisse durch ein attraktives Narrativ vermittelt werden wollen. Ein Artefakt wie das Schreibzeug hingegen bietet einer transdisziplinär arbeitenden Philologie ausreichend Ansätze, um mit ihren Methoden zum Verständnis einer ›Sprache der Objekte‹ beizutragen. Diese konkretisiert sich nicht über einen Sprechakt, sondern über Material, Form und Gestaltung der Objekte, ihre haptischen, auditiven, visuellen, olfaktorischen und anderen Eigenschaften.⁴⁰ Hierzu zählen auch sprachliche Zeichen, mit denen Artefakte potentiell versehen sein können.

Die schriftliche Zurichtung von Wolfgang Maximilians Schreibzeug erleichtert zweifellos den literaturwissenschaftlichen Zugriff und erhöht das erzählerische Potential aus philologischer Sicht ungemein. Unter Anwendung von Mieke Bals narratologischem Setting konnte eine von vielen möglichen Erzählungen des Schreibzeugs entworfen und in einer Art *close reading* dessen narrativer Charakter herausgearbeitet werden. Materialität und Form lassen Schlüsse auf die Schreibszene zu, die performativen Eigenschaften des Textes erhellen Handlungsmacht und Funktion des Objekts, während die inhaltlichen Bezüge einen soziokulturellen Kontext schaffen. Dabei zeigte sich, dass das Geschenk die Ereignisse der Handlung sowohl evoziert als auch in sie involviert ist und als handelndes Subjekt in einer selbstreflexiven Wendung zugleich vermittelndes Zeichen seiner eigenen Geschichten ist. Solcherart Beobachtungen können durchaus mit den narratologischen Funktionen fiktiver Dinge innerhalb literarischer Erzählungen verglichen werden. Diese mögen zwar in einer vertrauten textuellen Rahmung und Gestalt aufscheinen, doch wenn es sich um außergewöhnliche, ›gesprächige‹

⁴⁰ Lorraine Daston unterstellt manchen Objekten Eigenschaftslosigkeit und daher Stummheit. Analog geht Ulrike Vedder davon aus, dass nur Dinge in Bedeutungszusammenhängen für eine literarische Analyse interessant seien. Vielleicht können diese Behauptungen im Sinne der Objekte etwas moduliert werden, um stattdessen zu sagen, dass jedes Objekt Eigenschaften besitzt (allein sein Material hat haptische, physikalische, olfaktorische, farbliche Eigenschaften) und immer in einem Bedeutungszusammenhang erscheint. Wie sollte ein literarisches Ding ohne Kontext aussehen? Bereits seine Erwähnung im Text ist ein bedeutungstiftender Rahmen. Daraus muss sich jedoch nicht zwingend eine außergewöhnliche oder dem jeweiligen Betrachter/Leser verständliche Erzählung ergeben. Vgl. Daston: *Speechless*, S. 20; sowie Ulrike Vedder: *Weitergeben, verloren gehen: Dinge als Gedächtnismedien*. In: Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): *Gendered Objects*. Berlin 2012, S. 17–28, hier S. 17.

Dinge handelt, sind sie ebenso ambivalent und widerständig wie ihre realen Gegenstücke.⁴¹ Invers werden in der postmodernen Literatur des digitalen Zeitalters vermeintliche Gewissheiten der Narratologie unterminiert wie definierte Rahmungen durch Anfang und Ende, das Medium Text bis hin zur Fiktion der Erzählung.⁴²

Für den hier vorgestellten Versuch einer Lesart realer Objekte schließen sich Fragestellungen an wie die nach dem Autor bzw. Rezipienten und ihrem Verhältnis zum (Untersuchungs-)Gegenstand. Es könnten Konzepte aus der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours herangezogen werden, um die Verortung der eigenen Person im Forschungsfeld zu reflektieren, denn die Erzählung des Schreibsets als Museumsobjekt schliesse die eigene Untersuchung als Teil der Handlung mit ein. Anschlussfähig scheint außerdem das Konzept der *agency* zu sein,⁴³ das vor allem in Verbindung mit den performativen Textelementen und der damit gegebenen Handlungsmacht des Schreibzeugs dessen Wirkungsweise aus einer anderen Perspektive erhellen könnte. Um die narratologische Struktur von Objekten noch klarer ausarbeiten zu können, bedarf es einer genaueren Betrachtung der Position des Erzählers, der bei Mieke Bal zwar eingeführt, aber als »semiotische[s] Subjekt«⁴⁴ nicht in ihrer Erzählung des Sammelns verortet wird. Auch gilt zu bedenken, dass wohl jedes Objekt der physischen Welt Gegenstand einer Erzählung ist, doch je nach seiner Ausprägung und dem Wissen des Lesers ist dies eine mehr oder weniger erkenntnis- und ereignisreiche, ausführliche oder kurze. Je nach Beschaffenheit, um nicht zu sagen Textur des Untersuchungsgegenstands bieten sich mehr oder weniger Berührungspunkte für eine philologische Annäherung. Die »Sprache« von Jahrtausende alten Knochen wird anders entschlüsselt und bedarf zunächst der Übersetzung, bevor sie auch den ZeitungsleserInnen zugänglich wird. Doch stimmen die Bedingungen, kann ein literaturwissenschaftlicher Blick auf Objekte, insbe-

⁴¹ Solch ein häufig besprochenes, weil schwer fassbares Ding ist zum Beispiel Odradek aus Kafkas *Sorge des Hausvaters*. Vgl. Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Geschichte der Moderne. Hamburg 2006, S. 53; und Ulrike Vedder: Das Rätsel der Objekte: Zur literarischen Epistemologie von Dingen. Eine Einführung. In: Zeitschrift für Germanistik 22/1 (2012), S. 7–16.

⁴² In diesem Zusammenhang ist der Roman *Unterleuten* (2016) von Juli Zeh ein prominentes Beispiel.

⁴³ Vgl. einführend Janet Hoskins: Agency, Biography and Objects. In: Christopher Tilley u.a. (Hg.): Handbook of Material Culture. London 2006, S. 74–84.

⁴⁴ Bal: Vielsagende Objekte, S. 123.

sondere solche mit assoziiertem Textmaterial, zum Verständnis intermedialer Prozesse sowie zu ihrer Kontextualisierung beitragen.⁴⁵

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 u. 2: © Klassik Stiftung Weimar, Museen/GKg/01179;
Fotograf: Alexander Burzik

⁴⁵ Selten finden sich in Fallstudien der objektforschenden Disziplinen detaillierte Hinweise auf schriftliche Zurichtungen von Objekten, die dezidiert schriftforschenden Fächer der Altertumskunde einmal ausgenommen. Werden Objekt und Text doch einmal zusammen betrachtet, rücken deren deiktischen, synergetischen, interreferentiellen Aspekte im Angesicht des Materials und der Dingbedeutsamkeit in den Hintergrund. Ein Beispiel hierfür ist die von Pearce geleistete komplexe Kontextualisierung eines Offiziersmantels aus dem National Army Museum London, dessen Sprachmächtigkeit nicht zuletzt auf einem Autographen des ehemaligen Trägers beruht. Der entsprechende Brief findet allerdings nur kurz Erwähnung, sein Beitrag zur Geschichte des Mantels steht noch weit hinter der Rezeptionsleistung des Betrachters. Vgl. Susan Pearce: *Objects as meaning; or narrating the past*. In: Dies. (Hg.): *Interpreting Objects and Collections*. London 2003, S. 19–29.

Leben, Arbeit, Tod

Zur literarischen Bedeutung von Dingen am Beispiel von Steinen
bei Homer, Schiller, Flaubert und Kafka

I.

Menschliches Leben vollzieht sich notwendigerweise mit Hilfe des Gebrauchs von Dingen. Versteht man unter Dingen – in bewusster Umgehung aller definitorischen und philosophischen Abgrenzungsprobleme¹ – alle natürlichen und artifiziellen Entitäten, die unbelebt, sprachlos und mobil sind, dann kann man insgesamt vier Bereiche von Dingen identifizieren, die für menschliche Handlungen zentral sind: 1. der Bereich des Körpers (hierher gehören die Unterbereiche von Wohnen, Kleiden, Essen und Sport mit Dingen wie Möbeln, Essgeschirr und etwa Schlägern und Bällen), 2. Kommunikation und Verkehr (hierher gehören neben Autos, Telefonen und Büchern auch Spiele, Musikinstrumente, Bilder und Kunst), 3. Krieg (Waffen) und 4. schließlich die Arbeit (mit der ganzen Fülle von Instrumenten und Werkzeugen). Selbstverständlich gibt es Mischformen, Steine etwa können zum Wohnen gehören, wenn aus ihnen die Wände der Häuser gebaut werden, zum Krieg, wenn eine Steinschleuder zum Einsatz kommt, oder zur Arbeit, wenn Mauern oder Pyramiden gebaut werden oder einfach alle Werkzeuge aus Stein sind, wie in der Steinzeit.

Insofern literarische Texte menschliche Handlungen nachahmen, sollte man erwarten, dass die Dinge entsprechend dieser vier Bereiche in der Literatur reichlich Erwähnung finden. Das ist häufig auch der Fall. Andererseits ist es aber auch häufig nicht der Fall. Denn die Handlungen der Menschen, die in der Literatur erzählt werden, sind oft durch solche *verba*, nämlich Verben, ausgedrückt, die von den Dingen gerade schweigen. Zum Beispiel lieben, hassen, trauern, sich fürchten, warten, vertrauen, misstrauen, ersehen, überstürzen, zweifeln, entscheiden, bereuen, verwechseln, irren, vermuten, hoffen, sterben etc. Hier werden durch Verben innere oder äußere Handlungen bezeichnet, so dass die Dinge, die mitspielen mögen, gar keine Erwähnung finden. Eine beliebige Passage eines Romans kann das deutlich machen. In Balzacs *Die Frau von dreißig Jahren* heißt es:

¹ Vgl. hierzu Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 54–58.

Julie hörte ihrer Tante voller Erstaunen und Bestürzung zu, da sie Worte vernahm, deren Weisheit sie mehr ahnen als verstehen konnte. Sie war tief erschrocken, aus dem Munde einer Verwandten von reicher Erfahrung demselben Urteil, nur in etwas milderer Form, zu begegnen, das ihr Vater über Victor gefällt hatte. Es war, als hätte sie eine lebhaftere Vorahnung ihres Geschicks und ahnte die Last des Unglücks, das sie niederdrücken würde; sie zerfloß in Tränen und warf sich der alten Dame mit den Worten in die Arme: »Seien Sie meine Mutter!«²

Hören, vernehmen, erstaunen, erinnern, urteilen, ahnen, in Tränen zerfließen, in die Arme werfen, die Mutterrolle erbitten; viele emotionale, kognitive, gestische Handlungen, viel menschliches Drama, aber keine Dinge – und so im Grunde durch die gesamte erste Hälfte des Textes. Man könnte also auch fragen, warum die Dinge eigentlich überhaupt erwähnt werden sollten? Nun ist bekannt, dass es zwar nicht ganz unmöglich, aber doch sehr viel schwieriger ist, eine vergleichbare, dingfreie Passage in Flauberts *Madame Bovary* zu finden. Immer wieder erscheinen dort die Dinge:

Gegen Ende schliefen einige dort ein und schnarchten. Aber als der Kaffee kam, wurden alle wieder munter; dann begann man, Lieder zu singen, man machte Kraftproben, man hob Gewichte, man drehte sich unter seinem Daumen, man versuchte, die Karren mit den Schultern hochzustemmen, man machte gewaltige Scherze, man küßte die Damen. Am Abend, beim Aufbruch, fiel es den bis an die Nüstern mit Hafer vollgefahrenen Pferden schwer, in die Deichselgabeln zu kommen; sie schlugen aus, bäumten sich auf, das Zaumzeug riß, ihre Besitzer fluchten und lachten; und die ganze Nacht hindurch konnte man im Mondschein auf den Wegen der Umgebung rasende Gefährte sehen, die in vollem Galopp dahinjagten, über Wassergräben und meterlange Steinhäufen setzten, an den Böschungen hängen blieben, und darin Frauen, die sich aus dem Wagenschlag lehnten, um die Zügel zu greifen.³

² Honoré de Balzac: Die Frau von dreißig Jahren. Deutsch von Erich Noether. Mit einem Nachwort von Eugen Lerch. Reinbek bei Hamburg 1977, S. 51. Im frz. Original heißt es: »Julie écoutait sa tante avec autant d'étonnement que de stupeur, surprise d'entendre des paroles dont la sagesse était plutôt pressentie que comprise par elle, et très effrayée de retrouver dans la bouche d'une parente pleine d'expérience, mais sous une forme plus douce, l'arrêt porté par son père sur Victor. Elle eut peut-être une vive intuition de son avenir, et sentit sans doute le poids des malheurs qui devaient l'accabler; car elle fondit en larmes, et se jeta dans les bras de la vieille dame en lui disant: – Soyez ma mère!« Honoré de Balzac: La femme de trente ans. In: Ders.: La comédie humaine. Études de mœurs: Scènes de la vie privée, II. Hg. von Marcel Bouteron. Brügge 1951, S. 700.

³ Gustave Flaubert: Madame Bovary. Sitten in der Provinz. Aus dem Französischen neu übers. und mit Anmerkungen von Caroline Vollmann. München 2003, S. 47. Im frz. Original heißt es: »Quelques-uns, vers la fin, s'y endormirent et ronflèrent. Mais, au café, tout se ranima; alors on entama des chansons, on fit des tours de force, on portait des poids,

Erzählt werden hier weniger zwischenmenschliche Dramen, sondern vielmehr Interaktion, bzw. Reibung zwischen Mensch und Ding, Mensch und Tier, zwischen Fuhrwerk, Licht des Mondscheins und steinigem Untergrund. Das zunächst abstrakt beschriebene Spielen als das Vollführen von Kraftleistungen wird sogleich ins Dingliche konkretisiert: das Stemmen schwerer Gewichte, das Heben von Schubkarren (die ihrerseits zum leichteren Transport von Steinen außerhalb des Spiels dienen).

Dinge in Texten stiften eine Ebene der Konkretion, die in Alteuropa mit der Gattungspoetik und der rhetorischen Stilhöhe korrespondiert. Im Epos, in dem ja gattungsgemäß Kampf und Krieg eine zentrale Rolle spielen, finden wir tatsächlich die Dingwelt des Kampfes breit und sehr konkret entfaltet. Für Heroen und Halbgötter ist die Sphäre der konkreten Dinge selbstverständlicher Teil ihres Kampfes um unsterblichen Ruhm. So lesen wir denn auch in der *Ilias* von Helmen und Rüstungen, Speeren und Streitäxten, Wagensgeschirr und Lanzen:

Sieh, Agamemnon

Stürmte voran und entrafte den Völkerhirten Bianor,
Ihn, und darauf den Genossen, den Wagenlenker Oileus.
Dieser schwang sich herab vom Wagensgeschirr und bestand ihn;
Doch in des grad Anstrebenden Stirn mit spitziger Lanze
Stach er, und nicht verwehrte des Helms erlastende Kuppel,
Sondern sie drang durch Erz und Schädel ihm und sein Gehirn ward
Ganz mit Blute vermischt[.]⁴

In der *Odyssee*, wo der Krieg eine deutlich geringere Rolle spielt, ist entsprechend merklich seltener von Dingen die Rede. Zwar mag der Riemen des Schlosses vorkommen,⁵ mitunter auch eine Harfe,⁶ dafür aber dann wieder

on passait sous son pouce, on essayait à soulever les charrettes sur ses épaules, on disait des gaudrioles, on embrassait les dames. Le soir, pour partir, les chevaux gorgés d'avoine jusqu'aux naseaux, eurent du mal à entrer dans les brancards; ils ruaient, se cabraient, les harnais se cassaient, leurs maîtres juraient ou riaient; et toute la nuit, au clair de la lune, par les routes du pays, il y eut des carrioies emportées qui couraient au grand galop, bondissant dans les saignées, sautant par-dessus les mètres de cailloux, s'accrochant aux talus, avec des femmes qui se penchaient en dehors de la portière pour saisir les guides.«
Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Mœurs de Province*. In: Ders.: *Œuvres complètes* III. 1851–1862. Hg. von Claudine Gothot-Mersch u.a. Paris 2013, S. 174.

⁴ Homer: *Ilias*, 11. Gesang, V. 91–98. In: Ders.: *Ilias. Odyssee. Vollständige Ausgabe*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Mit einem Nachwort von Wolf Hartmut Friedrich und Literaturhinweisen von Frieder Schönnagel. München 1979, S. 180.

⁵ Vgl. Homer: *Odyssee*. 4. Gesang, V. 802. In: Ders.: *Ilias. Odyssee*, S. 500.

⁶ Vgl. ebd., 8. Gesang, V. 837, S. 549.

seitenweise nichts. Noch extremer ist der Befund in den antiken Tragödien. Hier kommen zwar Dinge als Zeichen gelegentlich vor, die Fackelstafette am Anfang der *Orestie* von Aischylos oder auch die Haarlocke des Orest (Aischylos, *Totenspende*, V. 166–230) als Zeichen der Wiedererkennung, aber insgesamt muss man sagen, sind die antiken Tragödien ziemlich frei von Dingen. Das liegt u.a. daran, dass Dinge jenseits des Krieges eigentlich in die Komödie gehören, in die Sphäre des *Oikos* und des Alltags, in der Frauen und Sklaven mit der Widerständigkeit der dinghaften Sphäre körperlicher Reproduktion zu tun haben. In der Tragödie dagegen vollzieht und verknüpft sich das Schicksal der Menschen jenseits der Dinge.

Man kann die Differenz des Vorkommens und Nichtvorkommens der Dinge auf diese Weise durch die verschiedenen Gattungen erklären, man kann aber auch nach der Eigenheit der Sprache fragen, nach dem Stil, der zu dem Befund der Gattungsdifferenz ja beiträgt und an der Gattungskonstitution beteiligt ist. Stil ist wesentlich Sprachbehandlung, die aber doch auch einen Gegenstandsaspekt impliziert, insofern es eine zentrale Eigenschaft und Leistungsfähigkeit des Kommunikationsmediums Sprache ist, Handlungen erzählen zu können, ohne die Dinge, die dazu nötig sind oder dabei verwendet werden, zu erwähnen. Zum Beispiel so:

Länger ziemt es sich nicht, Telemachus, ferne zu irren,
Da du alles dein Gut und so übermütige Männer
In dem Palaste verließest, damit sie nicht verzehren,
Deine Habe sich teilend, und fruchtlos endet die Reise.⁷

Wenn die fremden übermütigen Männer sich die Habe teilen, dann sind durchaus Dinge im Spiel, sie verschwinden aber im Verbalsubstantiv ›Habe‹.⁸ Wenn vom Irren die Rede ist oder von der Reise gilt das gleiche, wieder verschwinden die Dinge, Transportmittel etwa, d.h. Fuhrwerke, Kleidung, Stock und Steine auf dem Weg, über die die Räder hinwegrollen etc., all dies bleibt hinter den abstrakten Verbalsubstantiven gleichsam verborgen.

⁷ Ebd., 15. Gesang, V. 10–13, S. 640.

⁸ Das griechische Substantiv *κτήματα* (Nominativ/Akkusativ Plural von *κτήμα*) kommt vom Verb *κτάσμαι*, das: »procure for oneself, get, acquire, to have acquired, i.e. possess, hold« bedeutet. Das Substantiv steht daher ganz allgemein für »possessions«, in der *Odyssee* häufig für »all kinds of property«. Art. »κτήμα«. In: A Greek English Lexicon. Hg. von Henry George Liddell und Robert Scott, bearb. von Henry Stuart Jones. 9. Aufl., Oxford 1953, S. 1002.

Ein Ding, das in den antiken Tragödien dagegen relativ häufig vorkommt, ist das Bett, das allerdings hier meist Lager heißt, wieder also ein Verbalsubstantiv. Das Handlungsverb 'lagern' bezeichnet zwar metonymisch in der substantivischen Form das Ding, das mit der Tätigkeit verknüpft ist, aber das Dingliche verschwindet wieder hinter dem Verb.⁹ Wenn aber tatsächlich Dinge vorkommen, dann wiederum häufig als Metonymien. Der Herd oder der Pflug werden kaum je als der Herd, auf dem man kocht, oder als der Pflug, mit dem man den Acker durchpflügt, erwähnt, sondern als Metonymie für Haus oder Zeit: »Nie sei Gast meines Herdes [...], wer solches beginnt«,¹⁰ heißt es in der *Antigone* und »vom Pfluge zum Pfluge, diese lange Zeit«¹¹ in den *Trachinierinnen*.

Dass der hohe Stil seine *ratio* tatsächlich, zumindest auch, in der Abblendung der Dingwelt hat und hier die Ressourcen der Sprache wie Verbalsubstantive und Abstraktionen nutzt, ist bereits in der *Rhetorik* des Aristoteles auf der Ebene der Stillehre erkennbar. Über das Kriterium der Angemessenheit von *res* und *verba* heißt es im Hinblick auf den hohen Stil der Dichtung, man solle der »Umgangssprache etwas Fremdartiges« verleihen, denn »die Dinge und die Personen, über die dort die Rede ist, sind uns weiter entrückt«.¹² Nicht nur sind die Personen als Könige, Herrscher, Heroen und Halbgötter in einer anderen Sphäre, sondern auch die Dinge, die hier vorkommen, sind allenfalls solche, die uns entrückt sind oder zumindest so scheinen sollen. Allerdings ist dieser Aspekt einer Kopplung von Stil und Dingen bei Aristoteles nur angedeutet.

In der mittelalterlichen Rhetoriklehre wird die Stilhöhe dann unter Rückbezug auf die Werke Vergils als eine »materielle Stilbestimmung«¹³ an die drei Stände und hier wiederum an die vorkommenden Dinge angelehnt. In der

⁹ In: Sophokles: Die Trachinierinnen (Die Heimkehr des Herakles). Übers. und Nachwort von Walther Kraus. Stuttgart 1989, S. 5, steht im Vers 17 »κοίτης« (Gen. Sg. F.) für Bett, abgeleitet vom Verb *κείμαι* (liegen). Das Substantiv wird entsprechend auch für die Tätigkeit des Zubettgehens verwandt. Die Ausdrücke für Bett variieren allerdings sehr, häufig steht das dezidiert poetische Substantiv *λέχος* (vgl. ebd., S. 5, V. 27), das, wie hier auch, oft Brautbett bedeutet und damit metonymisch für Beischlafager steht. Vgl. hierzu Art. »Λέχος«. In: A Greek English Lexicon, S. 1043. Für die Hinweise zum Altgriechischen danke ich Alessia Heider.

¹⁰ Sophokles: *Antigone*. Übers. von Wilhelm Kuchenmüller. Stuttgart 1991, S. 19, V. 373.

¹¹ Sophokles: *Trachinierinnen*, S. 7, V. 69.

¹² Aristoteles: *Rhetorik*. Übers., mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke. 5. unveränderte Aufl., München 1995, S. 169.

¹³ Kurt Spang: Dreistillehre. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 1994, Bd. 2, S. 935.

Rota Vergili des Johannes von Garlandia sind die Stilarten der drei Werke Vergils, der *Aeneis*, der *Georgica* und der *Bucolica*, den Ständen, Personen und Dingen zugeordnet: das Schwert dem Hector, der Pflug dem Landmann, der Stab dem Hirten.¹⁴ Hier verschiebt sich die gattungspoetologische und sprachliche Begründung der Dreistillehre explizit auf die Ebene der materiellen Gegenstände. Noch 1768 widerrät Friedrich Riedel eine Übersetzung Homers ins Deutsche, da ein Wort wie »Bratspieß« ganze Seiten von Hexametern ruinieren würde.¹⁵

Nach der Theorie von Jacques Rancière bricht diese Diskursordnung der Repräsentation mit ihrer Äquivalenz von Gattungs- und Statushierarchien Ende des 18. Jahrhunderts zusammen und macht unter dem modernen Namen der »Literatur« einem ästhetischen »Regime« Platz, in dem die stummen Dinge an die Stelle der Rede treten. Anstatt das Sprechen jener zu verdoppeln, die mittels ihres Sprechens Macht haben, verwendet die Literatur nun im genuinen Modus der Schriftlichkeit Worte wie Dinge und erzählt zugleich von ihrem stummen Sprechen. »Alles ist Spur, Überrest oder Fossil. Jede sinnliche Form, angefangen beim Stein oder bei der Muschel, spricht.«¹⁶ Der Dichter wird »also ein Geologe oder Archäologe«.¹⁷ Mit dem ästhetischen Regime geht nach Rancière eine Egalisierung einher: »Alles ist gleichberechtigt, gleich wichtig, gleichermaßen bedeutsam.«¹⁸ Vor dem Blick des Schriftstellers verschwinden die Unterschiede von Rang und Gattung, an ihre Stelle tritt eine dreifache Gleichheit: Erstens die »Gleichheit der Sujets«¹⁹ und die Verwendbarkeit eines jeden Wortes für jedes Leben – das Wort »Bratspieß« stürzt nun kein heroisches Epos mehr um. In Balzacs Roman *Das Chagrinleder* heißt es bei der Beschreibung des Nebeneinander aller möglichen Dinge in dem Antiquitätenladen zu Beginn, dass

¹⁴ Vgl. Sarah Khan: *Diversa Diversis*. Mittelalterliche Standespredigten und ihre Visualisierung. Köln/Böhlau 2007, S. 106; Gert Ueding/Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik*. Geschichte, Technik, Methode. 3. überarb. Aufl., Stuttgart/Weimar 1994, S. 67f. sowie 226ff.

¹⁵ »Das Wort Bratspieß würde eine ganze Seite Hexameter verstellen.« Friedrich Just Riedel: *Ueber das Publicum*. Jena 1768, S. 29.

¹⁶ Jacques Rancière: *Das ästhetische Unbewußte*. Berlin 2001, S. 26f. Vgl. hierzu Friedrich Balke: *Einleitung. Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes*. In: Ders./Harun Maye/Leander Scholz (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800*. München 2009, S. 9–35.

¹⁷ Rancière: *Das ästhetische Unbewußte*, S. 28.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Jacques Rancière: *Politik der Literatur*. Hg. von Peter Engelmann, übers. von Richard Steurer. 2. Aufl., Wien 2011, S. 41.

»ein Bratenwender auf einer Monstranz«²⁰ liege. Zweitens geht es um die Gleichheit einer »Demokratie der stummen Dinge, die besser sprechen als jeder Tragödienprinz«²¹ – aus den Dingen kann jetzt die verschwiegene und die eigentliche Wahrheit gelesen werden. Und drittens ist die Gleichheit der »molekulare[n] Demokratie der Zustände« zu nennen, »die sowohl den Lärm der Rede der Politiker wie das hermeneutische Geplapper der Entzifferung der Dinge zurückweist« – hier geht es darum, dass die Dinge von der menschlichen Sprache und somit »vom Reich der Bedeutung befreit sind«,²² Zwischen der Bedeutsamkeit der Dinge als Zeichen und Spur und der gleichsam demokratischen Gleichbedeutsamkeit der Welt und dem bloßen »Atmen der Dinge«²³ besteht eine gewisse Spannung. Es ist die Frage, ob die Dinge als Zeichen gelesen und auf eine Wahrheit befragt werden, wie dies im Modell der Archäologie und der Geologie geschieht, wenn ein bestimmter Stein, ein bestimmtes Fossil auf seine Bedeutung hin gelesen wird; oder aber, ob Dinge gerade jenseits einer vorgängigen Zeichenqualität in ihrer bloßen Dinglichkeit erzählt werden (also gerade nicht: Denk-, Grenz- oder Grabsteine) – und sich dann erst womöglich als Zeichen erweisen, wenn man auf sie achtet. Versucht man die Steine zu lesen, um die Geschichte der Erde zu rekonstruieren – oder gewinnen Steine, die in den Texten vorkommen, auch jenseits solcher Semantisierung Bedeutung? Es ist der Unterschied zwischen dem diagnostisch-hermeneutischen Begehren des Symptomsuchers, der schon weiß, dass ein Ding Auskunft gibt, und der freischwebenden Aufmerksamkeit des Analytikers, der dies noch nicht weiß. Natürlich kann man auch beides verbinden: Zeichen suchen und Deutungen suspendieren, Hieroglyphen entziffern und allererst offenhalten, was überhaupt als Zeichen oder als Hieroglyphe gelesen werden soll. Suchen und Schweben zugleich. Mir geht es im Folgenden vor allem um diese dritte Form der Gleichheit, um das Vorkommen der Dinge jenseits einer hieroglyphischen Lesbarkeit oder einer Indexikalität für etwas anderes. Nach dem Umsturz jener alteuropäischen Hierarchie, die die Dichtung über die Geschichte gestellt hatte und die Kausalität der Handlungsverknüpfung, d.h. den »mythos, über die bloßen Tatsachen des Lebens«,²⁴ geht es in der Moderne, auch dies nach

²⁰ Honoré de Balzac: Das Chagrinleder. Übers. aus dem Französischen von Hans W. Hoff. Bielefeld 1952, S. 19.

²¹ Rancière: Politik der Literatur, S. 41.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 21.

Rancière, um eben dieses bloße Leben und seine Reproduktion, geht es um Leben, Arbeit und Tod – und von *daher* auch um die Dinge.

II.

Steine sind in dem Maße eminent Dinge, insofern sie gleichsam das Paradigma des Unbelebten sind, des Gefühllosen und des sprachlos Stummen; sie markieren, so formulieren Benjamin Bühler und Stefan Rieger in ihrem Buch *Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens*, »als unbelebte Objekte die Grenze zwischen Nichtleben und Leben, zwischen anorganischer und organischer Natur.«²⁵ Vom Pygmalion-Mythos bis zu Hauffs Märchen *Das kalte Herz*, vom Heiligen Gral im *Parzival*, der als Stein Leben stiftet, bis zu Grabsteinen und Versteinerungen, immer spielen Steine auf der Grenze zwischen Leben und Tod, repräsentieren sie das Dinghafte als Opposition zum Leben und zur Sprache. Wenn die Steine reden könnten, so Alkmene in Kleists *Amphitryon*,²⁶ dann bezeugten sie, dass Amphitryon gestern schon da war.

Diese Bedeutungsaspekte des leb- und sprachlosen Steins können in der Moderne auch metaphorisch auf die Sprache selbst bezogen werden. Rancière zitiert Barbey d'Aurevilly, einen zeitgenössischen Kritiker Flauberts, der diesem vorwirft, »er schiebe die Sätze vor sich her wie ein Erdarbeiter seine Steine in einem Schubkarren.«²⁷ Die dinggesättigten Beschreibungsflächen Flauberts, seine Sätze, die Handlungen und Dinge gleichermaßen wichtig nehmen, erscheinen hier als das Produkt einer Arbeit, die die Steine der Erde bewegt, als Sätze, die nicht sprechen, sondern wie Steine geschoben werden. Das einst durch Sinn und Handlung privilegierte Leben erscheint so rückgebunden an die Sphäre von Erde und Steinen; Worte und Dinge, Sätze und Leben erscheinen als versteinern und versteinert. Ähnlich äußert sich 100 Jahre später Jean-Paul Sartre über Flaubert. Auch dies zitiere ich nach Rancière:

²⁵ Benjamin Bühler/Stefan Rieger: *Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens*. Berlin 2014, S. 8.

²⁶ Vgl. Heinrich von Kleist: *Amphitryon*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band. München 1984, S. 245–320, V. 881, S. 274.

²⁷ Rancière: *Politik der Literatur*, S. 19.

Flaubert schreibt, um sich der Menschen und der Dinge zu entledigen. Sein Satz umzingelt den Gegenstand, fängt ihn, lähmt ihn und bricht ihm das Genick, schließt sich über ihm, verwandelt sich in Stein und versteinert ihn mit sich.²⁸

Steine sind sozusagen potenzierte Dinge, nicht nur tote, sondern getötete Dinge, obwohl Dinge ja selbst eigentlich unbelebt sind. Hier aber wird den Dingen durch ihre Beschreibung mittels versteinender Sätze das Leben ausgetrieben, werden sie verwandelt in tote Steine. Die Perspektive von Sätzen, die den Kritikern als Versteinigung der Sprache erscheint, ist offenbar eine, die das Leben auf die Sphäre der Dinge reduziert und hiermit den Tod assoziiert – als den größten Gleichmacher von allen.

Es geht mir nun im Folgenden nicht darum – etwa im Anschluss an Bühler und Rieger – zu erweisen, dass Steine in Wahrheit gar nicht unbelebt und passiv sind (wie z.B. Kristalle),²⁹ und auch nicht um die These, dass Steine, wie viele andere Dinge auch, *agency* haben und als Akteure gefasst werden können.³⁰ Stattdessen geht es mir um die Frage, wie das Vorkommen von Steinen in der Literatur selbst den Komplex von Arbeit, Leben und Tod lesbar macht, und zwar, das wäre meine These, als einen Komplex immanenter Zeitlichkeit im Spannungsfeld von Energie und Widerstand, von Leben und Schwerkraft, Sinn und sinnlosem Zufall. Steine interessieren mich also auch nicht im Hinblick auf den genuin geologischen Aspekt der Tiefenzeit, wie er etwa für Adalbert Stifter zentral ist, sondern im Hinblick auf den ökonomischen Aspekt von Arbeit, Lohn und Lebenszeit.

Ich beginne mit einer Stelle aus Schillers Fortsetzungsroman *Der Geisterseher*, ein Text, in dem Dinge als Zeichen und Indizien eine große Rolle spielen.³¹ Es geht aber an einer signifikanten, später von Schiller gestrichenen Stelle auch um Steine in ihrer Eigenschaft als schweres Arbeits- und Baumaterial, um Steine im Zusammenhang von Arbeit, Leben und Tod. Am Schluss des »Philosophischen Gesprächs« heißt es:

²⁸ Ebd., S. 18.

²⁹ So Bühler/Rieger: Bunte Steine, S. 9–12.

³⁰ So die Arbeiten von Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Berlin 1994; sowie: Ders.: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Frankfurt a.M. 2001. Vgl. auch Böhme: Fetischismus und Kultur.

³¹ Vgl. hierzu Antonia Eder: Die Auferstehung von Indizien. Ermitteln und Erzählen in Schillers *Geisterseher*. In: Maximilian Bergengruen/Gideon Haut/Stephanie Langer (Hg.): *Ermittlungspraktiken und Tötungsarten*. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, S. 39–57.

Das eben ist das Schlimme, daß wir nur moralisch vollkommen, nur glücklich sind, um brauchbar zu sein, daß wir unsern *Fleiß*, aber nicht unsre *Werke* genießen. Hunderttausend arbeitsame Hände trugen die Steine zu den Pyramiden zusammen – aber nicht die Pyramide war ihr Lohn. Die Pyramide ergötzte das Auge der Könige, und die fleißigen Sklaven fand man mit dem Lebensunterhalt ab.³²

Das Tragen der Steine zum Bau der Pyramide ist hier zum einen gekoppelt mit dem Leben, das man braucht, um Steine tragen zu können, und mit dem Lebensunterhalt, den die Sklaven sich damit verdienen, um ihr Leben zu unterhalten. Die Arbeit des Steinetragens verweist zum anderen auf den Tod, denn die Arbeiter genießen nicht das Produkt, das sie bauen, sondern eben nur ihren Fleiß in der Gegenwartszeit ihrer Arbeit, sie sind bereits tot, wenn die Pyramide, die ihrerseits ein steinernes Grabmal für Tote ist, fertig ist.³³ Franz Kafka hat dieses Problem, dass zwar die Tagelöhner nur auf den Lohn blicken, geistig dieser Arbeit überlegene Arbeiter aber den vollendeten Bau sehen wollen, in seinem nachgelassenen Text *Beim Bau der chinesischen Mauer* als Begründung dafür angeführt, dass die Mauer nur in Teilstücken gebaut wird.³⁴ Die Steine jedenfalls gehören sowohl beim Pyramiden- wie beim Mauerbau einerseits in die Zeit, in der »Arbeiter Berge in Mauersteine

³² Friedrich Schiller: *Der Geisterseher*. Aus den Memoiren des Grafen von O**. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2007, S. 193.

³³ Wie die Menschen mit ihrer Arbeit in der Zeit ihrer Gegenwart stehen und wie sich diese zu Vergangenheit und Zukunft verhält, ist das Thema des »Philosophischen Gesprächs« in seiner ursprünglichen Fassung. Vgl. ebd.: »So scheinbar dieses klingt – mein Herz kann sich nicht an die Idee gewöhnen, daß alle Kräfte, alle Bestrebungen des Menschen nur für seinen Einfluß in dieser Zeitlichkeit arbeiten sollen. Der große patriotische erfahrene Staatsmann, der heute vom Ruder gestürzt wird, trägt alle seine erworbenen Kenntnisse, seine geübten Kräfte, seine zeitigenden Plane in sein vergeßnes Privatleben hinein, worin er stirbt. Vielleicht hatte er nur noch den *letzten* Stein an die Pyramide zu setzen, die hinter ihm zusammenstürzt, die seine Nachfolger ganz von dem untersten Steine wieder anfangen müssen. Mußte er in funfzig Lebensjahren, mußte er während seiner anstrengenden Reichsverwaltung nur für die untätige Stille seines Privatlebens sammeln? Daß er durch diese Verwaltung seine Wirkung erfüllt habe, dürfen *Sie* mir nicht antworten. Wenn der Einfluß in diese Welt die ganze Bestimmung des Menschen erschöpft, so muß sein Dasein zugleich mit seiner Wirkung aufhören.« Vgl. hierzu auch Johannes F. Lehmann: *Die Zeit der Gegenwart bei Schiller*. In: Dirk Oschmann (Hg.): *Schillers Zeitbegriffe*. Erscheint bei Wehrhahn 2018.

³⁴ »Man konnte sie nicht z.B. in einer unbewohnten Gebirgsgegend, hunderte Meilen von ihrer Heimat, monate- oder gar jahrelang Mauerstein an Mauerstein fügen lassen; die Hoffnungslosigkeit solcher fleißigen aber selbst in einem langen Menschenleben nicht zum Ziele führenden Arbeit hätte sie verzweifelt und vor allem wertlos für die Arbeit gemacht.« Franz Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer*. In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. von Malcolm Pasley. Darmstadt 1993, S. 337–357, hier S. 341.

zerhämmern«³⁵ und diese zum Bau tragen, und andererseits sind sie, als tote Steine und Elemente der fertigen Pyramide, der Zeit, jedenfalls auf gewisse Zeit, entzogen. Steine stellen die Frage nach dem Verhältnis des Menschen zur Arbeits-, Lebens- und Erdzeit.

Die Frage nach der Arbeit als Bedingung des Lebens, die hier als das Steine-tragen der Sklaven thematisiert ist, tritt nun im Schiller'schen Text zugleich als soziale Frage auf. Unmittelbar im Anschluss heißt es: »Was ist man dem Arbeiter schuldig, wenn er nicht mehr arbeiten kann, oder nichts mehr für ihn zu arbeiten sein wird? Was dem Menschen, wenn er nicht mehr zu brauchen ist?«³⁶ Steine sind schwer und um sie tragen zu können, muss man hierzu brauchbar sein – was aber ist mit dem Menschen und seinem Leben, wenn er nicht mehr arbeiten kann? In erstaunlicher Radikalität stellt Schiller hier bereits die soziale Frage des 19. Jahrhunderts, bindet er Leben an Arbeit und bestimmt er Arbeit als Energie, die sich gegen die Materie richtet und sich darin, wie die Dinge selbst, erschöpft, abnutzt und verbraucht.³⁷

Dieser Zusammenhang wird aber erst erkennbar, wenn man solche Steine in den Blick nimmt, die nicht als Edelsteine, als Werte, Zaubermittel oder als Kunstwerke und Liebesgaben immer schon bedeutend aufgeladen sind, sondern Steine, die in ihrer Qualität als stumme schwere Materie erscheinen, die von Erdarbeitern oder Sklaven getragen oder aus dem Weg geräumt werden müssen.³⁸ Steine, über die man stolpert,³⁹ die Menschen verschütten oder erschlagen,⁴⁰ die in Opposition zur Sprache stehen – letztlich zum Sinn. Steine, die auf dem Sein jenseits von Handlung, Sinn und Leben insistieren. Dass sich die Frage nach dem Sinn als Problem der Immanenz in der Mo-

³⁵ Ebd.

³⁶ Schiller: *Der Geisterseher*, S. 193.

³⁷ In der Forschung zum *Geisterseher* wie zu Schiller überhaupt findet dieser Aspekt allerdings kaum Beachtung. Vgl. aber Philip J. Kain: *Schiller, Hegel and Marx. State, Society, and the Aesthetic Ideal of Ancient Greece*. Kingston/Montreal 1982, bes. S. 13–33.

³⁸ In Gottfried Kellers Seldwyler Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* müssen die Steine auf dem Acker, bevor sie zu symbolischen Grenzsteinen und zum metonymischen Grabhügel werden, zuallererst in mühevoller Arbeit beiseiteräumt werden.

³⁹ Vgl. zum Zusammenhang von Dingen und Komik in der Moderne die romantische Komiktheorie Stephan Schützes und meinen Aufsatz: *Vom Leben und Tod der Dinge: Zur Aktualität der romantischen Komiktheorie Stephan Schützes*. In: *Limbus* 5 (2012), S. 105–121. Vgl. außerdem den Beitrag von Alexander Kling im vorliegenden Band.

⁴⁰ In Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Erster Theil: Die Metaphysik des Schönen*. Reutlingen/Leipzig 1846, S. 341, wird dies als Zerstörung sinnvollen Zusammenhangs sowohl aus dem Tragischen wie aus dem Komischen ausgeschlossen: »Untergang eines Helden durch einen Ziegel vom Dache oder dgl. wäre absolut unstatthaft.«

derne im Mythos des Sisypchos, also an Hand einer Geschichte des endlosen Steinebewegens ausspricht, ist von daher kein Zufall.

Dazu anschließend ein zweites Beispiel, das zugleich zeigt, dass die Thematisierung von Dingen und Steinen im Kontext von Arbeit, Leben und Tod insbesondere zur Gattung des Märchens führt.⁴¹ Folgender Text der Grimms, der unter dem Titel *Das Unglück* (KHM 175a) von der vierten (1840) bis zum Erscheinen der siebten Auflage (1857) Teil der *Kinder- und Hausmärchen* war, spricht jedenfalls dafür:

Wen das Unglück aufsucht, der mag sich aus einer Ecke in die andere verkriechen, oder ins weite Feld fliehen, es weiß ihn dennoch zu finden. Es war einmal ein Mann so arm geworden, daß er kein Scheit Holz mehr hatte, um das Feuer auf seinem Herde zu erhalten. Da gieng er hinaus in den Wald, und wollte einen Baum fällen, aber sie waren alle zu groß und stark: er gieng immer tiefer hinein, endlich fand er einen, den er wohl bezwingen konnte. Als er eben die Axt aufgehoben hatte, sah er aus dem Dickicht eine Schaar Wölfe hervorbrechen, und mit Geheul auf ihn eindringen. Er warf die Axt hin, floh und erreichte eine Brücke. Das tiefe Wasser aber hatte die Brücke unterwühlt, und in dem Augenblick, wo er darauf treten wollte, krachte sie, und fiel zusammen. Was sollte er thun? Blieb er stehen, und erwartete die Wölfe, so zerrissen sie ihn. Er wagte in der Noth einen Sprung in das Wasser, aber da er nicht schwimmen konnte, sank er hinab. Ein paar Fischer, die an dem jenseitigen Ufer saßen, sahen den Mann ins Wasser stürzen, schwammen herbei, und brachten ihn ans Land. Sie lehnten ihn an eine alte Mauer, damit er sich in der Sonne erwärmen und wieder zu Kräften kommen sollte. Als er aber aus der Ohnmacht erwachte, den Fischern danken und ihnen sein Schicksal erzählen wollte, fiel das Gemäuer über ihn zusammen, und erschlug ihn.⁴²

Der Text handelt von dreierlei Materien in ihrer unterschiedlichen Widerständigkeit: Eisen, Holz, Stein – dazwischen steht der Mensch mit seinem Körper, der Hunger und Kälte leidet, inmitten anderer Körper, die wie Wölfe und Fischer ebenfalls Hunger haben. Das Eisen der Axt ist zu schwach für die Dicke des Holzes. Die Holzpfiler der Brücke sind vom Wasser unter-

⁴¹ Vgl. zur These, dass der Realismus der Dinge gerade im Märchen seinen Einsatzpunkt hat, den Aufsatz von Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann: Gaben. Märchen in der Romantik. In: Claudia Christophersen/Ursula Hudson-Wiedenmann (Hg.): Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt. Würzburg 2004, S. 17–38.

⁴² Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. Bd. 2. 5. Aufl., Göttingen 1843, S. 404. Der Text wurde ab der siebten Auflage durch das Märchen *Der Mond* (KHM 175) ersetzt. *Das Unglück* ist eine Bearbeitung des Textes *Von einem der ins holtz gieng* aus dem *Wendunmuth* von Hans Wilhelm Kirchhof. Siehe hierzu Hans-Jörg Uther: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Berlin 2008, S. 477–479.

wühlt. Die Steine der Mauer, die gerade noch die Wärme der Sonne aufgenommen haben und zurückstrahlen, erschlagen den Menschen. Rettung schlägt um in sinnloses Unglück, noch bevor der Mensch das Schicksal, das wir hier lesen, erzählen kann. Die Steine des einstürzenden Gemäuers bringen ihn zum Verstummen.

Das Märchen (aber nicht nur das Märchen) folgt der narrativen Opposition von Erdschwere, Materialität, Körperwelt und ihrer Erlösung daraus. Dass die Erlösung in diesem Text nicht nur ausbleibt, sondern in den schicksalhaften Wendungen der Materialien so grotesk zurückgewiesen wird, indem hier gerade nicht, wie noch in der Vorlage, ein moralisches Vergehen bestraft wird,⁴³ lässt die Welt von Körpern und Dingen, von Arbeit, Leben und Tod um so nackter hervortreten. Der Austausch des Textes durch das ins konventionelle Erzählprogramm ungleich besser passende Märchen *Der Mond* wurde von den Grimms in der Anmerkung der Ausgabe von 1856 damit begründet, dass man mittlerweile wisse, dass *Das Unglück* ursprünglich aus einer orientalischen Sammlung stamme. Angesichts der Singularität dieses Textes und seiner Insistenz auf die sinnfreie Materialität der Dinge wäre allerdings vor dem Hintergrund der Mitte des 19. Jahrhunderts aktuellen sozialen und wissenschaftlichen Probleme des Materialismus seine Herausnahme auch vor diesem Hintergrund plausibel. Das hier bereits angekündigte Märchen *Der Mond* jedenfalls, so Grimm für den neuen Text werbend, »athmet den Geist der ältesten Zeit«,⁴⁴

Ich schließe mit einem letzten Beispiel: Franz Kafka notiert in seinem Oktavheft H (Januar bis Mai 1918) einige Sätze unter der Überschrift *Die besitzlose Arbeiterschaft*. Kafka hat diesen kleinen Text im April oder Mai 1918 kurz vor oder nach seiner Rückkehr aus seinem achtmonatigen kurähnlichen Aufenthalt in Zürau verfasst, womöglich im Zusammenhang mit seiner Vorbereitung auf seine neuerliche berufliche Tätigkeit in der Arbeiter-Unfallversicherung. In dieser Skizze erscheinen die »besitzlosen Arbeiter« nicht etwa, wie sonst üblich, als soziales Problem, sondern als Teil einer utopischen Arbeitsordnung, die Kafka in »Pflichten« und »Rechte« einteilt und auf die er in einer Art Appendix noch acht weitere Sätze folgen lässt.

⁴³ Hier wird der Holzfäller für seine Habgier bestraft, da er ins Holz geht, obwohl er genug Holz hat, er aber »nach anderm und besserm« strebt. Zitiert nach: Uther: Handbuch, S. 479.

⁴⁴ Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Bd. 3. 3. Aufl., Göttingen 1856, S. 247. Die orientalische Sammlung nennt Grimm »Bidpai«, gemeint ist »eine von Anton von Pforr ins Deutsche übertragene Version einer Redaktion des Fürstenspiegels ›Kalila und Dimna‹ (1480) [...]«. So Uther: Handbuch, S. 477f.

Unter »Pflichten«, dem größten Abschnitt des Textes, heißt es: »Nur durch Arbeit den Lebensunterhalt erwerben. Vor keiner Arbeit sich scheuen, zu welcher Kräfte ohne Schädigung der Gesundheit hinreichen. [...] Für keinen anderen Lohn arbeiten als den Lebensunterhalt (im Einzelnen nach den Gegenden festzusetzen) für zwei Tage«, sowie: »Jede übernommene Arbeit zuendeführen unter allen Umständen, es wären denn schwere Gesundheitsrückichten dem entgegen«. Unter »Rechten« schließlich liest man nur zwei Punkte: »1.) Maximalarbeitszeit sechs Stunden, für körperliche Arbeit vier bis fünf [...]. 2.) Bei Krankheit und arbeitsunfähigem Alter Aufnahme in staatliche Altersheime und Krankenhäuser.«⁴⁵

Man sieht, dass Kafka Arbeit an die Sicherung des bloßen Lebensunterhaltes, an die »Rechtfertigung«⁴⁶ des eigenen Lebens sowie an die Stiftung der Gemeinschaft bindet,⁴⁷ aber diese unhintergehbare Arbeitspflicht allein vom Körper her, seiner Leistungsfähigkeit und seiner möglichen Schädigung, Krankheit oder Erschöpfung her begrenzt. Im unmittelbaren Anschluss findet sich im Oktavheft nun folgender Text, der wiederum unter Bezug auf Steine, sozusagen *ex negativo* die Arbeit thematisiert:

Alles fügte sich ihm zum Bau. Fremde Arbeiter brachten die Marmorsteine, zube-hauen und zueinandergehörig. Nach den abmessenden Bewegungen seiner Finger hoben sich die Steine und verschoben sich. Kein Bau entstand jemals so leicht wie dieser Tempel oder vielmehr dieser Tempel entstand nach wahrer Tempelart. Nur daß auf jedem Stein – aus welchem Bruche stammten sie? – unbeholfenes Gekritzeln sinnloser Kinderhände oder vielmehr Eintragungen barbarischer Gebirgsbewohner zum Ärger oder zur Schändung oder zu völliger Zerstörung mit offenbar großartig scharfen Instrumenten für eine den Tempel überdauernde Ewigkeit eingeritzt waren.⁴⁸

Das Schwere der Steine ist hier gerade in märchenhafter Weise aufgehoben, die Steine, die zudem von *fremden* Arbeitern gebracht werden, fügen sich

⁴⁵ Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. von Jost Schillemeit. Darmstadt 1992, S. 105ff.

⁴⁶ In einem Aphorismus kurze Zeit vorher notiert Kafka: »Niemand schafft hier mehr als seine geistige Lebensmöglichkeit; daß es den Anschein hat, als arbeite er für seine Ernährung, Kleidung u.s.w. ist nebensächlich, es wird ihm eben mit jedem sichtbaren Bissen auch ein unsichtbarer, mit jedem sichtbaren Kleid auch ein unsichtbares Kleid u.s.f. gereicht. Das ist jedes Menschen Rechtfertigung.« (Ebd., S. 99)

⁴⁷ Im unmittelbaren Anschluss an die Formulierung der Rechte heißt es: »Das Arbeitsleben als eine Angelegenheit des Gewissens und eine Angelegenheit des Glaubens an die Mitmenschen.« (Ebd., S. 106)

⁴⁸ Ebd., S. 107f.

dem Bau durch bloße Fingerzeige des Herrn. Die Arbeit des Behauens hat anderswo stattgefunden. Die Zeit der Ewigkeit, für die der Tempel gebaut wird, scheint die irdische Schwere der Steine aufgehoben zu haben und alle Arbeit überflüssig zu machen. Dennoch – und das unterminiert diese religiöse Ewigkeit – haben die Steine eine Geschichte, insofern sie aus einem Bruch stammen, aus der Erde selbst zu Steinen gehämmert worden sein müssen, und insofern sie von Figuren präkultureller, vorschriftlicher Vorzeit, von Kindern oder Barbaren, mit sinnlos scheinendem Gekritzeln gezeichnet sind. Die Materialität der Steine, die in der Schwerelosigkeit des Sich-Fügens schon aufgehoben schien, kehrt so zurück. Sie wird insbesondere manifest in dem Widerstand der Steine gegen die »offenbar großartigen scharfen Instrumente«, die nötig sind, um derlei Gravuren in die Steine zu ritzen. Gerade der Widerstand des Steins, der solche Instrumente erfordert, ist zugleich Bedingung für eine so dauerhafte Speicherung dieser Einritzungen, dass sie als Geschichte des Steins noch die Tempelewichtigkeit überdauern. Die scharfen Instrumente selbst sind dabei offenbar nicht steinzeitliche Instrumente, sie sind nicht selbst aus Stein, sondern härter als Stein, so dass sie der spezifischen Härte des Marmors überlegen sind. Diese eiserne oder metallene Schärfe passt aber nicht eigentlich zu sinnlosen Kinderhänden oder barbarischen Gebirgsbewohnern.⁴⁹ Fast scheint es so, als kämen diese »großartigen scharfen Instrumente« aus einer – vom Zeitort des in einer unbestimmten Vergangenheit liegenden Tempelbaus aus gesehen – irdischen Zukunft (der Metalle und Maschinen), aus einer Zeit demnach, in der man, wie in Kafkas eigener, im Kino Bilder von New York und dem Bau von Hochhäusern sehen konnte: »Häuser von 50 Etagen im Bau«,⁵⁰ mit elektrischen Kränen, die Steine per Fingerbewegung heben und fügen.⁵¹

Die der Tempelewichtigkeit gegenüberstehende Schändung oder gar Zerstörung des Tempels, die der Text in Opposition zur Aufhebung der Schwerkraft setzt, liegt in der durch und durch zeitlichen und materiellen Qualität der

⁴⁹ Diesen »leichten Widerspruch«, der im Text nicht aufgelöst wird, bemerkt auch Beda Allemann, und zwar als ein Beispiel für die spezifische Erzählweise Kafkas, ein Unerklärliches zu setzen und es durch »perspektivisch bedingte Hypothesen zu umkreisen.« Beda Allemann: *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Hg. von Diethelm Kaiser und Nikolaus Lohse. Göttingen 1998, S. 151f.

⁵⁰ Das Plakat eines Kinematographen mit dieser Ankündigung vom Oktober 1908 druckt ab: Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 83.

⁵¹ Vgl. Edmund Heusinger von Waldegg (Hg.): *Handbuch der Ingenieurwissenschaften*. Viertes Teil, Bd. 3: *Die Baumaschinen*. Leipzig 1908, S. 276: »Elektrischer Antrieb von Lasthebemaschinen«.

Steine begründet, die hier das Baumaterial bilden. Die scharfen Instrumente (aus der Zukunft), die (vorzeitlichen) Menschen, die sie benutzen, und die Spuren, die sie auf den Steinen hinterlassen, all dies ist unhintergebar zeitlich konnotiert und konterkariert die Zeitlosigkeit der Tempel ewigkeit. Eine leere Mitte des Textes bilden dabei die Arbeiter und die Arbeit. Weder die Kinder und Barbaren mit ihrem sinnlosen Gekritzel noch die Erbauer des Tempels durch Bewegungen der Finger *arbeiten*. Auf diese Mitte von Arbeit und Materie verweist der Text *ex negativo*.⁵² Kafka schiebt seine Sätze nicht wie Erdarbeiter Steine und seine Sätze brechen den Dingen auch nicht versteinern das Genick, doch Steine erscheinen auch hier in doppeltem Sinn als Medien für Zeit und Arbeit. An die Stelle der körperlichen Arbeit im Dienste der Überwindung der Schwerkraft und der Ewigkeit des Baus tritt das Schreiben (des Steins), das zwar als Spur sogar die Ewigkeit des Tempels überdauert, von dem aber unklar ist, ob diese Überbietung (und daher Schändung) der Ewigkeit überhaupt als *Schreiben* und ob Schreiben als ›Arbeit‹ in der Zeit und folglich als ›Rechtfertigung‹ des Lebens gelten darf.

⁵² In der Forschung ist der Text plausiblerweise auf seine autopoetologischen Aspekte und die Thematisierung des Schreibens hin gelesen worden. Vgl. etwa Gerhard Neumann: *Kafka-Lektüren*. Berlin/Boston 2013, S. 283ff.; Benno Wagner: »Ende oder Anfang?« *Kafka und der Judenstaat*. In: Mark H. Gelber (Hg.): *Kafka, Zionism and Beyond*. Tübingen 2004, S. 219–237, hier S. 221ff.; Friedrich Schmitt: *Text und Interpretation. Zur Deutungsproblematik bei Franz Kafka*. Würzburg 2007, S. 36ff. Man hat dabei aber den Zusammenhang mit dem Komplex der Arbeit und die unmittelbare Nachbarschaft zum Text *Die besitzlose Arbeiterschaft* übersehen.

Verkettungen der ›Dinge‹ und der Wörter Verunreinigungsarbeit bei Latour und Stifter

I. Übersetzung

»Wir wissen nichts vom Sozialen, was nicht durch unser Wissen vom Natürlichen definiert wäre und umgekehrt.«¹ Was Bruno Latour für die Soziologie der modernen Wissenschaften formuliert, gilt, seit ihren Anfängen, für die von Übertragungen und Analogieschlüssen bestimmte Begriffsgeschichte der Naturlehre überhaupt: Die ›Ordnung der Dinge‹ in der Natur und gemäß ihrer jeweiligen Natur entspringt dem Ordnungsdenken sozialer Wesen, die ihre eigenen Belange in Orientierung an Konzeptionen der Natur zu regeln versuchen. Ein solches Denken der menschlichen in Analogie oder Kontrast zu den nichtmenschlichen Dingen setzt die kategoriale Geschiedenheit zweier Sphären voraus, deren Ordnungsmuster einander nun wechselseitig konturieren und stabilisieren.

Latours Kritik an der Moderne, beginnend mit dem Siegeszug der neuzeitlichen Wissenschaften im 17. Jahrhundert, setzt bei dem an, was aus dieser binären Modellierung von Ordnung herausfällt, weil es keiner der beiden Seiten anzugehören scheint: bei den Mischwesen, die von modernen naturwissenschaftlichen Laboren aus »in den Gesellschaftskörper einströmen«² und damit die offizielle Trennung von Natur- und Sozialwelt, Objekt- und Subjektsphäre unterlaufen. Die Bandbreite dieser »Quasi-Objekte«³ oder, mit einer biologischen Metapher, »Hybriden«⁴ reicht von der Luftpumpe eines Robert Boyle bis zu Kühlschränken und Mikrochips, umfasst aber auch grenzmaterielle Forschungsobjekte wie die Mikroben Pasteurs, den Aids-Virus und die DNA oder das Ozonloch und den Klimawandel: Realien von einer akuten gesellschaftlichen Relevanz, die das moderne Grenzregime

¹ Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* [1991]. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2008, S. 162.

² Ebd., S. 53.

³ Ebd., S. 70, mit Verweis auf Michel Serres: *Der Parasit* [1980]. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1987, S. 344–361.

⁴ Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, S. 7 u. passim. Der Latour-Übersetzer Roßler, dem ich folge, optiert unter Betonung des Gattungsaspekts durchweg für den biologischen Begriff ›die Hybride‹ (Plur. Hybriden) gegenüber dem technischen ›das Hybrid‹ (Plur. Hybride).

zwischen den hochspezialisierten Zuständigkeitsbereichen der Natur- und der Sozialwissenschaften herausfordern. Den Prozess dieser schleichenden Unterwanderung des Sozialen durch die Zwittergattung der Hybriden konzipiert Latour in bakteriologischer Metaphorik als ein Eindringen von Fremdkörpern, dem, immunologisch gedacht, »Reinigungsarbeit«, ⁵ die säuberliche Trennung der Sphären durch distinkte Begriffe, entgegenwirke. Realiter aber und von der Begriffssprache unreflektiert spiele sich »alles in der Mitte ab«; ⁶ »[A]lles passiert zwischen den beiden Polen, alles geschieht durch Vermittlung, Übersetzung und Netze [...]«. ⁷

Latours These stützt sich auf einen Definitionsakt, der die eine, offizielle Praxis der Modernen mit einer Hygienemetapher belegt und der begrifflichen Unterscheidungskunst überantwortet, um die andere, unbewusste von der sprachlichen Verständigungspraxis her als Arbeit der »Übersetzung« (»traduction«) oder »Vermittlung« zu bestimmen. ⁸ Wer nun beide Arbeiten »gleichzeitig« in den Blick nehme, höre nicht nur »sofort auf, gänzlich modern zu sein«, sondern überhaupt jemals »modern gewesen zu sein«, weil ihm bewusst werde, dass »die beiden Ensembles von Praktiken in der zu Ende gehenden historischen Periode schon immer am Werk gewesen« seien, zeitgleich und einander wechselseitig bedingend. ⁹ Reinigung reagiert auf Verunreinigung, und Übersetzung bzw. Vermittlung setzt die Koexistenz zweier reinlich voneinander getrennter Bereiche voraus.

Latours Kritik am Projekt der Moderne lebt von der Plausibilität ihrer Schlüsselmetapher, »Reinigung« (die zumal im Deutschen ihr heimliches Double, »Verunreinigung«, gleich mitaufruft), und operiert damit auf der Ebene genau der rhetorischen »Bedeutungseffekte und Sprachspiele«, deren vermeintlich losgelöstem »Diskurs« Latour (in polemischer Abgrenzung von poststrukturalistischen Zeichentheorien) die Vergessenheit der »äußeren

⁵ Ebd., S. 19.

⁶ Ebd., S. 53.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 21. Vgl. die ausführliche soziologische Definition der »Übersetzung« als Rede an anderer statt: »Par traduction on entend l'ensemble des négociations, des intrigues, des actes de persuasion, des calculs, des violences grâce à quoi un acteur ou une force se permet ou se fait attribuer l'autorité de parler ou d'agir au nom d'un autre acteur ou d'une autre force [...]«. (Michel Callon/Bruno Latour: *Le grand Léviathan s'approprie-t-il?* In: Madeleine Akrich/Michel Callon/Bruno Latour [Hg.]: *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*. Paris 2006, S. 11–32, hier S. 12f.). Wo fortan von Reinigung oder Übersetzung die Rede ist, geschieht dies im Sinn Latours, ohne dass diese Kernbegriffe seiner Theorie noch eigens durch Anführungszeichen markiert werden.

⁹ Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, S. 20.

Referenten« und des »pragmatischen und sozialen Kontext[s]« vorhält.¹⁰ Demgegenüber zielt die neue Methode der Wirklichkeitsbeschreibung, die Latour in *Wir sind nie modern gewesen* umreißt und in *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*¹¹ zu systematisieren sucht, auf »eine neue Form« von »Textstrategie, Schrift, Inszenierung, Semiotik«, die »gleichzeitig die Natur der Dinge und den sozialen Kontext miteinbezieht, ohne sich auf das eine oder andere zu reduzieren«.¹² Die genuin sprachlichen und im engeren Sinn rhetorischen Mittel der Inszenierung aber, die Latours Schriften selbst strategisch nutzen, bleiben dabei ebenso unreflektiert wie die grundsätzlich sprachliche Natur einer jeden Rede von den Dingen¹³ – und dies, obwohl Latour seine Ausgangsdiagnose einer akuten Ausbreitung der Hybriden an einer Beobachtung des öffentlichen Diskurses aufhängt, wenn er zum Auftakt von *Wir sind nie modern gewesen* über der Zeitungslektüre feststellt, dass sich in der medialen Diskussion über die DNA oder das Ozonloch »Wissenschaft, Politik, Ökonomie, Recht, Religion, Technik und Fiktion« unauflöslich kreuzen.¹⁴ Hybridisierung gerät hier also in den Blick als ein Phänomen des Diskurses, und es wird deutlich (von Latour selbst aber nicht formuliert): Das Reich der Mitte, in dem sich alles, Reinigung wie Verunreinigung, abspielt, ist zuallererst das Reich der Sprache und des Textes. Implizit setzt Latour dies voraus, wenn er die Termini ›Natur‹ und ›Kultur‹ durch Anführungszeichen markiert¹⁵ und damit als begriffliche Setzungen entlarvt, deren Distinktionsleistung allerdings – so kritisiert er in *Facing Gaia* die abendländische Ideengeschichte – von amalgamierenden Konzepten wie

¹⁰ Ebd., S. 11.

¹¹ Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie [2005]. Aus dem Englischen von Gustav Rößler. 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2014.

¹² Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, S. 12.

¹³ Die Abkehr von einem poststrukturalistischen Problembewusstsein für das sprachliche Zeichensystem und dessen historische Möglichkeitsbedingungen liegt in der Programmatik des von der Akteur-Netzwerk-Theorie mitinitiierten *material turn* der Sozial- und Kulturwissenschaften, der sich geradezu zum Ziel gesetzt hat, »das Gespenst der Sprache zu bannen«. Andreas Folkers: Paradigma oder Parasit? Der *New Materialism*, die Soziologie und die posthumanistische Herausforderung. In: Stephan Lessenich (Hg.): *Routinen der Krise – Krise der Routinen*. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014. Wiesbaden 2015, S. 1758–1768, hier S. 1758. Online-Version: http://publikationen.sozioogie.de/index.php/kongressband_2014/article/viewFile/45/pdf_73 (Zugriff 20.10.2017).

¹⁴ Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, S. 8.

¹⁵ Ebd., S. 14.

dem der ›Naturphilosophie‹ unterlaufen werde.¹⁶ Als Möglichkeitsbedingung des eigenen Schreibens aber problematisiert Latour die Sprachlichkeit der kulturellen Wirklichkeitsordnung nicht, obgleich er dem Abfassen von Texten in *Eine neue Soziologie* ein eigenes Kapitel widmet:¹⁷ Dezidiert werden soziologische Berichte dort an der Maßgabe des Literarischen ausgerichtet, genauer, an einer Literatur, die »gefangen [sei] von der Realität«.¹⁸

In der Tat korrespondieren Latours Plädoyer für einen auf (außersprachliche) Hybridisierung und Übersetzung eingestellten Realismus und seine Verpflichtung soziologischer Texte auf »Genauigkeit und Wahrhaftigkeit«¹⁹ mit der Programmatik realistischer Literatur, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur ästhetischen Selbstverständigung der bürgerlichen Kultur ausprägt. Zu den ideologischen Grundpfeilern dieser Kultur gehört die kategoriale Scheidung von ›Natur‹ und ›Gesellschaft‹,²⁰ die Latours soziologische Berichte (im Wortsinn) dekonstruieren sollen; zu den poetologischen Kernproblemen ihrer Literatur wiederum zählen die Aporien, die sich aus dem Postulat der Mimesis für das sprachliche Zeichensystem ergeben²¹ – und die Latour für den soziologischen Text unberücksichtigt lässt.

Welche Spannungen Latours Orientierung an der Realitätsversessenheit »gute[r] Schriftsteller«²² vor diesem Horizont birgt, wird in Engführung mit einer literarischen Prosa deutlich, deren spezifischer Realismus von und in der Sprache gefangen ist: der Erzählprosa des gelernten Physikers Adalbert Stifter, die zur Mitte des 19. Jahrhunderts die »Wirklichkeit der Dinge«,²³

¹⁶ Bruno Latour: Facing Gaia. Six lectures on the political theology of nature. Being the Gifford Lectures on Natural Religion, Edinburgh 18th–28th of February 2013. hier S. 3. Online-Version: https://macaulay.cuny.edu/eportfolios/wakefield15/files/2015/01/LATOUR-GIFFORD-SIX-LECTURES_1.pdf (Zugriff 20.10.2017). Vgl. die daraus entstandene Monographie: Bruno Latour: Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime. Translated by Catherine Porter. Cambridge (UK)/Malden (MA) 2017, S. 180.

¹⁷ Vgl. Latour: Eine neue Soziologie, S. 211–243.

¹⁸ Ebd., S. 220.

¹⁹ Ebd., S. 219.

²⁰ Das 19. Jahrhundert institutionalisiert die Sphärentrennung in spezialisierten Disziplinen: So bildet sich die Soziologie als Einzelwissenschaft unter der Diskurshoheit der Naturwissenschaften heraus, nach deren Vorbild Auguste Comte auch die Physik des Sozialen als eine auf wenigen Universalgesetzen aufbauende, positive Wissenschaft konzipiert – das Wissen vom Sozialen am Wissen vom Natürlichen ausrichtend.

²¹ Siehe hierzu Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Würzburg 2008.

²² Latour: Eine neue Soziologie, S. 220.

²³ Stifters Werke werden mit Sigle ›HKG‹ zitiert nach: Adalbert Stifter: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftr. der Kommission für Neuere Deutsche Lite-

die »wirkliche Wirklichkeit«,²⁴ in der gesetzlichen Sphäre der ›Natur‹ zu verorten und in der Sprache zu fassen sucht. Die vieldiskutierte Frage nach Stifters Modernität lässt sich im Sinne von Latours Moderne-Kritik neu formulieren als Frage nach dem Verhältnis zweier gegenläufiger Tendenzen in Stifters Werk: Die Arbeit am Grenzregime von ›Natur‹ und ›Gesellschaft‹, die Stifter in programmatischen Stellungnahmen durch Analogieschlüsse von natürlichen auf menschliche Dinge betreibt,²⁵ wird von Hybridisierungen unterlaufen, die seine Erzählungen, minutiös wie die von Latour eingeforderten Berichte, entlang der Verkettungen von menschlichen und nichtmenschlichen Handlungsträgern nachzeichnen, wobei Stifters ontologisch offener Ding-Begriff beiderlei Akteuren in egalitärer Weise gilt.²⁶ Was Latours Forderung nach detailgenauer Wirklichkeitsdarstellung im soziologischen Text ausklammert, gibt sich dabei offen als Kernaporie im Schreiben Stifters zu erkennen: die irreduzible Metaphorizität des sprachlichen Mediums, die noch und gerade dort beharrt, wo dieses auf möglichst unverfälschte Wirklichkeitsdarstellung verpflichtet wird.

II. Dichte Beschreibung

Zur Konzeption der Akteur-Netzwerk-Theorie wie auch der Textgestalt jener soziologischen Berichte, die diese methodisch auszeichnen, orientiert sich Latour an der strukturalen Semantik Algirdas Julien Greimas'²⁷ und an der ethnologischen Methode der »dichten Beschreibung«.²⁸ In dezidiert »symmetrischer« Perspektive werden nichtmenschliche Entitäten als vollwertige Glieder innerhalb überindividueller Handlungsketten zwischen Natur,

ratur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Stuttgart/Berlin/Köln 1978ff., hier HKG 4.1, S. 29 (*Der Nachsommer*).

²⁴ HKG 3.2, S. 65 (*Nachkommenschaften*).

²⁵ So explizit in der poetologischen Vorrede zur Erzählsammlung *Bunte Steine* von 1853, die in der Geschichte »des menschlichen Geschlechtes« dasselbe als »sanft[]« apostrophierte »Gesez [sic]« erkennt wie in der »äußeren Natur« (HKG 2.2, S. 12).

²⁶ Auf die Nähe des Stifter'schen Ding-Begriffs zu Latours Aktantenmodell hat bereits Thomas Macho hingewiesen. Thomas Macho: Stifters Dinge. In: *Merkur* 676 (2005), S. 735–741, hier S. 738.

²⁷ Vgl. Algirdas Julien Greimas: *Strukturale Semantik. Methodologische Untersuchungen* [1966]. Braunschweig 1971, Kap. 10: Überlegungen zu den aktantiellen Modellen.

²⁸ Latour: *Eine neue Soziologie*, S. 236, dort Anm. 22. Latour bezieht sich nicht auf den Anthropologen Clifford Geertz, der diesen Begriff des Philosophen Gilbert Ryle in die ethnologische Feldforschung übertragen hat, wohl aber auf die Ethnomethodologie Harold Garfinkels, der selbst allerdings »nie auf die Praxis des Schreibens hin[weist]« (ebd., S. 213).

Wissenschaft, Technik und Gesellschaft betrachtet und mit Greimas egalitär als Aktanten qualifiziert, deren *agency* (im Sinne einer nichtintentionalen Handlungsmacht) darin besteht, andere zu veranlassen, etwas zu tun. Die dadurch geknüpften und je wieder neu zu aktualisierenden »Netze« sind, nach einer vielzitierten Definition Latours, »gleichzeitig real wie die Natur, erzählt wie der Diskurs, kollektiv wie die Gesellschaft«²⁹ – und zwar, so wäre hinzuzufügen, just insofern, als sie sprachlich produziert und reflektiert werden. In die Mitte zwischen Natur und Gesellschaft ist hier das Erzählen eingesetzt – der Diskurs definiert, trennt und vermittelt beide Pole.

Die Aufgabe der diese Netze aufzeichnenden Berichte besteht darin, in dichter, detailgenauer ethnographischer Beschreibung die »Bewegung des Sozialen« – eine transversale Bewegung zwischen den Polen – aus dem »Ungedachte[n], Unbewusste[n] der Modernen«³⁰ zu heben und erst eigentlich »sichtbar«³¹ zu machen: Jeder einzelne Akteur in einem Netzwerk sei seinerseits »als Netzwerk[] von Vermittlungen zu *entfalten*«, damit einsichtig werde, dass potentiell »jeder der Punkte [...] zu einer Verzweigung [...], zu einem Ereignis oder zum Ursprung einer neuen Übersetzung« werden könne.³² Der Text also ist Schlüsselmedium zur Vergegenwärtigung dieser unabschließbaren Dynamik des Sozialen und damit das eigentliche »Labor des Sozialwissenschaftlers«.³³ Seine »literarische[] Qualität« bemisst sich nach seiner Fähigkeit, »Übersetzungsströme zu bezeichnen« – eine Kompetenz, die Latour metonymisch durch das »trickreiche Wort Netzwerk« beschrieben wissen will.³⁴ Erst das (aufgezeichnete) Netzwerk mache den Bericht zu einem »gute[n] Text«.³⁵

²⁹ Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 14.

³⁰ Ebd., S. 53.

³¹ Latour: Eine neue Soziologie, S. 224.

³² Ebd., S. 236 u. 224.

³³ Ebd., S. 221.

³⁴ Ebd., S. 228f. Nachdem Latour in frühen Schriften die materiell-konkrete Infrastruktur wissenschaftlich-technischer Netzwerke untersucht hat, stellt er in seinem theoretischen Entwurf einer »neuen Soziologie« klar: »Netzwerk ist ein Konzept, kein Ding da draußen. Es ist ein Werkzeug, mit dessen Hilfe etwas beschrieben werden kann, nicht das Beschriebene.« (Ebd., S. 228) Siehe hierzu Sebastian Gießmann: Verunreinigungsarbeit. Über den Netzwerk-Begriff der Akteur-Netzwerk-Theorie. In: Nacim Ghanbari/Marcus Hahn (Hg.): Reinigungsarbeit. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 7/1 (2013), S. 133–144. Zur Ideengeschichte der Netzmetapher siehe Jürgen Barkhoff/Hartmut Böhme/Jeanne Riou (Hg.): Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne. Köln/Weimar/Wien 2004. Im Unterschied zu Latour sehen die Autoren die Moderne gerade durch bewusste Techniken der Vernetzung konstituiert.

³⁵ Latour: Eine neue Soziologie, S. 223.

Mit diesem Programm zeigt sich die soziologische Aufzeichnung von Netzwerken durch zwei traditionell poetologische Gewebemetaphern inspiriert: Die akribische Sammlung und Versammlung sozialer Daten im Text zielt einerseits auf ein Versprechen von Fülle und Totalität, wie es die mythische Textilmetapher vom kosmischen Weltgewebe schon der epischen Dichtung der Antike und noch der realistischen Literatur der Moderne vorgibt. Programmatisch bestimmt Latour dieses »Gewebe unserer Welt«³⁶ im Sinne Donna Haraways als »das nahtlos ineinander übergehende Gewebe der ›Natur/Kultur‹«.³⁷ Am etymologischen Ursprung der Rede vom Text indiziert andererseits die (von Latour selbst nicht bemühte) Gewebemetapher *textum*,³⁸ dass der soziologische Bericht eine genuin sprachliche Textur darstellt, deren netzförmige Ordnung im Fadenkreuz von paradigmatisch-begrifflicher und syntagmatisch-kombinatorischer Achse die äquivalente Struktur sozialer Netzwerke mit Knotenpunkten und Verbindungswegen kongenial nachzuzeichnen vermag.

Auf diese sprachliche Faktur des soziologischen Berichts geht Latour nicht ein, die Begriffe ›Netzwerk‹ und ›Text‹ gebraucht er hier aber als austauschbare Synonyme. Wenn er konstatiert, dass »zwischen der Gesellschaft der Soziologen und einem textlichen Bericht« zwar »keinerlei materielle Kontinuität« bestehe, wohl aber eine »plausible *Kontinuität*«,³⁹ so wäre eine solche in der Strukturanalogie zu verorten, die den Entwurf einer symmetrischen Gesellschaftsordnung mit der inneren Ordnung der Sprache verbindet. Das politische Potential der Berichte ist damit bedingt durch ihre sprachliche Struktur: So versammelt der Text Akteure unterschiedlichster Provenienz zu einem neuen Kollektiv diesseits der Scheidung von ›Natur‹ und ›Gesell-

³⁶ Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 14. Die Gewebemetapher betont die Dichte des Strukturgefüges, die Netzwerkmetapher zielt auf Struktur und Prozess der Verknüpfung und markiert konstitutive Zwischen(zeit)räume. Zur Geschichte der Gewebemetapher vgl. Nathalie Binczek/Barbara Thums (Hg.): Wissensgeschichte und Poetik des Gewebes 1700–1800. Themenheft der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 49/2 (2004).

³⁷ Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 14. In frühen Schriften Donna J. Haraways markiert der Schrägstrich noch die kritisierte Dichotomie von Natur und Kultur, so in Donna J. Haraway: Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's. In: Socialist Review 80 (1985). S. 65–108. Latour wertet die Gegenüberstellung in seinem indirekten Zitat zur unlöslichen Gemengelage um, wie Haraway sie selbst unter dem Neologismus »natureculture« pointieren sollte. Vgl. Donna J. Haraway: The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago 2003.

³⁸ Vgl. Erika Greber: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln/Weimar/Wien 2002.

³⁹ Latour: Eine neue Soziologie, S. 223.

schaft«, indem er Verknüpfungen zwischen wechselweise als Subjekt oder Objekt fungierenden Aktanten syntagmatisch zur Entfaltung bringt und damit die symmetrische Ordnung eines Netzwerks modelliert.

Das repräsentationsästhetische Problem, das Latour für den Akteur-Netzwerk-Bericht veranschlagt, gilt in gleicher Weise für die auf einen »Effekt des Realen« verpflichtete Literatur: »[N]ichts bringt das Reale dazu, wundersamer Weise in den Text hineinzuspringen.«⁴⁰ Was Latour demgegenüber als »Maßstab literarischer Qualität« eines Berichts ausmacht und was entsprechend Maßstab eines soziologisch versierten Realismus der Literatur wäre, ist der mikrologische Nachweis all jener Praktiken der Übersetzung, die im hybriden Gefüge des Sozialen der offiziellen, begrifflich getragenen Reinigungsarbeit zuwiderlaufen. Latours Erläuterung, wie genau diese Vermittlungsarbeit sprachlich aufzuzeigen wäre, liest sich wie eine narratologische Reflexion auf die unsteuerbare Lenkungsmacht des Kontingenten: Anstelle stabiler, linearer »Kausalitätsketten«, die über rein funktionale »Zwischenglieder« auf »eine Handvoll Akteure als die Ursachen all der anderen« zurückführen, müsse der Text vielmehr plurale »Übersetzungsströme« entlang der »Verkettung« sich vermehrender »Mittler« nachzeichnen, die als eigenständige Akteure einer intendierten Handlung immer etwas hinzufügen, dessen Konsequenzen nicht absehbar sind.⁴¹

Mit dem Kausalnexus zwischen Ursache und Wirkung wird hier das mechanische Ordnungsprinzip des empirisch-naturwissenschaftlichen Weltbilds revidiert, demgemäß auch die spätaufklärerische Romanpoetik Friedrich von Blanckenburgs die kausale Motivation des erzählten Geschehens in einer einzigen, lückenlosen »Kette von Ursach und Wirkung« forderte.⁴²

Latour hingegen konzipiert Kausalität als reversibles und reziprokes Geschehen und folgt damit dem mehrdimensionalen Netzmodell Michel Serres': Dort ist die lineare Kette einer irreversiblen kausallogischen Folge von Ereignissen in eine Vielzahl gleichzeitiger Verkettungs- bzw. Verknüpfungsprozesse aufgefächert, die die möglichen Wege und Relationstypen zwischen den Knotenpunkten vervielfältigen und nunmehr reversible »Determinationsflüsse«⁴³ hin- und hersenden. Wo auch immer die Physik,

⁴⁰ Ebd., S. 222.

⁴¹ Ebd., S. 228f. u. 236.

⁴² Friedrich von Blanckenburg: Versuch über den Roman, Leipzig/Liegnitz 1774, Repr. Stuttgart 1965, S. 10.

⁴³ Michel Serres: Das Kommunikationsnetz: Penelope. In: Ders.: Hermes [1968], Hg. von Günther Rösch, übers. von Michael Bischoff. Bd. 1: Kommunikation. Berlin 1991, S. 9–24, hier S. 9.

die Soziologie oder aber die Erzählliteratur das »nahtlos ineinander übergehende Gewebe der ›Natur/Kultur‹«⁴⁴ nachzeichnen und darin die Kontingenz von Ereignissen ohne kausale Wirkursachen und zureichende Gründe in den Blick nehmen, gehen sie zugleich diesen Schritt vom linearen Modell der Kette zum mehrdimensionalen Modell des Netzwerks, von linear-chronologischer Kausalität zur Vielfalt synchroner, reversibler Wechselbezüge.

III. Das Modell der Kette

Stifters Erzählung *Abdias* vollzieht diesen epistemologischen Schritt im Übergang von einer philosophischen Vorrede, die im Bild der Kette alles Geschehen programmatisch auf eine Glied an Glied aneinanderreihende Kausalverknüpfung reduziert, zur Erzählung selbst, die demgegenüber am Leitfaden einer fiktiven Lebensgeschichte das unlösliche Natur-Kultur-Gewebe der Welt von seiner egalitär materiellen Verfassung her sondiert. Das in der Vorrede verabschiedete Schicksal findet sie dabei in den konkreten Sendungen von sowohl natürlichen wie kulturellen Medien wieder, die das bahnen, was Latour »Akteur-Netzwerk[e]«⁴⁵ nennt und was – wie Stifter luzide vorführt – in der Tat das Schicksal der Modernen ausmacht. Die Erzählung erschien 1842 im *Österreichischen Novellen-Almanach für 1843* und wurde für den 1847 veröffentlichten vierten Band von Stifters früher Erzählensammlung *Studien* umgearbeitet, d.h. stilistisch geglättet, chronologisch geordnet und um die ausführliche Schilderung einzelner Handlungsschritte und genau beobachteter Witterungsverhältnisse erweitert.⁴⁶

Im Titel präsentiert sich die Lebensgeschichte eines nordafrikanischen Juden namens Abdias (griechisch für das hebräische Obadja) zunächst als Reprise eines Prophetenbuchs der jüdischen Bibel bzw. des Alten Testaments gleichen Namens und ruft damit für das zu erzählende Geschehen, das als moderne Hiobiade angelegt ist, eine providentielle Heilsordnung auf, wie sie auch von einzelnen Figuren und einem (in der Buchfassung abgeschwächten) pseudo-prophetischen Gestus der Erzählerrede insinuiert wird. Die Vorrede exponiert dagegen den Versuch, Heil und Unheil eines Menschenlebens konsequent aus den »Naturgesetze[n]« (237) abzuleiten:

⁴⁴ Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 14.

⁴⁵ Latour: Eine neue Soziologie, S. 236.

⁴⁶ Wenn nicht anders angegeben, wird *Abdias* nach der *Studien*-Fassung in HKG 1.5 zitiert, Seitenzahlen folgen ohne Sigle im Fließtext.

Alles »Geschehende[]«, so die Hypothese, lasse sich auf eine einzige »Kette der Ursachen und Wirkungen« zurückführen, die von einer einst vollkommenen menschlichen Vernunft durch die Geschichte hindurch abgezählt werden könne, bis »kein Zufall mehr erscheinen« werde, »sondern Folgen, kein Unglück mehr, sondern nur Verschulden« (238). Auf der Probe des erzählerischen Exempels steht also der mechanische Kausalnexus als Ordnungsprinzip einer naturgesetzlich determinierten Wirklichkeit, wie ihn auch Blanckenburgs Romanpoetik für die gesellschaftlich-moralische Domäne menschlicher Geschichte(n) postuliert hatte. Bei Stifter steht für eine unbestimmte Zukunft die vollständige Kalkulierbarkeit des Weltgeschehens in Aussicht: Die einstige »Zählung« der Glieder einer restlos einsichtigen Kausalkette werde erweisen, dass es »weder ein Fatum« gibt, »als letzte Unvernunft des Seins«, noch ein »Schicksal, also ein von einer höhern Macht Gesendetes« (ebd.).

Wenn der Erzähler die Sache menschlichen (Un-)Glücks damit auch an die in schauerhaft »gelassene[r] Unschuld« (237) wirkenden Naturgesetze delegiert, so wird sie über das Argument des Verschuldens *ex negativo* einem mangel- und fehlerhaften Subjekt anheimgestellt, das am Ende nicht nur nicht »recht gezählt« (238), sondern auch unrecht gehandelt haben wird. Das moralische entspricht einem erkenntnistheoretischen Problem, denn das Subjekt ist affizierter, integraler Teil jener abzuzählenden Kette, die sich in dem poetischen Bild einer »heitre[n]«, »durch die Unendlichkeit des Alls« hängenden »Blumenkette« (ebd.) präsentiert: »[I]n das Haupt des Menschen ward die schönste dieser Blumen geworfen, die Vernunft, das Auge der Seele, die Kette daran anzuknüpfen, und an ihr Blume um Blume, Glied um Glied hinab zu zählen bis zuletzt zu jener Hand, in der das Ende ruht.« (Ebd.) Der absteigende Richtungssinn der Kette führt auf die erste Ursache der aristotelischen Philosophie und der thomistischen Theologie zurück und öffnet sich zugleich auf die letzten Dinge der christlichen Eschatologie, Tod und Jüngstes Gericht, wie es in der Kategorie der Schuld anklingt.

Die Argumentation zeugt damit von den Spannungen, die für den historischen Übergang von der providentiellen zur kontingenten Schicksalssemantik charakteristisch sind.⁴⁷ Im Sinne des aufklärerischen Deismus gründet sich das empirische Paradigma »linearer Kausalität und Vernunft nach dem

⁴⁷ Siehe hierzu Werner Frick: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1988.

Vorbild der ›Natur‹⁴⁸ bei Stifter noch dezidiert auf einen göttlichen Urheber, der die Weltmaschine erdacht und in Gang gesetzt hat. Virulent bleibt damit auch die Theodizee-Frage nach dem Sinn menschlichen Leids: Der Erzähler pariert sie, ganz in Leibniz' Sinn, mit der Gegenfrage, ob der Schmerz »nicht zuletzt selber eine Blume in jener Kette« (ebd.), mithin ein notwendiger Baustein auf dem Weg zur Selbstvervollkommenung der göttlichen Schöpfung sei.

Diese Vorrede liest sich als Exempel der Wechselübertragungen, die unser Wissen von ›Natur‹ und ›Gesellschaft‹, der »Welt des Seins« und der »Welt des Sinns«,⁴⁹ formieren. Das als Naturgesetz bestimmte Kausalitätsprinzip, das hier aus der Mechanik in die Geschichte übertragen wird, hat seinen genetischen Ursprung in dem unübersichtlich weiten Feld komplexer menschlicher Handlungen mit beabsichtigten oder unbeabsichtigten Folgen, die bei Stifter mit der Schuldfrage wieder ins Spiel kommen. Die Idee der Gesetzlichkeit wiederum wurde schon von den Vorsokratikern aus dem Rechtsdenken in die Naturlehre übertragen, bevor die wirkmächtige Stoa die *leges naturae* zur ethischen Kategorie erhob und als Maßstab naturgemäßen Handelns in die moralische Sphäre zurückführte.⁵⁰

Wer, wie Stifters Erzähler, die Naturgesetze einer mathematisierten neuzeitlichen Physik als Schlüsselargument auch in geschichtsphilosophischen und moralischen Fragen bemüht, steht noch zur Mitte des 19. Jahrhunderts in der Tradition der Stoiker, die menschliches Handeln an der Ordnung der Natur und an deren vom göttlichen Logos verbürgten Gesetzmäßigkeit ausrichten. Die Sphäre des Sozialen mit ihrer Vielzahl von autonomen Subjekten, umstrittenen Werten und vielschichtigen Machtverhältnissen zumal im nachrevolutionären, frühindustriellen Kontinentaleuropa bleibt dabei ausgeklammert bzw. auf wissenschaftlich gesicherte Fakten und eindeutige kausale Wirkmechanismen verpflichtet, deren Konzeption ihrerseits unhintergebar sozial bedingt ist. In der expliziten Abkehr von Glaubenslehren um *Fatum*⁵¹

⁴⁸ Ebd., S. 500.

⁴⁹ Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 171.

⁵⁰ Vgl. Gerhard Frey: Naturgesetzlichkeit, Naturgesetz. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gotfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6. Stuttgart 1984, Sp. 528–531, hier Sp. 528f.

⁵¹ Das *Fatum* ist erst vom Stoizismus zum zentralen philosophischen Gegenstand erhoben worden: Dem *fatum stoicum* zufolge muss jede Ursache eine bestimmte Folge haben, die Weltgeschichte und Einzelleben determiniert. Nominell verabschiedet die Vorrede dieses Konzept, um es *de facto* unter dem neuzeitlichen Primat der mechanischen Physik zu aktualisieren.

und Schicksal, zugleich unter Berufung auf eine metaphysische Letztinstanz, die »aus dem Spiel der Gesetze der Natur«⁵² tunlichst herausgehalten wird, empfiehlt sich Stifters neostoischer Gesetzgeber menschlichen Lebens als ein Moderner im Sinne Latours: In analogen Übertragungen trennt er die Sphären zum Zweck ihrer wechselseitigen Stabilisierung, reflektiert aber nicht deren wechselseitige epistemologische Kontamination.

IV. Netzerzählungen

Programmatisch ist die Lebensgeschichte des Abdias durch die Vorrede also auf göttlich gegründete Naturgesetze verwiesen und damit zugleich himmelweit aus einem hochbrisanten politisch-sozialen Kontext verschoben, der sie doch mehr als alles andere determiniert: Abdias ist Diaspora-Jude, zunächst in Nordafrika dem ungestraften Totschlag ausgesetzt, später in Mitteleuropa der vollen Bürgerrechte nicht würdig. Die Gemeinde, der er entstammt, lebt in den Ruinen einer verfallenen, »aus der Geschichte verlorene[n] Römerstadt« (239) am Rand der Sahara in unterirdischen Verstecken und treibt unter extremen klimatischen und politischen Bedingungen, ihre Identität verhehlend, einträglichen, aber lebensgefährlichen Textilhandel unter Arabern und Türken. Die zeitgenössische Lage der aus Phönizien eingewanderten Israeliten und von der iberischen Halbinsel vertriebenen Juden im osmanisch beherrschten Nordafrika ist mehr als prekär, obwohl – wie es im *Brockhaus* von 1835 heißt – »alles durch sie [geschichte]«,⁵³ insofern sie als Pächter, Geschäftsleute, Zöllner und Dolmetscher soziale Bande knüpfen, ohne selbst offiziell an der Gesellschaft zu partizipieren: Als Operatoren der Vermittlung, als funktionale »Ding[e]«,⁵⁴ besetzen sie jene unbeachtete, politisch nicht repräsentierte »Mitte« zwischen Menschlichem und Nicht-menschlichem, in der auch nach Latour »alles geschieht«.⁵⁵

Entlang der voltenreichen »Laufbahn« (342) eines dieser Diaspora-Juden zeichnet Stifters Erzählung Geschichte als Bahn durch eine mehrdimensionale Netzstruktur im Sinne Serres' nach: Entwirft die Vorrede die Vision, eine kausallogische Kette diskreter Ereignisse linear abzählen zu können, so

⁵² Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 47.

⁵³ Zitiert nach dem Kommentar in HKG 1.9, S. 286.

⁵⁴ »[...] Abdias [war] ein Ding, das der blödeste Türke mit dem Fuße stoßen zu dürfen glaubte, und stieß.« (245).

⁵⁵ Latour: Wir sind nie modern gewesen, S. 53.

zeichnet der *erzählende* Text – wie ein guter Bericht in der Definition Latours – Verkettungen heterogener Entitäten zu dezentrierten Netzwerken nach, in denen Kausalität als wechselseitige, reversible Einflussnahme zwischen den Aktanten statthat. Die biographische Chronologie macht einzelne Knotenpunkte je nur in der Rückschau als alles entscheidende Mittler kenntlich, deren Beitrag zum Lebenslauf des Helden weitreichende Konsequenzen zeitigt. Damit entspinnt der Text ein »feine[s] Netz«, das Kräfte, Stoffe, Lebewesen und Zeichen miteinander verstrickt und dessen verzweigte Bahnen letztlich »von den Kontingenzen zu den Notwendigkeiten« geführt haben wird.⁵⁶ Ihren Ausgang nehmen diese Bahnen von winzigen und unwägbaren Realien aus den zeitgenössischen Forschungsbereichen der Immunologie, des Elektromagnetismus, der Chemie und Wärmelehre, die nun im Erzählen in verunreinigende Handlungskontexte verwickelt werden und sich mit den Überlebensstrategien der Protagonisten zu soziotechnischen Hybriden verbinden. Als solche gewinnen sie eine Determinationskraft, die mit rein naturgesetzlichen oder rein moralischen Kategorien nicht zu fassen ist. Während die Vorrede die ›Natur‹ als transzendente Macht voraussetzt und der Wirkung der »Naturgesetze« eine »gelassene[] Unschuld« (237) unterstellt, verknüpft die Lebenserzählung des Abdias Mikroorganismen, elektromagnetische Kräfte und physiologische Gewebe, Handelsgüter und Zahlungsmittel zu Akteur-Netzwerken im Sinne Latours und treibt das Geschehen jeweils an deren Knotenpunkten zur Entscheidung.⁵⁷

⁵⁶ Ebd., S. 159.

⁵⁷ Es war Monika Ritzer, die Stifters Rezeption naturwissenschaftlicher Kontexte in *Abdias* erschlossen und eingehend rekonstruiert hat. Monika Ritzer: Von Suppenwürfeln, Induktionsstrom und der Äquivalenz der Kräfte. Zum Kulturwert der Naturwissenschaft am Beispiel von Adalbert Stifters Novelle *Abdias*. In: KulturPoetik 2/1 (2002), S. 44–67. Sie liest die Erzählung als Beweisführung der Eingangshypothese kausalmechanischer Ursache-Wirkungs-Verkettung und qualifiziert sie als frühen realistischen »Vorstoß in eine rein natürlich bedingte Welt« (ebd., S. 66). Mir scheint das Kalkül der Erzählung hingegen just in den intrikaten Verwicklungen zu liegen, die physische und soziopolitische Bedingungen dieser Lebensgeschichte unlöslich miteinander verquicken: Elektrische Ladungen oder Mikroben als vermeintlich inkorruptierbare Naturkräfte treffen in Abdias und Ditha auf Protagonisten, deren Lebenslauf und Charakter immer schon durch die gesellschaftliche Diskriminierung geprägt und mithin determiniert sind. Dies hebt auch Kurt Mautz hervor, dessen »Dechiffrierung« der (als »metaphorisch« qualifizierten) Naturbilder die physikalisch-physiologischen Phänomene aber ihres Eigenwerts beraubt. Kurt Mautz: Das antagonistische Naturbild in Stifters *Studien*. In: Lothar Stiehm (Hg.): Adalbert Stifter. Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Heidelberg 1968, S. 23–56, hier S. 41f.

Die scheinbar geringfügigsten Akteure spielen in diesen Netzwerken die heimliche Hauptrolle, denn die Lebensläufe der nordafrikanischen Juden sind bedingt durch die Verkehrswege ihrer Ware und Kontakte mit dem, was diese unsichtbar mit sich führt: mit Krankheitserregern wie (zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch unentdeckten) Pestbakterien, die die Händler selbst in ihre Enklave einschleppen. Als wissenschaftlich noch undefinierte Aktanten regeln diese Erreger in den Familien die Generationenfolge mit, indem sie immer wieder die Väter töten und an deren Stelle die Söhne mobilisieren. Geradezu parabolisch im Sinne einer politischen Immunologie erprobt die jüdische Gemeinde, die der Erzähler auf eine jahrtausendealte Tradition festlegt, die Bedingungen der Möglichkeit, Homogenität und Identität mittels einer Abschottung aufrechtzuerhalten, die sie selbst fortwährend unterlaufen. Über ihre Ware sind die Händler immer schon Teil verunreinigender Assoziationen, die auch die Körper über den Handelsraum hinweg vernetzen. Abdias selbst infiziert sich auf einer Handelsreise mit den Pocken, deren Erreger erst im 20. Jahrhundert als Viren definiert, aber schon seit 1700 in Impfexperimenten erforscht werden. Die Blattern entstellen ihn und setzen damit seine individuelle (Un-)Glücksgeschichte erst in Gang: Da seine Ehefrau Deborah ihn keines Blickes mehr würdigt, verlegt er sich ganz auf das Handelsgeschäft, lässt die osmanischen Herrscher in einem riskanten Machtspiel um seine Finanzkraft betteln und verteidigt seine Karawanenzüge auch kriegerisch.

Gezielt führt die Erzählung den Reichtum des Abdias, von dem vor allem Gerüchte kursieren, mit einem anderen unfassbaren Medium eng, das um 1800 Wissenschaft und Gesellschaft fasziniert: der Elektrizität. Mit dem imaginären Abglanz des Goldes, in dem sich der Hässliche sonnt,⁵⁸ korrespondiert eine bioelektrische Aura, die bei Erregung um seinen Kopf erscheint – eine »animalisirt-elektrische Atmosphäre«, die nach dem Arzt und Magnetiseur Gmelin in Zuständen erhöhter Reizbarkeit den »unsere Nerven durchströmende[n] Äther« nach außen sichtbar macht.⁵⁹

Die Fernbeziehung des Handelsreisenden zu der vermeintlich unfruchtbaren Deborah, aus der wundersamerweise ein Kind hervorgeht, inszeniert die Erzählung als Nahwirkung im elektromagnetischen Feld, wie Faraday sie seit

⁵⁸ Die Journalfassung spricht von einem »Afterschein« des Goldes »um Haupt und Glieder« des Abdias (HKG 1.2, S. 116f.).

⁵⁹ Eberhard Gmelin: Neue Untersuchungen über den thierischen Magnetismus. Tübingen 1789, S. 410. Siehe hierzu Jürgen Barkhoff: Die Anwesenheit des Abwesenden im Netz. Kommunikative Vernetzung im Mesmerismus. In: Barkhoff/Böhme/Riou (Hg.): Netzwerke, S. 69–86, hier S. 84.

den 1830er-Jahren erforschte und 1852 formulierte:⁶⁰ Einmal nämlich fällt Abdias in der Ferne ein, es könne zu Hause ein Unglück geschehen sein; er kehrt aber nicht um, sondern zieht noch »mehrere Monate« in »Kreislängen« (254) um die Wüstenstadt herum, um diese bei der Rückkehr aus Rache für seine Machtspiele gebrandschatzt zu finden und zugleich zu entdecken, dass Deborah ihm während des feindlichen Überfalls – »aus Schreck [...] zu früh« (258) – eine Tochter geboren hat. Mit blonden Haaren und blauen Augen verkörpert diese die väterliche Sehnsucht nach Europa, dem Kontinent der »Weisen« (250), und motiviert nach Deborahs Tod im Kindbett die Emigration dorthin: Abdias lässt sich in Böhmen nieder. Die Judith, kurz Ditha, genannte Tochter, die dieselbe elektrische Aura zeigt wie ihr Vater, wird dort von ihrer angeborenen Blindheit durch einen Blitzschlag geheilt, der mitten in ihr Zimmer fährt und die Käfigdrähte ihres Singvogels niederschmilzt, ohne diesen zu verletzen. Abdias stellt prophylaktisch einen Blitzableiter aufs Dach, gibt den Handel auf und richtet eine Landwirtschaft ein. Doch ein zweiter Blitzschlag trifft die junge Frau unter einem Garbendach auf freiem Feld und tötet sie. Explizit reflektiert der Erzähler, die voltenreiche Lebensgeschichte seines Antihelden nehme sich so aus, »als wenn es mit dem Manne immer hätte so sein müssen, daß sich die Dinge zu den seltensten Widrigkeiten verketteten« (316).

Mit den Erregern der Pest und der Pocken einerseits, Elektrizität bzw. Elektromagnetismus andererseits »verketteten« sich hier solche »epistemische Dinge«⁶¹ der zeitgenössischen Naturwissenschaften, deren mediale Fähigkeiten, sich über Raum und Zeit hinweg mitzuteilen, im (populär-)wissenschaftlichen Diskurs um 1800 für eine weitläufige Verbreitung, Wechsellaffizierung und mithin Vernetzung von Stoffen bzw. Kräften stehen. Durch Metaphern der Ansteckung, der Sympathie und der Kommunikation werden sie an Theorien des sozialen Körpers und der Vergesellschaftung angeschlossen und

⁶⁰ Vgl. Michael Faraday: On the physical character of the lines of magnetic force. In: The London, Edinburgh, and Dublin Philosophical Magazine and Journal of Science 4/3 (London 1852), S. 401–428.

⁶¹ Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen 2001, S. 27–34. Wie Rheinbergers Konzept der »epistemischen Dinge« zielt auch Stifters abstrakter Ding-Begriff vorzüglich auf rätselhafte Erkenntnisobjekte: In seinen populärwissenschaftlichen *Winterbriefen aus Kirchschlag* von 1867 definiert Stifter die physiko-chemischen Lebensgrundlagen Elektrizität, Licht, Wärme und Magnetismus als »Dinge«, deren genauer Zusammenhang noch zu klären sei. Hypothetisch nimmt er die Elektrizität als »das Ganze« an, während »die anderen dieser Dinge« als dessen »einzelne Wirkungen« (HKG 8.2, S. 330) verstanden werden könnten.

als Ströme gedacht, die nach dem epistemischen Bruch zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr in geschlossenen, sondern nun offenen Systemen zirkulieren.⁶² Das Schicksal, das die Vorrede der Erzählung hypothetisch verabschiedet, kehrt hier also in wortwörtlicher Definition als »Gesendetes« (238), als grenzmaterielle ›Sendung‹ von Mikroben und Ladungen, wieder, die ihre determinative Kraft diesseits der göttlichen Intervention, in der von vielfältigsten Trieben durchkreuzten Sphäre des Psychosozialen entfaltet.

Elektrizität

Begriffsgeschichtliches Paradigma solcher Ströme ist die Elektrizität, die Stifters Erzählung physiologisch in Dithas bioelektrischem Lichtschein, physikalisch an dem Faraday'schen Käfig ihres Vogels in Erscheinung treten lässt.⁶³ Die Blitzschläge, die Ditha Heil und Unheil bringen, leisten jener »heimliche[n] Bastardisierung« von Natur und Schicksal Vorschub, für die Walter Benjamin Stifter scharf kritisiert hat.⁶⁴ Der vermeintliche Eingriff der göttlich gelenkten Naturgewalt provoziert die metaphysische Schlüsselfrage nach dem »letzten Grund aller Dinge« – »warum nun dieses?« (239) –, die die Vorrede dem Leser in den Mund legt und die die Erzählung selbst gezielt ins Leere laufen lässt. Aufgefangen wird das kalkulierte »Grübeln« (ebd.) über ein verborgenes Telos des Geschehens durch eine naturphilosophisch inspirierte Spekulation, die die Blitzschläge über die Korrespondenz zwischen atmosphärischer Elektrizität und elektrischer Atmosphäre des Organismus in eine immanente Allverbindung von organischer und anorganischer Welt rückbindet: In signifikanter Abweichung vom kausal-mechanischen Kettenmodell erwägt der Erzähler (nur in der Buchfassung) ein auf dem gegenwärtigen Kenntnisstand noch unerschlossenes »Liebesband« zwischen den »Kräften [der Natur; Anm. J.S.] und unserm Leben« (318) – ein Liebesband, wie es vorzüglich die Anziehungskräfte des 1820 von Christian Ørsted entdeckten Elektromagnetismus kreieren.

⁶² Vgl. die Beiträge in Barkhoff/Böhme/Riou (Hg.): Netzwerke. Zur Dynamik der Ströme und dem Dispositiv der Zirkulation um 1800 siehe Joseph Vogl: Für eine Poetologie des Wissens. In: Karl Richter/Jörg Schöner/Michael Titzmann (Hg.): Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Stuttgart 1997, S. 107–127, hier S. 118.

⁶³ Zu Faradays Würfelexperiment siehe Ritzer: Von Suppenwürfeln, S. 54–59.

⁶⁴ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. II.2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 608–610, hier S. 609.

Stifter setzt diesen in Überblendung unterschiedlicher elektrologischer Modelle in Szene, indem er die große mesmeristische »Netzerzählung«⁶⁵ von kommunikativen Übertragungen auf Faradays Konzeption der elektromagnetischen Induktion in einem Feld von Kraftlinien überträgt und die elektromagnetische Nahwirkung mit dem »meilenweit extendirte[n] Wirkungsvermögen des Magnetiseurs«⁶⁶ auf seine Patientin verschränkt. In einem hochspekulativen Coup, der von der Forschung bislang unbeachtet geblieben ist,⁶⁷ wird das erotische Liebesband der Induktion zur *conceptio immaculata* potenziert:⁶⁸ Im Andenken an seine Frau zieht Abdias also »mehrere Monate« in »Kreislinien« um die Wüstenstadt herum, bevor er dort die Mutter und das Neugeborene findet. Die magneto-spiritistisch gezeugte Leibesfrucht trägt die Züge eines vom Vater, nicht von der Mutter phantasierten Wunschbilds und erscheint durch ihre aufschimmernde Aura als elektromagnetisches Wunderkind im direkten Kontakt mit der atmosphärischen Elektrizität: Vom ersten Blitzschlag zu einem neuen Leben als Sehende erweckt, empfängt Ditha im »Jungfrauenalter[]« (336) mit dem zweiten den Heiligen Geist himmlischer Elektrizität als Morgengabe.⁶⁹

Die Sendung entspricht der Disposition der Empfängerin: Die von Faraday erforschten Induktionsströme im elektromagnetischen Feld sind mit den Prinzipien der Newton'schen Mechanik diskreter Massepunkte und Stoßgesetze nicht aufzulösen, magnetischer Fluss und Induktionsspannung lassen Sendung und Empfang in eins fallen. Diese reversible Kausalität macht die

⁶⁵ Barkhoff: Anwesenheit, S. 73.

⁶⁶ C.A.F. Kluge: Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus, als Heilmittel. Berlin 1811, S. 357.

⁶⁷ Monika Ritzer aber macht anhand zweier Abbildungen von Faradays Feldlinienzeichnung einerseits und Stifters berühmter Steinstudie *Die Bewegung* andererseits »die Korrespondenz in der Konzeption von gegenstandszentrierten Wirkungsfeldern anschaulich«. Ritzer: Von Suppenwürfeln, S. 59.

⁶⁸ Mit William Harvey, dem Entdecker des Blutkreislaufs und epigenetischen Erneuerer der aristotelischen Zeugungslehre im 17. Jahrhundert, nehmen Zeugungstheorien bis ins 20. Jahrhundert an, dass der männliche Samen nicht materiell, sondern auf eine spirituelle Weise zur Befruchtung des Eis beitrage, die Harvey explizit mit der Wirkung eines Magneten vergleicht (vgl. William Harvey: *Exercitationes de generatione animalium*. London 1651, S. 293). Der magnetische Rapport wiederum gilt im Mesmerismus als »geistige Zeugung durch geistige Begattung«. Carl August von Eschenmayer: Versuch die scheinbare Magie des thierischen Magnetismus aus physiologischen und psychischen Gesezen zu erklären. Stuttgart/Tübingen 1816, S. 162.

⁶⁹ Die alttestamentliche Judith gilt dem Katholizismus als Vorläuferin Mariens. Stifter setzt Dithas Tod nach dem ikonographischen Modell von Mariä Verkündigung in Szene, vgl. Jana Schuster: Der Stoff des Lebens. Atmosphäre und Kreatur in Stifters *Abdias*. In: *ZfGerm NF* 24/2 (2014), S. 296–311, hier S. 303.

elektromagnetische Induktion für Serres zum Modellfall eines Netzwerks,⁷⁰ für Stifters Ditha zum tief romantisch gefärbten Phantasma unmittelbarer Kommunikation mit der globalen Lebenskraft.⁷¹ Die Spekulation auf einen noch unentdeckten Zusammenhang aller Wesen im umfassenden Medium des Elektromagnetismus impliziert im Gegensatz zur mechanischen Kausalkette gleichförmiger, linear abzählbarer Glieder eine dichte, komplex strukturierte Welt, die einem anderen Kettenmodell entspricht: der ›Großen Kette der Wesen‹ in ihrer um 1800 verzeitlichten Fassung.⁷²

Ökologie und Chemie

Die Blitzschläge verweisen nur besonders spektakulär auf die Bedingtheit menschlichen Lebens durch das aerobe Milieu der Erdatmosphäre, deren Kräfte und Stoffe in der Erzählung über Apparate, Leiter und Medien – Laborhybriden wie Faradays Käfig oder Franklins Blitzableiter, Bauten wie Brunnen und Zisternen, architektonische Vorrichtungen wie Fensterläden, thermische Hüllen wie Kleidung – in soziotechnische Netzwerke überführt werden. Der versierte Umgang des Wüstenbewohners mit rarem Regen, sengender Hitze oder schädlichen Dünsten und seine Sorge für physiologisch zuträgliche Ernährung, Bekleidung und Architektonik bezeugen ein protoökologisches⁷³ Wissen vom menschlichen Körper als integralem Teil eines umfassenden Beziehungsgeflechts der Naturdinge und der lebendigen Wesen. Dieses wird hier im Sinne vordarwinistischer Verwandtschafts-

⁷⁰ Vgl. Serres: *Das Kommunikationsnetz*, S. 23.

⁷¹ Wenn der Erzähler im Anklang an Röm 11.33 in Dithas Geburt die »seltsam[en] [...] Wege und Schickungen der Dinge« (258) am Werk sieht, so ist es die immanente Universalkraft Elektrizität, deren wunderbare Wirkungsmacht hier die Stelle der göttlichen Lenkungsinstanz einnimmt.

⁷² Siehe grundlegend Arthur O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*. Übers. von Dieter Turck. Frankfurt a.M. 1985. Zum Verhältnis zwischen kausalmechanischer und ›Großer Kette der Wesen‹ siehe Christian Strub: *Von der ›Großen Kette der Wesen‹ zur ›Kette der Kultur‹? Eine Frage zur Verbindbarkeit von Traditionskonzepten*. In: Ernst Müller/Falko Schmieder (Hg.): *Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte*. Berlin 2008, S. 117–128, bes. S. 117–119.

⁷³ Den Begriff der »Oecologie« als Wissenschaft der »Relationen oder Beziehungen« innerhalb eines einzelnen Organismus sowie der Organismen zueinander und zu ihrer umgebenden Außenwelt hat Ernst Haeckel 1866, zwei Jahre vor Stifters Tod, geprägt. Ernst Haeckel: *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*. Berlin 1866, S. 237.

modelle⁷⁴ und biblischer Mitgeschöpflichkeit als vielgliedrige symbiotische »Gesellschaft« (296) zur wechselseitigen Mängelkompensation vorgeführt: In ihrer Enklave teilen die Juden Schicksal und Nahrung mit den wilden Schakalen und ihren Hunden, Eseln und Kamelen, von denen ihr Überleben abhängt; sein Kamel pflegt Abdias aufopferungsvoll, nach einem vermeintlichen Gnadenschuss für seinen geliebten Hund – erneut kursieren Krankheitserreger, hier Tollwut-Viren – steht er dem Selbstmord nah.

Als Nomade führt Abdias immer das neueste Produkt europäischer Chemie-labore mit sich, Liebig's Fleischbrühe: Das Extrakt des tierischen Muskelgewebes soll als Infusion das menschliche stärken und kann darin, so Liebig, »durch keine anderen Materien des Arzneischatzes ersetzt werden«.⁷⁵ Dasselbe gilt für die Muttermilch (an deren synthetischer Herstellung Liebig dennoch arbeitete): Weil Deborah im Kindbett verblutet, wird Ditha von der Milch einer Eselin genährt (die der menschlichen Muttermilch am nächsten kommt), indem sie an einem getränkten Lappen saugt. Ein Verbund von tierischem Sekret und Textil besetzt damit die Mutterstelle eines kleinen Wesens, das selbst »noch kein Mensch, ja noch nicht einmal ein Thier« (283) zu sein und als blindgeborenes lange im vegetativen Seinsmodus der Pflanzen zu verharren scheint, während seine tierische »Aftermutter«⁷⁶ sich ungleich verständiger zeigt. Die transhumane Solidargemeinschaft um das mutterlose Kind konstituiert sich über fließende Übergänge in materiellen und affektiven Mitteilungen: Wenn Abdias Jehova beim Blick auf sein Kind für den »Strom sanften Fühlens« dankt, den er »in das Herz des Menschen« (282) leite, so ist es »die frische, warm aus dem Körper der Eselin kommende Milch« (274), die diesen Strom des Mit-Fühlens physiologisch materialisiert und familiäre Bande zwischen den Arten knüpft.

Grundelement dieser Verbindungen und Verschlingungen der Organismen untereinander, Grundbestandteil eines Zusammenhangs, der namentlich bei Herder als innige Verwobenheit⁷⁷ und Gewebe des Lebendigen figuriert,

⁷⁴ In Stifters Nachlass fand sich die Erstausgabe von Darwins *Origin of Species* von 1859, explizit hat er auf die Evolutionstheorie nicht mehr Bezug genommen.

⁷⁵ Justus von Liebig: *Chemische Briefe*. 6. Aufl., neuer, unveränd. Abdruck d. Ausg. letzter Hand. Leipzig 1878, S. 323.

⁷⁶ So die Journalfassung über die Eselin (HKG 1.2, S. 131).

⁷⁷ Vgl. die Überlegung im 15. Buch der *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*: »[D]er Mensch ist nur ein kleiner Teil des Ganzen, und seine Geschichte ist, wie die Geschichte des Wurms, mit dem Gewebe, das er bewohnt, innig verwebet.« (Johann Gottlieb Herder: *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Martin Bollacher. Bd. 6. Frankfurt a.M. 1989, hier S. 664f.) Herders Idee von der Verwobenheit des Menschen in umfassende, heute ökologisch zu nennen-

ist die Faser: die Pflanzenfaser der kursierenden Textilien, die vitale (oder kontagiöse) Körperflüssigkeiten transportieren, und tierische und menschliche Muskel- und Nervenfasern, die Albrecht von Haller um 1750 zum Grundbaustein aller organisierten Körper erklärt und an deren Schnittstellen Galvani die animalische Elektrizität verortet. Gesicht gebende Prosopopöia dieser von elektrischer Lebenskraft durchwirkten organischen Gewebe ist Ditha, Geschöpf elektromagnetischer Induktion, beliehen mit Augen, deren Blau, »wie das unseres Himmels, aus Licht und Nacht gewoben« (330) zu sein scheint, genährt von einer Eselin, begabt mit vorführender »Gewitterfreudigkeit« (338) und darin einer Blumenart ähnlich, die dem aufziehenden Gewitter elektroluzid entgegenleuchtet, ohne dass die »zarten Fäden« (329) von deren Blüten geschädigt würden.

Am Ende einer Erzählung, die die Netzwerke des Realen diesseits der Dichotomie von Natur und Gesellschaft sondiert, kommt es Ditha zu, das metaphorische Gewebe des Lebendigen in einer inspirierten Rede zur Textur des Leinenstoffes zu konkretisieren: Weil sie deren blaue Blüten und das Leinenerzeugnis auf ihrer Haut liebt, baut Abdias für sie neben dem für den Markt bestimmten Getreide auch Flachs an. Dem tödlichen Blitz exponiert sich Ditha, weil sie während eines befürchteten Unwetters bei ihrem Flachsfeld bleiben will; ihrem (durch Gedankenstriche markierten) Tod unmittelbar voraus geht eine Rede, in der sie dem Vater den mit dem menschlichen unlöslich verknüpften Lebenslauf des Flachses auseinandersetzt:

›[...] Sie ist ein Freund des Menschen, diese Pflanze [...]. Zuerst hat sie die schöne Blüthe auf den grünen Säulchen, dann, wenn sie todt ist, und durch die Luft und das Wasser zubereitet wird, gibt sie uns die weichen, silbergrauen Fasern, aus denen die Menschen das Gewebe machen, welches [...] ihre eigentlichste Wohnung ist, von der Wiege bis zum Grabe. [...] – wie sie nur so wunderbar [...] zu dem [...] lichten Schnee zu bleichen ist – dann legt man die Kinder, wenn sie recht klein sind [...] hinein, und hüllt die Glieder zu – [...] je größere Berge dieses Schnee's man einer Braut mitgeben kann, desto reicher ist sie [...] und wenn wir todt sind, hüllen sie die weißen Tücher um uns [...].‹ – (340)

de Zusammenhänge stiftet eine Traditionslinie, die sich bis in Positionen des aktuellen *Material Ecocriticism* verfolgen lässt, so etwa in Timothy Mortons Konzept des *mesh*, das als »interconnectedness of all living and non-living things« gedacht wird. Timothy Morton: *The Ecological Thought*. Cambridge (MA)/London 2010, S. 28. Auch für Jane Bennett sind die Materialität menschlichen Lebens und seiner Umwelt »inextricably enmeshed«. Jane Bennett: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham 2010, S. 13.

Dithas Flachsrede überführt die Blumenkette der Vorrede in eine »doppelt geschlungene[]«, ⁷⁸ hybride Lebensgeschichte von Pflanze und Mensch und beglaubigt diese am eigenen Leib: Die hier im Namen ihrer Freundin, der ›lieben Frau‹ Flachspflanze, ⁷⁹ spricht und selbst wie eine »redende Blume« (330) erscheint, wird nach dem selbstprophzeiten Ende ihres *circulus vitae* als Mensch rezykliert, wenn »Blumen und Gras« aus ihren beerdigten »Gliedern« (341) sprießen. Radikale Naturalisierung, auf die Stifters Erzählung strategisch zuarbeitet, betrifft auch den Gegenstand der Rede, die Ditha in den Mund gelegt ist: Die verzeitlichende Logik der Dingbiographie bindet das Leinengewebe zunächst an den Lebenszyklus der Flachspflanze zurück, der mit einem naturgemäßen ›Tod‹ ende; die Opfergabe der Pflanze initiiert eine quasi natürliche Zubereitung durch die Elemente selbst, bevor die derart ausgebildete Naturfaser vom Menschen zu Leinen weiterverarbeitet, zu symbolischem Kapital angehäuft und in der Schneeberg-Metapher renaturalisiert werden kann. Als »eigentlichste Wohnung« eines transzendental obdachlosen, zu Mobilität und Vergänglichkeit verfluchten Menschengeschlechts gewährt die textile Hülle dem *homo viator* metaphysischen Trost.

Ökonomie und Natur

Indem Dithas Rede das Leinengewebe zur existentiellen Hülle des Menschen erklärt, entzieht sie es der Ökonomie des Handels⁸⁰ und entkoppelt seinen Gebrauchswert vom Tauschwert der Ware am Markt.⁸¹ Das Leinen, das bei

⁷⁸ So die Journalfassung im Hinblick auf die zu erzählende Doppelbiographie von Vater und Tochter (HKG 1.2, S. 145).

⁷⁹ Vgl. die frühneuzeitliche Dingbiographie *Eine erbermliche Klage der lieben Fraw Gerste vnd ihres Brudern Herrn Flachs, die sie gehalten haben auff einem Stuck Acker, fur Friederstdorff im Ampt Storkow gelegen, wie oft vnd vielmal sie beyde durch der menschen Hende gezogen, vnd sehr ubel tractirt werden, ehe sie von ihnen können gebraucht werden. Diese hat angehört ANDREAS THARAEUS Muscouiensis, Pfarrherr daselbst, Welche er auff Pappir gebracht, vnd was drauss zulernen sey, nemmlichen mitgetheilet. Geschehen im Jahr 1609.*

⁸⁰ Bereits die Juden der Wüstenstadt entziehen dem Markt Luxustextilien, die sie in ihren Katakomben horten, um zur Kompensation der im Handelsgeschäft erlittenen Todesgefahr und Reifizierung im (orientalistisch ausgeschmückten) Genuss sinnlich-erotischer Fetische zu schwelgen.

⁸¹ Stifter, Sohn eines Leinwebers, der von der Flachsproduktion auf den Handel umstellte, hat Warenkonsum und Fetischismus in Beiträgen zum 1844 erschienenen Metropolitentableau *Wien und die Wiener* scharfsinnig beobachtet (siehe hierzu Dörte Bischoff: Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert. München 2013, S. 232–275). Dass dem Gebrauchswert einer Ware im Gegensatz zum Tauschwert noch in Marx' *Kapital* ein gegenökonomischer, idyllischer Rest anhaften wird, zeigt Uwe C. Steiner: »Gespensische Gegenständlichkeit«. Fetischismus, die unsichtbare Hand und die Wandlungen der

Marx die Warenzirkulation selbst symbolisiert,⁸² ist damit zum Gegenfetisch der Warenökonomie umgewertet. In programmatischer Ausrichtung an den zyklischen Gesetzmäßigkeiten der Natur als einzig wahrer Wertschöpfungsquelle zeichnet sich hier eine andere, physiokratische Ordnung ab.

Wie das Kreislaufmodell François Quesnays für Fülle und Mangel im gesellschaftlichen Wirtschaftsprozess, so sieht auch die Schickalsökonomie der Erzählung in der Verteilung von Menschen, Dingen und Zufallsereignissen einen Ausgleich von Gewinn und Verlust vor: Abdias verliert Deborahs Liebesgunst und gewinnt Anerkennung durch Reichtum; Deborah stirbt, als Ditha geboren wird; und noch die elektro-ökonomische Bilanz der beiden Blitzschläge – der erste heilt Ditha und zerschlägt die Ernte, der zweite tötet sie und »schüttet an dem Tage noch auf alle Wesen reichlichen Segen herab« (341) – ist ausgeglichen wie Plus und Minus, die Franklin nach dem Prinzip der doppelten Buchführung von Soll und Haben in die Elektrizitätstheorie einführt.⁸³ Um das *bonum* von Dithas Heilung aufzuwiegen, »opfert[]« Abdias »etwas Liebes, damit nicht das Schicksal ein Größeres begehre« (336). Hier greift das Vorsorgeprinzip derer, die sich selbst helfen können müssen und immer schon eine offene Zukunft kontingenter Ereignisse einkalkulieren: Das Einzige, was die Diaspora-Juden, nach einem Wort des Vaters an den Sohn Abdias, auf dieser Welt »sicherstellen«⁸⁴ können, sei die »Fähigkeit des Erwerbens« (244), die aristotelische Chrematistik.⁸⁵ Wer nicht das Recht genießt, eine *oikonomia* einzurichten,⁸⁶ verlegt sich auf die Erwerbskunst und droht, im extremen Wechsel zwischen äußerster Entbehrung und zügellosem Luxus zu dessen triebökonomischer Kompensation das »natürliche Maß« zu verlieren.

Diesen Teufelskreis durchbricht Abdias, wenn er in Europa eine Landwirtschaft begründet, zum Nutzen künftiger Generationen den Erdboden eines

Dinge in Goethes *Herrmann und Dorothea* und in Stifters *Kalkstein*. In: DVjs 74/4 (2000), S. 627–653, hier S. 640.

⁸² Vgl. Steiner: *Gespensische Gegenständlichkeit*, S. 640.

⁸³ Siehe Bernhard Siegert: *Currents and Currency. Elektrizität, Ökonomie und Ideenumlauf um 1800*. In: Barkhoff/Böhme/Riou (Hg.): *Netzwerke*, S. 53–68, hier S. 56f.

⁸⁴ So, erneut pointierter, die Journalfassung (HKG 1.2, S. 109).

⁸⁵ Zur Chrematistik als »Praxis des Erwerbs von Tauschgütern« im Gegensatz zur Hausverwaltungskunst (*oikonomiké*) siehe Sitta von Reden: *Chrematistike*. In: *Der Neue Pauly*. Hg. von Hubert Cancik u.a. Online-Version: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e233430 (Zugriff 22.10.2017).

⁸⁶ Zur Hausverwaltungskunst siehe Otto Brunner: *Das »Ganze Haus« und die alteurop. »Ökonomik«*. In: Ders.: *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*. 2., verm. Aufl., Göttingen 1968, S. 103–127.

vermeintlich unfruchtbaren Tales kultiviert und mit der geliebten Tochter dort nun endlich der »Anfang« jenes »Heiles« zu verwirklichen steht, »das nie gekommen war« (259). Doch die hausväterliche Idylle ist zwangsläufig auf den sandigen Grund des Kapitals gebaut, dessen *invisible hand* die Ereigniskette durch den interkontinentalen Handelsraum lenkt: Weil Abdias als Jude in Böhmen nicht selbst Grund erwerben und bauen darf, tritt ein Handelsfreund nominell als Eigentümer und Verpächter auf, den Abdias durch eine Gegenforderung gleichen Wertes bindet. Das Vermögen dazu führt der Migrant in sorgfältiger materieller Zurichtung immer bei sich: Es sind »englische[] Papiere«, zur Vermeidung von Geräuschen mit Magnesia eingerieben und in einem »wasserdichten Wachseidentäschchen« (302f.) in die Flecken seines Kaftans eingenäht – ein Säckel des (Mis-)Fortunatus,⁸⁷ der die Kontingenzen des Lebens steuern soll. Der Nennwert dieser Banknoten ist der entscheidende Wechsel auf Dithas Zukunft: Als Abdias das Neugeborene in der Nacht der fatalen Brandschatzung zum ersten Mal sieht, steht er einen Augenblick »wie [...] von einem furchtbaren Schläge geschüttelt [...] da« und überlegt, »das Kind in die Spieße der Soldaten [zu] schleudern« (258). Er beruhigt sich erst, als er das allergeheimste seiner Geldverstecke unberührt findet: ein im Mauerwerk verborgenes Kupferkästchen, in dem, »in Seide und Wolle eingewickelt« (287), jene englischen Papiere liegen. Im Mauerwerk neben dem Ursprung des Lebens also – zeitgleich verblutet unbemerkt am blanken Boden Deborahs von Lappen bedeckter Schoß – verspricht der monetäre Code eine Proliferation, ohne welche die nackte Kreatur nichts wert ist.

Über die englischen Banknoten ist das Schicksal des Abdias unweigerlich an einen »Epochenwechsel im ökonomischen Zeichengebrauch« gebunden, den Joseph Vogl herausgestellt hat:⁸⁸ Seit 1797 müssen englische Banknoten nicht mehr in Münzgeld eingewechselt werden, eine beständige Deckung des umlaufenden Papiergelds ist nicht garantiert. Diese »Papiere« – in Österreich

⁸⁷ Vgl. den ersten deutschen Prosaroman *Fortunatus. Von Fortunato und seinem Seckel auch Wunschhüttlein* von 1509, der bereits eine ökonomische Lenkung kontingenter Ereignisketten vorführt. Siehe hierzu Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. 3. Aufl., Zürich/Berlin 2008, S. 177f.

⁸⁸ Joseph Vogl: 1797 – die Bank von England. In: Barkhoff/Böhme/Riou (Hg.): *Netzwerke*, S. 37–52, hier S. 40; Ders.: *Kalkül und Leidenschaft*, S. 270. Auf die »englischen Papiere« des Abdias ist die Stifter-Forschung bislang nicht eingegangen. Der Erzähler der Journalfassung streitet auch ausdrücklich die Relevanz der ökonomisch-rechtlichen Zusammenhänge um den Kaufbrief ab, indem er behauptet, »dies hat mit dem Gange der Erzählung nichts gemein« (HKG 1.2, S. 137).

seit 1810 doppelsinnig auch »Scheingeld« genannt⁸⁹ – sind Zwitter zwischen Zahlungsmittel und Schuldschein, die das Erbringen der Leistung im guten Glauben an die Erfüllung unendlich hinausschieben und ökonomische Schuld entpersonalisiert kursieren lassen. Damit ist eine neue Stufe jener epochalen Entkoppelung der ökonomischen Zeichen von den materiellen Dingen erreicht, die Stifter im Sinne der neuen Geldtheorie Adam Müllers in dem Metropolentableau *Wien und die Wiener* von 1844 hinsichtlich der zweifelhaften Rolle des Münzhauses in der Topographie der Stadt diagnostiziert:

[E]s ist ein seltsam Haus; man macht darinnen ein Ding, das an sich [...] von gar keinem Gebrauche ist – aber durch Convention schlummert in dem Dinge der Inbegriff aller andern, und es wird täglich [...] heiß erstrebt von Millionen Händen, und täglich weggeworfen von Millionen Händen: das Geld, [...] ein hohler unbedeutender Vertreter der wahren Güter, um sie [...] nicht allerorts mitführen zu dürfen – dann sachte wachsend in mählicher Bedeutung, unsäglichen Nutzen gewährend, Dinge und Völker mischend in steigendem Verkehr, der feinste Nervengeist der Volksverbindungen – endlich ein Dämon [...] statt Bild der Dinge selbst Ding werdend, ja *einzig* Ding, das all die andern verschlang – ein blendend Gespenst, dem wir, als wäre es Glück nachjagen [...]. (HKG 9.1, S. XII)⁹⁰

Wie hier der Handelsgeist als elektrische Nervenmaterie im sozialen Weltkörper auftritt, so wird das seiner Signifikantenrolle entwachsene Schein-Signifikat Geld in *Abdias* gezielt mit der Elektrizität als jener universalen Lebenskraft eingeführt, die in gleichmäßiger Verteilung lebensförderlich, im Übermaß tödlich wirkt. Wie der Elektromagnetismus das »Liebesband« der physischen Welt bildet und noch eine das Körperliche transzendierende Liebesverbindung der Geschlechter kreiert, so ist das Geld Bindemittel der sozialen: bei Stifter »der feinste Nervengeist der Volksverbindungen«, zeitgleich und in derselben electrophysiologischen Metaphorik bei Marx die wahre »g[alvan]ochemische Kraft«⁹¹ des sozialen Zusammenhalts.

In *Abdias* setzt Stifter Elektrizität und Geld strategisch ein, um beider lebens- und ordnungsgefährdendes Überschusspotential gezielt für ein physiokratisches Kreislaufmodell arbeiten zu lassen: Wie der Zinseszins aus

⁸⁹ Vogl: Kalkül und Leidenschaft, S. 317.

⁹⁰ Der Auszug macht *in nuce* nachvollziehbar, dass Stifters Begriff des Dings im kalkulierten Oszillieren zwischen Konkretum und Abstraktum letztlich zu einer Chiffre wird, die alles und nichts (Genaues mehr) bedeutet und damit exakt dem proteushaften Charakter des Geldes entspricht.

⁹¹ Karl Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte [1844]. Kommentar von Michael Quante. Frankfurt a.M. 2009, S. 184; der Verweis auf Galvani ist in früheren Ausgaben als unleserlich ausgelassen worden.

seinen Schuldforderungen, so zeugt sich in und um Ditha als der Allegorie des Überschusses selbst die bioelektrische Aura des Vaters fort; diese wiederum wird durch jenen »Afterschein [...] fabeligen Goldesschimmers« überblendet, den die windige *fama* seines Reichtums dem einst engelsgleich schönen, jetzt pockennarbigem Abdias »um Haupt und Glieder« legt.⁹² Der dergestalt selbst noch metonymisch Affizierte, dessen Potenz im Abglanz besteht, bietet seinen Stammesgenossen für ihr geplündertes Gut Ersatz durch Überschreibung personalisierter Schuldscheine und erwirbt mit ungedecktem Papiergeld Grund und Boden in einem für unfruchtbar geltenden böhmischen Tal – die Gewinne aus dem Handelsgeschäft werden in die wertschöpfenden Kreisläufe der Natur investiert. Ironischerweise baut diese Landwirtschaft bis zur Umstellung der Papierproduktion auf Holz mit dem Flachs einen zweifachen Rohstoff für die Dinge und die Zeichen der neuen Geldwirtschaft an. Wenn, nach dem Tod des Abdias, die Nachkommen des Handelsfreundes das Landgut übernehmen, können dort neue böhmische Lebensläufe ihren unreinen Beginn nehmen.⁹³

Ditha selbst erliegt einem Übermaß der sie inspirierenden Elektrizität und geht, in dem Moment, da sich ihre Prophezeiung des eigenen Todes erfüllt, als tote Flachsblume in die Gewebe der Welt und des Textes ein.⁹⁴ Ihre Flachsrede markiert den Fluchtpunkt der Erzählung, an dem das Geschehen

⁹² HKG 1.2, S. 116f. Dass »[k]ostbar, flimmernd« Gold »häßlich schön« mache, zitiert auch Marx aus Shakespeares *Timon von Athen*. Marx: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, S. 182.

⁹³ Zum Phantasma des reinen Anfangs bei Stifter siehe Cornelia Zumbusch: »rein und anfangsfähig«: Stifters Reinigungsarbeiter (*Narrenburg* und *Die Mappe meines Urgroßvaters*). In: Ghanbari/Hahn (Hg.): Reinigungsarbeit, S. 53–64.

⁹⁴ Zu relativieren ist Martha B. Helfers These, *Abdias* verfolge im Kontext zeitgenössischer politischer Debatten in Österreich einen gegen die Assimilation gerichteten, »natural antisemitism« (Martha B. Helfer: Natural Anti-Semitism – Stifters *Abdias*. In: DVjs 78/2 [2004], S. 261–286). In einer Erzählung, die antijudaistische Stereotype vor- und in irreduzibel problematischer Weise mitführt, betrifft Stifters generelle Naturalisierungstendenz eine Jüdin, deren Position darum aber so singulär nicht ist. Vielmehr teilt Ditha ihre Naturhaftigkeit, naturpoetische Begabung und Nichteignung für zivilisatorische Zurichtung mit weiteren exotischen Mädchengestalten Stifters, dem »braunen Mädchen« aus *Kazensilber* und Juliana aus *Der Waldbrunnen*. In einer Binnengeschichte aus *Die Mappe meines Urgroßvaters* wiederum veranlasst der plötzliche Unfalltod einer jungen Mutter den Witwer, sich eine neue Heimat zu suchen und dort eine Landwirtschaft einzurichten, um im Dienste künftiger Generationen weite Landstriche zu kultivieren. Im Unterschied zu Ditha überlebt hier die kleine Tochter der Verunglückten, während die jüdische Linie des Abdias sich nicht fortpflanzt – eine tragische Option, die Stifters genealogische Konfigurationen um Kinderlosigkeit, Adoption und Vererbung aber durchaus auch vorsehen (*Der Waldgänger*, *Der Nachsommer*).

entlang metonymischer Entfaltungen der Kontiguitäten zwischen Mensch, Tier und Pflanze die abundante Blumenmetaphorik des Textes eingeholt hat: Sowohl die vermeintlich verhängnisvolle Verkettung der Dinge als auch die Verweisungsketten der Sprach- und der Wertzeichen werden hier sistiert und gegenständlich-konkret. In dem reinen Weiß des Linnens, für das mit der Blume auch die traditionell durch diese bezeichnete Figur der Rede, die Metapher, stirbt, scheint die phantasmatische Einfachheit, Schlichtheit und Reinheit der wirklichen Dinge erreicht, in der Stifters Prosa sich aufzuheben sucht.⁹⁵

V. Arbeit an der Sprache

Nach Latour hat die »Arbeit der Reinigung« die der »Übersetzung oder Vermittlung« erst »ermöglicht«.⁹⁶ Stifters Erzählung zeichnet dagegen in minutiöser Beschreibung der Natur und Gesellschaft kontaminierenden Akteur-Netzwerke all jene Übersetzungen nach, die umgekehrt zur Etablierung und Stabilisierung dieses Grenzregimes allererst nötig sind: Undefinierte Aktanten wie Bakterien und Viren, flottierende Medien wie der Elektromagnetismus, Laborhybriden wie die Fleischbrühe und haltlose Zeichen wie das Papiergeld machen in ihrer Verkettung den umherziehenden nordafrikanisch-jüdischen Händler mit dem rechtlosen Status eines Dings zum Familienvater, Witwer und, nach Auswanderung und Heilung Dithas, zum Bauern im Böhmerwald. Hybride Mittler also bahnen einen kontinuierlichen Weg durch das Natur-Kultur-Gewebe, verwandeln Kontingenzen in Notwendigkeiten und führen den Corso zu einem Zielpunkt, der gemäß der programmatischen Vorrede die Gesetzmäßigkeit der Natur für die vorindustrielle Wirtschaft und das einzelne Menschenleben einlöst. Das unge-

⁹⁵ Jochen Hörisch legt *Abdias* auf diesen vermeintlich schlichten Endpunkt fest, wenn er im Sinne der Vorrede konstatiert, »[p]ostromantisches, realistisches Erzählen« wolle »nicht länger [...] über die Abgründigkeit des Grundes oder über die Unvermeidbarkeit von Metaphorik grübeln, sondern einfach und schlicht erzählen« und müsse dabei »das romantische Projekt der Transzendentalpoesie nicht etwa widerlegen, sondern einfach unterbieten« (Jochen Hörisch: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a.M. 1996, S. 300). Tatsächlich unternimmt die Erzählung das Wagstück, das romantische Projekt mit dessen eigenen Mitteln zu überwinden: ökonomisch durch den heiklen Werthandel um Kaufbrief und Gegenforderung, poetologisch, indem ausgerechnet der ihre Rede bewahrheitende Blitzschlag die Romantikerin in den ökologischen Kreislauf der natürlichen Dinge und den Text in das konkrete Gewebe zurückholt.

⁹⁶ Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, S. 21.

deckte Scheingeld, das Unding Geld überhaupt, das die transkontinentalen Handels- und Lebenswege erst eröffnet, ist am Ende in die Wertstoffe von Grund und Boden überführt – das Wort ›Gewebe‹, eingelassen in das Netzwerk des Textes, oszilliert weiter zwischen den Sphären von Sein und Sinn, Ding und Metapher. Denn kurz nachdem Stifters vorgeblicher Realismus die romantische Metapher der blauen Blume ins Konkrete zurückgeholt und die Wörter und die Dinge voneinander geschieden hat, kommt es dem Blitz zu, die Rede unmittelbar zu bewahrheiten und die Wörter und die Dinge wieder in eins fallen zu lassen.⁹⁷ Dithas Rede von diesem »Gewebe« als der »Wohnung des Menschen« wird zur selbsterfüllenden Prophezeiung und zur Wahrsagung über die Sprache als Behausung des Menschen.

Mit dieser epistemologischen Reflexion auf die unhintergehbare Sprachlichkeit unseres Wissens von den Dingen geht Stifters Erzählung den entscheidenden Schritt über die materialistische Perspektive hinaus und markiert zugleich die Grenzen eines Realismus, der die eigenen Erkenntnisbedingungen und Darstellungsmittel nicht hinterfragt: Das »Risiko« des soziologischen Berichts besteht für Latour in der Selbstverpflichtung auf Vollständigkeit, »Genauigkeit und Wahrhaftigkeit«,⁹⁸ nicht in dem damit erhobenen Anspruch auf Realität und Objektivität. Punktuell verweist Latour zwar durchaus auf die Metaphorizität von Schlüsselkonzepten wie ›Gewebe‹ und ›Netzwerk‹,⁹⁹ auf die ihm willkommene Mehrdeutigkeit des englischen Begriffs *account*¹⁰⁰ oder auf den Bindestrich zwischen ›Akteur‹ und ›Netzwerk‹ als Signum einer unlöslichen Wechselbeziehung.¹⁰¹ Dass im Netzwerk der soziologischen Wirklichkeitsaufzeichnung die Sprache an sich als alles entscheidende Mittlerin operiert, thematisiert er nicht.¹⁰²

Stifters Text hingegen reflektiert konsequent auf das eigene Medium und arbeitet gezielt an der Reinigung auch seiner semiotischen Hybriden: Die

⁹⁷ Siehe die hier maßgebliche sprachtheoretische Analyse Eva Geulens: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters. München 1992, S. 79.

⁹⁸ Latour: Eine neue Soziologie, S. 219.

⁹⁹ Siehe Anm. 34.

¹⁰⁰ Vgl. Latour: Eine neue Soziologie, S. 219, dort Anm. 8.

¹⁰¹ Ebd., S. 229 u. 236.

¹⁰² Latour qualifiziert zwar »den Text selbst als Mittler« und bekennt sich zudem prinzipiell zu einer »Aufmerksamkeit für Text *qua* Text«, die er gegenüber der angloamerikanischen Wissenschaftskultur zu einer »kontinentale[n] Leidenschaft« erklärt (ebd., S. 216 u. 213, dort Anm. 1). Dass er dennoch nicht die Medialität der Sprache selbst reflektiert, lässt seine an die Semiotik angelehnten Überlegungen zur soziologischen Textpraxis als inkonsequent erscheinen.

Strukturmetapher der Blumenkette und das Bild von der menschlichen Vernunft als der »schönste[n] dieser Blumen« (238) werden metonymisch konkretisiert, wenn die als »redende Blume« (330) apostrophierte Ditha vernünftig vom Herstellungsprozess der Pflanzenfaser spricht. Mit dem Blitzschlag kippt die Vergegenständlichung der Metapher in die Idealvorstellung unmittelbarer sprachlicher Wirklichkeitswirksamkeit, und gerade diese kalkulierte Übersteigerung des sprachlichen Anspruchs auf Realität führt die Erzählung zu ihrem pragmatischen Ziel, zur Naturalisierung der Mittler: Ditha, die blauäugige, flachsblonde Nordafrikanerin, die die Auswanderung motiviert hat, wird neben ihrem Flachs beerdigt; von ihrem als Händler weitgereisten Vater, der der böhmischen Landwirtschaft den Boden bereitet hat, zeugen nach seinem Tod nur noch die Steine.¹⁰³

Als ein dem Erzähler vorbehaltener Kunstgriff operiert der Blitz, der dieses Ende herbeiführt, auf zwei Ebenen: In der diegetischen Welt nimmt die Elementargewalt das Geschehen in die Sphäre des Natürlichen zurück und bewahrheitet damit die Eingangshypothese von der rein physikalischen Gesetzmäßigkeit allen Geschehens – um freilich zugleich die eingangs vorweggenommene Sinnfrage nach einem »letzten Grund aller Dinge« (239) offen und virulent zu halten. In poetologischer Hinsicht aber behauptet sich in diesem finalen erzählerischen Coup die (schon im Namen des Protagonisten aufgerufene) prophetische Rede als äußerste Möglichkeit sprachlicher Wirklichkeitskonstitution, insofern die unmittelbare kompositorische Folge von Rede und Blitzschlag ein Verhältnis von Ursache und Wirkung suggeriert. Das eingangs verworfene *Fatum* (nach lat. *fari*, »sprechen«) kehrt hier wortwörtlich wieder: als Ausspruch, der an das schöpfergöttliche Wort als den ersten Grund der Dinge gemahnt.¹⁰⁴

¹⁰³ An »das weiße Haus«, das Abdias nach nordafrikanischer Bauart in Böhmen errichtet, gewöhnen sich »die seltenen Vorübergehenden [...] als an ein Ding, das einmal so sei«, um es letztlich anzusehen »wie die Steine, die hie und da aus dem Grase hervorstanden, oder wie die Gegenstände, die zufällig an dem Wege lagen.« (303) Für die unkundigen Besucher wird dieser Ort am Ende genauso »aus der Geschichte verloren[]« (239) sein wie die Römerstadt in der Wüste.

¹⁰⁴ Kurt Mautz, der die Lebensgeschichte des Abdias als exotisch eingekleidete Parabel auf die »Deformierung der menschlichen Natur« in der frühkapitalistischen Gesellschaft liest, sieht in dem zweiten Blitzschlag gleichnishaft das »Naturgesetz« dieser Gesellschaft sich vollstrecken, die zwangsläufig den Tod der Poesie fordere (Mautz: Das antagonistische Naturbild, S. 47 u. 50). Wenn Mautz damit auch zu Recht auf die ideologische Funktion der Konzepte »Natur« und »Naturgesetz« nicht nur im gesellschaftlichen Diskurs, sondern auch in der erzählerischen Komposition hinweist, so verkennt er, dass die Koinzidenz von

In dem prophetischen Ideal wahrsagender Rede reflektiert die Erzählung auf eine unspektakuläre Grundbedingung des Literarischen, die zugleich das irreduzible Skandalon eines jeden Materialismus und Realismus darstellt: die vorgängige Sprachlichkeit der menschlichen Welt. Schon bevor Dithas selbstprophesierter Tod das menschliche zuletzt auf das schöpfergöttliche Wort zurückbezieht, wird dieses anthropologische Faktum an der Blindgeborenen markant, die nach ihrer Heilung und im Widerspruch zu ihrer synästhetischen »Denk- und Redeweise« (330) neue, kategoriale Begriffe für die sichtbare Welt erlernen soll.¹⁰⁵ In der Doppelbödigkeit von Diegese und Sprachreflexion führt Stifters Erzählung somit vor, was von Latour auch unter dem dezidierten Fokus auf die soziologische Schreibpraxis nicht systematisch problematisiert wird: Die doppelsinnige moderne (Verun-)Reinigungsarbeit ist auch und gerade eine Arbeit an dem unhintergehbaren Mittel und Mittler Sprache.

Dithas Todeswort und Blitztod durchaus subversiv die Macht des gesprochenen Wortes als mythischen Ursprung der Poesie aufleben lässt.

¹⁰⁵ Laut Journalfassung lehrt Abdias die noch blinde Tochter »Worte sagen [...], deren Begriff sie nicht hat[]«, worauf sie »wunderliche Worte« sagt, die er nicht versteht, da diese »aus ihrer innern Welt« stammen, die »sich nach und nach aufbaut[]« (HKG 1.2, S. 141). Nach der Heilung lehrt er sie »Worte sagen, die den Dingen entsprechen« (ebd., S. 147).

Primula veris

Über Werkstätten, Werksichten und Dinge des *Grünen Heinrich*

I. Einleitung

Die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) zählt nicht nur humane Akteure – im Fall der Literatur: Figuren – zu Handlungsträgern. Auch Dinge handeln, weshalb Bruno Latour sie mit dem Semiotiker Algirdas Greimas als ›Aktanten‹ bezeichnet.¹ Die ANT versucht, das Zusammenwirken humaner wie nichthumaner Aktanten zu beschreiben. Akteur-Netzwerk-Soziolog_innen erstellen hierfür einen Bericht von dem, was Latour in *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* das ›Soziale Nr. 2‹ oder das ›Soziale der Assoziationen‹ nennt, die Verbindungen und Zwischenwirkungen der Aktanten, die in der Soziologie unbeachtet geblieben seien.² Die Soziolog_innen sollen dabei den Dingen ›kurzsichtig‹³ folgen und deren Handlungsvermögen (*agency*) weniger »steif« und »hölzern« darstellen, sondern sich in ihren Berichten die Literatur zum Vorbild nehmen.⁴

Die ANT wurde in den letzten Jahren innerhalb der Kulturwissenschaft stark rezipiert, innerhalb der Literaturwissenschaft entweder im weiten Bereich der Dingtheorien, in der philologischen Praxeologie oder im Hinblick auf intermediale Arrangements reflektiert.⁵ Einschlägige literaturtheoretische

¹ Latour schreibt in seiner Einleitung in die ANT: »Um sich vom Einfluß der ›figurativen Soziologie‹ [eine Soziologie, die anthropozentrisch-figurativ ist] frei zu machen, wie man sie nennen könnte, verwendet die ANT den technischen Ausdruck *Aktant*, der aus der Literaturwissenschaft entlehnt ist. [...] Da sie sich mit Fiktion beschäftigen, sind Literaturtheoretiker in ihren Untersuchungen zur Figuration sehr viel freier als jeder Sozialwissenschaftler, insbesondere wenn sie die Semiotik oder eine der vielen narrativen Wissenschaften verwenden.« Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M. 2007, S. 95.

² Vgl. ebd., S. 9–38, insb. S. 17.

³ »Kurzichtige ANT-Forscher haben einen großen Vorteil gegenüber scharfsichtigen, alles erfassenden Überblickenden. Sie können nicht nur grobe und dumme Fragen stellen, sondern sie können dies auch noch hartnäckig und kollektiv tun.« (Ebd., S. 302)

⁴ »Nur durch eine fortgesetzte Vertrautheit mit Literatur und literarischer Analyse können ANT-Soziologen vielleicht weniger hölzern, weniger rigide, weniger steif werden, wenn sie definieren sollen, welche Art von Akteuren die Welt bevölkern.« (Ebd., S. 97)

⁵ In dem von Ulrike Vedder herausgegebenen Schwerpunkt *Literarische Dinge* in der *Zeitschrift für Germanistik* wird Latour jedoch, von Vedders Beitrag abgesehen, nicht erwähnt. Ulrike Vedder: *Das Rätsel der Objekte: Zur literarischen Epistemologie von Dingen*. Eine

Kompendien führen Latour jedoch nicht auf, weshalb eine systematische und vergleichende Analyse des literaturtheoretischen Potentials der ANT ein Desiderat darstellt.⁶ Dieser Befund lässt sich als negative Antwort auf die Frage nach der interpretatorischen Eignung der ANT verstehen. Und tatsächlich spricht einiges gegen den Einsatz von Bruno Latours Perspektive in Textanalysen. Schwierigkeiten ergeben sich zum einen durch die proklamierte Nähe zwischen der ANT und strukturalistischen Ansätzen – wenn Latour die »metaphysische Freiheiten der Semiotiker«⁷ auch in soziologischen Untersuchungen nutzen will, wie groß ist dann die Innovationskraft eines mit ihm verbundenen Ansatzes an einem Ort, wo man seit langem strukturalistisch arbeitet? Zum anderen, und dies ist eher ein Darstellungsproblem, soll das Ergebnis der Netzwerktheorie selbst wieder eine Erzählung sein, die sich in ihrer Beschreibung der Interaktion humaner und nichthumaner Aktanten an künstlerischen Leitmustern orientiert – worin liegt der Erkenntniswert, wenn man den literarischen Text literaturähnlich paraphrasiert?⁸

So berechtigt diese Einwürfe sind, sie gehen von einer keineswegs unstrittigen Annahme aus. Es handelt sich um die philologische Konstituierung

Einführung. In: ZfG 1 (2012), S. 7–16, hier S. 14f. Zur Praxeologie vgl. Steffen Martus: Epistemische Dinge der Literaturwissenschaft. In: Andrea Albrecht u.a. (Hg.): Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens. Berlin/Boston 2015, S. 23–51, wo auch Latour ausführlich kommentiert wird. Im Hinblick auf das literaturwissenschaftliche Potential der ANT sind die Überlegungen von Jörgen Schäfer instruktiv, die jedoch auf den Spezialbereich der literarischen Kommunikation in »computer based media« fokussieren, z.B. die Rezeption von Installationen hybrider Literatur. Jörgen Schäfer: Reassembling the Literary: Toward a Theoretical Framework for Literary Communication in Computer-Based Media. In: Ders./Peter Gendolla (Hg.): Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures. Bielefeld 2010, S. 25–70.

⁶ Einführungen in die Literaturtheorie der letzten zehn Jahre, selbst solche, die die Unterkategorie Kontexte oder kulturwissenschaftliche Ansätze aufweisen, erwähnen Latour nicht. Vgl., ohne Anspruch auf Vollständigkeit, Claas Morgenroth: Literaturtheorie. Eine Einführung. Paderborn 2016; Achim Geisenhanslüke: Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zu den Kulturwissenschaften. 6. Aufl., Darmstadt 2013; Arne Klawitter/Michael Ostheimer: Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen. Göttingen 2008; Simone Winko/Tilman Koeppel: Neuere Literaturtheorien. Stuttgart 2008. Eine Ausnahme stellt die Modellanalyse von Waldemar Fromm: Akteur-Netzwerktheorie (ANT). Zur sozialen Praxis fiktionaler Wesen im Sandmann. In: Oliver Jahraus (Hg.): Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Stuttgart 2016, S. 283–296, dar.

⁷ Latour: Eine neue Soziologie, Anm. 19, S. 96.

⁸ Dies, die Metasprache zugunsten der Objektsprache aufzugeben, ist jedoch genau das Ziel von Roland Barthes: Von der Wissenschaft zur Literatur. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a.M. 2006, S. 9–17, hier S. 13. Und es ergeben sich, wie ich zeigen werde, zwischen Latour und Barthes weitere Parallelen.

des Gegenstands, Werk oder Text, die nicht nur der strukturalistischen Interpretation vorausgeht.⁹ Das literarische Werk ist insbesondere in medienontologischer und diskursanalytisch-sozialgeschichtlicher Hinsicht auf seine medialen und juristischen Bedingungen hin befragt worden.¹⁰ Daneben sind auch materielle Aspekte des Schreibprozesses in den Vordergrund gerückt. Das Projekt ›Schreibszenen‹ hat kürzlich z.B. einige Studien zur ›Genealogie des Schreibens‹ vorgelegt, bei denen die Semantik, die Körperlichkeit und die Instrumentalität der Verschriftlichung analysiert wurden. Alles drei, Wort, Geste, Technik, spiele in der ›Schreibszenen‹ zusammen.¹¹ Weniger geachtet wurde dabei auf den konkreten Ort, das Schreiblabor bzw. die Werkstatt. Die Zurückhaltung ist verständlich. Denn die Gefahr, mit dem Fokus auf die instantane Schreibumgebung in Spekulation oder Biographismus abzuleiten, ist groß. Die Möglichkeiten von Editionsphilologie, Archiven und Museen mögen allerhand erlauben, die Datierung von Textvarianten, das Benennen der in den Schreibprozess involvierten Apparate und Materialien, von Federn über Schreibmaschinen zu Papiersorten, die Rekonstruktion ganzer Arbeitsumfelder. Das ist aber gleichwohl weder bei allen Autor_innen die Regel noch muss es repräsentativ für die tatsächliche literarische Produktion sein. Ob Texte in einem, ob in mehreren Räumen erstellt wurden, ist eher ungewiss. Ihre Werkstätten erscheinen nicht immer zugänglich. Was aber bleibt, ist ein Produkt – und die Darstellungsweise, in

⁹ Auch poststrukturalistische Interpretationen reagieren auf die ›Zumutung‹ eines geschlossenen Werks, dessen Einheit sie dekonstruieren. Vgl. Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*. Berlin/New York 2007, S. 45.

¹⁰ Zwei klassische Arbeiten aus den genannten Bereichen: Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1985; Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*. Paderborn u.a. 1981.

¹¹ In Anlehnung an Rüdiger Campe, der den Begriff im kritischen Rekurs auf Arbeiten von Rodolphe Gasché formt, versteht Martin Stingelin »unter ›Schreibszenen‹ die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von ›Schreibszenen‹.« Martin Stingelin: Einleitung. In: Ders. (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München 2004, S. 7–21, hier S. 15. Vgl. hierzu auch den grundlegenden Aufsatz von Rüdiger Campe: *Die Schreibszenen, Schreiben*. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.

der Literatur ihre Entstehungsbedingungen prozessiert, reflektiert, in konkreter oder verschlüsselter Form darstellt.

Genau hier jedoch, im Verhältnis der Produktionsbedingungen zum und in ihrer Verschiebung in das Produkt vermag eine von der ANT doppelt inspirierte Lektüre ansetzen. Bekanntlich gilt die Aufmerksamkeit der ANT Orten, an denen in der Interaktion der Aktanten Neues entsteht. Das waren zunächst Labore, später Planungszentren und, allgemeiner, Produktionsstätten.¹² Das hier verfolgte Interesse an Werkstätten des Erzählens/erzählten Werkstätten teilt mit jüngeren Publikationen diesen Fokus.¹³ Unter Werkstatt fallen dabei nicht alleine reale (kontextuelle) und imaginierte (textuelle) Fertigungsorte, also historische Bedingungen und literarische Darstellungen von Produktivität. Vielmehr fallen auch Aspekte genuin ästhetischer Natur darunter: narrative Techniken und poetische Verfahren der Verschiebung und Verkettung von Aktanten und Zeichen, die den Text selbst zu einer Werkstatt machen, in der mit diesem Material gearbeitet wird. Es wird mir am Beispiel von Gottfried Kellers Prosa-Erstling *Der grüne Heinrich* (1854/55) darum gehen, zu zeigen, dass Keller die Produktion und die Handlung seines Debütromans durch Refigurationen des Produktionsszenarios vorantreibt: in Form semantischer, metaphorischer, aber auch diegetischer Verknüpfungen und Vertauschungen u.a. von Produktionsstätten, -verfahren und Materialien, die in Schreibprozesse involviert sind. Sein Erstlingswerk

¹² Die ersten Studien Latours und Woolgars widmen sich Laboren. Vgl. Bruno Latour/Steven Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills 1979; Bruno Latour: *Les Microbes. Guerre et paix, suivi de Irréductions*. Paris 1984.

¹³ Zwei thematisch nahe Publikationen sind unlängst erschienen. Ihre einzelnen Aufsätze divergieren jedoch in Methode, Theorie und Forschungsinteresse stark: Der Band von Jutta Müller-Tamm (Hg.): *Labor der Phantasie*. Berlin 2015, ein Schubert, der seine Beiträge in Einzelheften enthält, weist mit Albrecht Koschorke *Unvermeidlich und nicht zu fassen* einen Aufsatz auf, mit dem ich die Herangehensweise insofern teile, als er poetische Strategien (bzw. deren Scheitern) mit konkreten Arbeitssituationen in Verbindung bringt. Koschorke erkennt in Adalbert Stifters spätem »(pseudo)autobiographische[n] Bericht *Aus dem bairischen Walde*« (S. 14) eine Überflutung der Wahrnehmung durch das Reale, die Stifters eigene Poetologie als unzulänglich erweist und zugleich den Text vorantreibt: Die Beschreibung der Beobachtung eines Schneesturms ruft Panik und Faszination hervor und löst die Subjekt-Objekt-Grenzen auf. Sie mündet in einem Rauschen. Die Aufsätze in Klaus Kastberger/Stefan Maurer (Hg.): *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Berlin u.a. 2017, zielen dagegen stärker auf reale Arbeitsräume (Goethe, Thomas Mann, Mayröcker) und den schriftstellerischen, philologischen sowie musealen Umgang mit ihnen. Die Ausnahme bildet Christian Neubauer (Büchners Bruchstücke, ebd., S. 93–106), der anhand der Schreibbedingungen, der Varianten, Fragmente und editorischen Überarbeitungen von Büchners *Woyzeck* die »Logik des Schaffensprozess« (ebd., S. 105) rekonstruiert.

enthält kontinuierliche Hinweise auf seinen Entstehungsprozess und seine Schreibszenen. Es korreliert damit auf formaler Ebene Heinrichs erzählter Unfähigkeit zu einem Abschluss (mit der Kindheit, mit der Ausbildung, mit der Mutter, mit der Heimat) zu gelangen.

Der vorliegende Beitrag ist dabei als Versuch zu verstehen, in Form einer Modellanalyse auf das angesprochene Methoden- und Darstellungsproblem der ANT für die Literaturwissenschaft zu reagieren, ohne auf deren textanalytische Möglichkeiten zu verzichten. Im nächsten Abschnitt stelle ich zwei Konzepte Latours vor, die sich hierbei als hilfreich erwiesen haben: Mit dem ›Oligoptikum‹ lassen sich Fertigungsorte beschreiben, wohingegen das ›Panorama‹ auf den illusorischen wissenschaftlichen (z.B. philologischen) Anspruch der Homogenisierung heterogener (z.B. literarischer) Phänomene (z.B. in Form des Werks) zielt. Sodann exemplifiziere ich an Kellers Roman das Zusammenspiel von Oligoptika (›Werkstätten‹) und Panoramen (›Werksichten‹). Im Anschluss daran werde ich wie die ›langsame‹ und ›kurzsichtige‹, den nahen Dingen folgende Ameise – Latour nutzt die englische Homophonie von Abkürzung (ANT) und Insekt (Ant) für den Kalauer – in die ›Fläche gehen‹ und dem ersten in die Romanhandlung involvierten Ding durch den Text folgen.



Abb. 1: *Primula veris*, Walter Hood Fitch:
Illustrations of the British Flora (1924), Quelle: biolib.de

Mich interessieren semantische, etymologische, rhetorische, praxeologische und diegetische Aspekte der Schlüsselblume (*Primula veris*) und die daraus entstehenden Verbindungen mit anderen Aktanten, also das assoziative Geflecht bzw. das ›Soziale Nr. 2‹, das man mit einer ›kurzsichtigen Lektüre‹ verfolgen kann. Denn diese Dinge besitzen eine Handlungsmacht insofern, als sie Handlungsspielräume der (humanen) Figuren etablieren, sie eingrenzen und öffnen. Dass sich aus der *agency* dieser Aktanten überdies immer wieder Rückschlüsse auf die Werkstatt von Kellers Debütroman ergeben, werde ich abschließend thematisieren.

II. Oligoptikum und Panorama

Unter ›Oligoptikum‹ versteht Latour zunächst in *Paris: Ville invisible* (1998) Steuerungs- und Planungsräume, später auch allgemeiner »Produktionsstätten«. ¹⁴ An diesen Werkstätten werden Informationen und Waren in »tiny amounts« (s.u.) gebündelt und genau definierte Pläne und Produkte gewonnen. Es sind Pläne, die das ›Ganze‹ reduziert abbilden, Produkte, die Netzwerke am Laufen halten. Entscheidend sind die Verbindungen, die diese Orte mit anderen Orten unterhalten. Will man nun die Orte und ihre Verbindungen untersuchen, muss man, in Latours Metaphorik, das Soziale »flach halten«, »das Globale lokalisieren«. ¹⁵ Latour legt seinen Leser_innen nahe, sich von der Vorstellung vollständiger sozialer Übersicht zu verabschieden und begründet diesen Schritt im Rekurs auf Michel Foucaults Konzept des Panoptikums: In *Überwachen und Strafen* wird damit vor Augen geführt, wie sich Individuen in modernen Disziplargesellschaften durch die Verinnerlichung einer externen und ubiquitären Kontrolle formieren, so dass Selbststeuerung als Form verlängerter, subjektiverter, zugleich potentiell reziproker Machtausübung fungiert. ¹⁶ Während das Panoptikum von einem zentralen, allwissenden, absolutistischen Blick kontrolliert wird, sind Oligoptiken dagegen Orte, an denen ein kleines, aber genaues Wissen

¹⁴ Bruno Latour/Emilie Hermant: *Paris, ville invisible*. Paris 1998; und Latour: *Eine neue Soziologie*, S. 302–316. Das Zitat findet sich dort auf S. 303.

¹⁵ Vgl. das einführende Kapitel »Wie kann man das Soziale flach halten?« und die erste von Latour vorgeschlagene Technik, »das Soziale flach zu halten, das Globale lokalisieren«. In: Latour: *Eine neue Soziologie*, S. 286–298, S. 299–328.

¹⁶ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1976, S. 251–292.

gewonnen, eine verringerte, aber klare Sicht auf Teile des Globalen erzielt, eine lokale, aber relevante Macht generiert wird:

Oligoptiken sind genau solche Orte, denn sie leisten das genaue Gegenteil von Panoptiken: Sie sehen ganz eindeutig *zu wenig*, um den Größenwahn des Inspektors oder die Paranoia des Inspizierten zu nähren, doch was sie sehen, *sehen sie gut* – daher die Verwendung dieses griechischen Worts, mit dem auch ein Ingredienz bezeichnet wird, das gleichzeitig unerlässlich ist und in winzigen Mengen vorkommt.¹⁷

Dabei komme man ohne die Idee eines »Große[n] Bild[es]«¹⁸ nicht aus. Latour illustriert das mit einem weiteren Konzept, das eng an das Panoptikum anschließt: »Panorama«. Panoramen ermöglichten, oft von einem erhöhten Punkt aus, eine totale Übersicht, in der Mikro-, Meso- und Makroebene ineinandergriffen.

Panoramen zeichnen [...] ein Bild, das keine Lücke aufweist, sie geben dem Betrachter den starken Eindruck, er sei vollkommen eingetaucht in die wirkliche Welt, ohne irgendwelche künstlichen Vermittlungen oder kostenaufwändige Informationsströme, die von außen kommen und nach außen gehen.¹⁹

Für Latour ist der Versuch panoramatischer Betrachtung jedoch trügerisch. Der Eindruck, vollständig in die Welt einzutauchen, ist von geringer deskriptiver Aussagekraft, da gewöhnliche lokale Verbindungen und Vernetzungen ausgeblendet würden.²⁰

Oligoptikum und Panorama – ein literarisches Beispiel für beide Orte und deren Verbindung stellt der Rückzug von Kellers Protagonisten Heinrich Lee aus der Werkstatt des Kunstmalers Habersaat dar. Habersaat, der »in einer verschollenen Manier, vielbesuchte Schweizerlandschaften zeichnete,

¹⁷ Latour/Hermant: Paris, ville invisible; und Latour: Eine neue Soziologie, S. 313.

¹⁸ Ebd., S. 321 u. 323.

¹⁹ Ebd., S. 325.

²⁰ Das gelte insbesondere für große soziologische Systementwürfe: »Wie nun langsam klar wird, gibt es stets die Gefahr, den Aufbau solcher Panoramen mit der sehr viel schwierigeren politischen Aufgabe zu verwechseln, die darin besteht, die gemeinsame Welt allmählich zusammenzusetzen. In diesen Omnimax-Kinos die Filme der Sozialtheorien zu betrachten ist eine Sache, Politik zu machen eine andere. Durkheims Gesellschaft »sui generis«, Luhmanns »autopoietische Systeme«, Bourdieus »symbolische Ökonomie« oder Becks »reflexive Modernisierung« sind ausgezeichnete Erzählungen, wenn sie uns darauf vorbereiten, nach Abschluß der Vorstellung die politische Aufgabe der Zusammensetzung aufzunehmen; sie sind irreführend, wenn sie als Beschreibung dessen verstanden werden, worin die gemeinsame Welt besteht.« Latour: Eine neue Soziologie, S. 327.

dieselben in Kupfer kratzte, abdruckte und von einigen jungen Leuten mit Farben überziehen ließ»,²¹ soll Heinrich allseitig zum Maler ausbilden. Doch seine arbeitsteilige Fertigungseinheit ist dafür nicht ausgelegt. Habersaat verlangt genau Definiertes von spezialisierten Arbeitern, Lithographen, Kupferstechern, Koloristen. Die protoindustrielle Werkstatt ist im Refektorium eines ehemaligen Frauenklosters beheimatet. Vom Gebäude heißt es, »[d]essen beiden Langseiten waren jede mit einem halben Dutzend hoher Fenster versehen mit runden Scheibchen, welche wohl Licht ein-, aber bei ihrer wellenförmigen Oberfläche keinen Blick hinausließen« (GK XI, S. 310). An jedem Fenster sitzt ein Mitarbeiter und »[e]ndlich, im Rücken der ganzen Schar und alle übersehend, saß der Meister.« (Ebd.) Heinrich lernt das Erlernbare rasch und langweilt sich bald. Er zieht sich zurück und beginnt Jean Pauls Romane zu lesen. Dort findet er

gefühlterfülltes und scharf beobachtetes Kleinleben und feine Spiegelung des nächsten Menschenthums mit dem weiten Himmel des geahnten Unendlichen und Ewigen darüber [...]; vor Allem aber die Naturschilderung an der Hand der entfesselten Phantasie, welche berauscht über die blühende Erde schweifte und mit den Sternen spielte, wie ein Kind mit Blumen, je toller, desto besser! (Ebd., S. 320)

Ohne Zweifel gibt es hier Übergänge: Heinrich geht von Habersaat zu Jean Paul, vom realen kulturellen Innen- in den eingebildeten Naturraum, von der Ebene in die Höhe, von der Malerei zur Literatur, von der arbeitsteiligen Fertigung zur individuellen Phantasie über. Und er tauscht einen Ort konkreter Tätigkeit mit einer alles erfassenden Übersicht. Man kann sich nun fragen, ob Habersaats Refektorium (nur) ein Oligoptikum, eine Werkstatt mit verengtem Blick auf das Wesentliche ist: ein Ort, an dem Materialien, Personen, Informationen »in winzigen Mengen« zusammenwirken, bestellt, empfangen, gebündelt, angewandt, modifiziert, ausgeliefert werden. Dagegen spricht vorderhand, dass Habersaat von einer nicht zu beobachtenden Position aus die Geschehnisse verfolgen könnte. Er wäre in der Lage, die disziplinierenden Effekte auszuüben, die Foucault im Strafwesen, Militär und Bildungssystem untersucht. Habersaat ist »meistens jedoch mit seinem Buche, Briefschreiben und dem Verpacken der fertigen Sachen beschäftigt« (ebd.,

²¹ Gottfried Keller: Der grüne Heinrich (1854/55). Bde. I und II. Hg. von Karl Grob. Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Hg. von Walter Morgenthaler u.a. Bd. 11. Basel/Zürich, S. 309. Diese Ausgabe wird im Folgenden im Text mit der Sigle ›GK‹ zitiert, der Band folgt in lateinischer, die Seite in arabischer Ziffer.

S. 310) und sichert so die Kommunikation nach außen. Mit den Produkten seiner »Stubenkunst« (ebd., S. 324) hält er den Markt am Laufen.

In Anbetracht des gewählten Zugangs scheint es aber auch gar nicht notwendig, Konzepte auf den Text »anzuwenden«.²² Es geht vornehmlich darum, zu beobachten – z.B. wie der Text das Verhältnis von Nähe und Abstand, Involviertheit und Übersicht prozessiert. Während die Beschreibung der Werkstatt zwischen teilnehmender Beobachtung und zentralperspektivischer Distanz changiert, oszilliert die Figur Habersaat zwischen der Aufrechterhaltung der Daten-, Geld- und Warenströme und der Kontrolle der Arbeitenden. Diese Verhältnisse von Produktionsstätte, Produzent und Produkt kontrastieren den ganz anders gelagerten Verhältnissen bei Jean Paul, dessen kreativer Genius von einem kleinen Punkt aus vollständige Einsicht in die Mikro-, Meso- und Makrostrukturen und deren Homologien gibt: Der romantische Schriftsteller vermag die kleinen Bewegungen der Seele darzustellen und mit den Sternen zu spielen. Diese panoramatische Macht inspiriert Heinrich. Er verabschiedet sich »vor Beendigung meiner Lehrzeit« (ebd., S. 334) von Habersaat und will Künstler werden: »Vergnügt und hoffnungsvoll schlug ich meinen Sitz zu oberst im Hause auf, in einer Dachkammer, welche über einen Theil der Stadt weg weit nach Norden hin sah [...]. Es war mir eine ebenso wichtige als angenehme Arbeit, mir hier eine eigene Welt zu schaffen« (ebd.). Im Lee'schen Versuch, Künstler zu werden, dem Werk (s)eine Stätte zu geben, bindet der Roman Latours Aussage, dass das Panorama eine verführerischere Illusion ist, an eine konkrete Situation zurück: Wider die Inflation des Gegenständlichen, die Multiplikation konnektiver Abhängigkeit in Habersaats Fabrik setzt Heinrich auf die romantische Phantasie. Doch der als Immersion ins Weltganze modellierte künstlerische Weltzugriff trägt eindeutig eskapistische und kompensatorische Züge. Sich mit allem virtuell und virtuos verbinden zu können, bedeutet vor allem real entkoppelt zu sein. Der Übergang von Habersaat zu Jean Paul verdeutlicht

²² In einem eingelegten imaginierten (?) Dialog, der als Interludium bezeichnet wird, »berät ein Professor (in dem man eine Latour ähnliche Figur vermuten darf) einen Studierenden der London School of Economics, der es schwierig findet, die ANT auf seinen Gegenstand »anzuwenden«: »P[rofessor]: Kein Wunder! Sie läßt sich auf nichts anwenden. S[tudent]: Aber man hat uns beigebracht ... Ich meine ... Sie scheint der letzte Schrei zu sein. Wollen Sie damit sagen, sie sei nutzlos? P: Sie kann nützlich sein, doch nur, wenn sie nicht auf irgend etwas »angewendet« wird.« (Latour: Eine neue Soziologie, S. 244) Die ANT diene nicht zur Anwendung, nicht als theoretisches *framework*, sondern zur Beschreibung; es gebe keinen festen Standpunkt, den man einnehme.

so eine Spannung zwischen realer Fertigung und idealisierter künstlerischer Produktion, die im *Grünen Heinrich* zentrale Bedeutung hat.

III. Werkstätten, Werksichten des *Grünen Heinrich* (1854/55)

Gottfried Kellers Erstlingsroman ist ein naheliegender Kandidat für eine Lektüre, die auf die realen Produktionsbedingungen eines Texts, die in ihm dargestellten Produktionsstätten und ihrer beider Verbindung zur Poetik des Romans achtet. Einerseits enthält der *Grüne Heinrich* diverse Fertigungsorte: Neben Habersaats Vedutenfabrik sind das Heinrichs Kammer zuhause (ebd., S. 334), das Zimmer beim Oheim (ebd., S. 241), Orte im Freien (ebd., S. 251, 323–326, 371, GK XII, S. 19f.), die Wohnung Römers (ebd., S. 28–31), die Ateliers in München (ebd., S. 106–120), »ein dunkleres Verlies« (ebd., S. 309) bei einem Trödler, ehe Heinrich im Schloss des Grafen »in einem hellen Gemache seine [letzte] Werkstatt« (ebd., S. 408) aufschlägt. Jede Station des Lebenswegs konstituiert sich durch neue Arbeitsumfelder. Andererseits schrieb Keller die erste Fassung unter schwierigen Bedingungen, die er teils selbst verschuldet hatte. Zur finanziellen Not gesellte sich Fristendruck. Keller hatte nach einer ersten Niederschrift des Romans Ende 1849 Eduard Vieweg die Lieferung des Romanerstlings »in etwa 14 Tagen«²³ in Aussicht gestellt. Der Braunschweiger Verleger schloss mit Keller darauf einen Kontrakt, der die Lieferung des Romans bis 1852 vorsah. Mit dreijähriger Verspätung gelangte der letzte Teil erst 1855 in den Druck. Der Briefwechsel dieser Jahre zeigt eine breite Skala von Emotionen und Strategien; er zeigt einen Autor, der vollmundig verspricht und kleinmütig Verzögerungen erklärt, selbstbewusst Neuauflagen vorschlägt und eine vollkommene Unkenntnis des Büchermarkts demonstriert. Er zeigt einen Verleger, der den Roman auf drei Bände ausdehnen und zugleich dessen Erstellung beschleunigen will, der hier lobt, da droht. Mit Roland Barthes' Unterscheidungen von ›Text‹ und ›Werk‹ sowie von ›Schreiber‹ und ›Autor‹ lässt sich Kellers Dilemma schärfer fassen: Während das Werk eine phänomenale Gestalt hat, z.B. ein Buch in einer Bibliothek ist, und auf einem Signifikat ruht, ist der Text selbstreferenziell, ausufernd, aufschiebend;²⁴ während der Autor

²³ Gottfried Keller: Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hg. von Karl Helbling. Bd. 3.2. Bern 1953, S. 10.

²⁴ Vgl. Roland Barthes: Vom Werk zum Text. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt a.M. 2006, S. 64–72, hier S. 66f.

eine juristische Instanz ist, geht der Schreiber in der Textfertigung verloren: »[D]er Schreiber, der die Nachfolge des ›Autors‹ antritt, hat keine Leidenschaften, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern jenes gewaltige Wörterbuch, aus dem er ein Schreiben schöpft, das keinen Stillstand kennen kann[.]«²⁵ In diesem Fall übt das Werk, dessen Text Keller schreibt, aber eine reale Fernwirkung aus. Keller schreibt nicht nur an konkreten Orten einen Text, sondern er wird als Autor angerufen, Auskunft über das Geschriebene zu geben. »[S]eine Leidenschaften, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke« sind von größter Signifikanz für den Verleger. In den Werkstätten, den Zimmern in Zürich, Heidelberg, Berlin sucht Keller ein Werk, das noch nicht vorhanden ist, in dem Zwang heim, es panoramatisch zu beschreiben und eine Werksicht zu geben.

Dass der in Gestaltung befindliche Roman von dem Dilemma nicht unbeeinflusst geblieben ist, ist wahrscheinlich. Wie weit Werkzwänge auf dessen Textgestalt einwirkten, lässt sich dort beobachten, wo der Text panoramatische Übersichten fingiert; Passagen also, in denen eine absolutistische Kraft mobilisiert wird, Großes und Kleines in eine geordnete Form zu bringen. Auf der Suche danach wird man rasch fündig, da der Basiserzählung drei Panoramen vorangestellt sind.

Erstens: Im April 1853 werden die ersten drei Bände des mittlerweile auf vier Bände angewachsenen Romans geliefert. Im Vorwort erklärt Keller, weshalb sein »erste[r] Versuch[]« einen »ungewissen Stern« habe. Der Text enthalte die »Selbstbiographie des Helden«, deren Frage sich im eigentlichen Roman löse. Er bemüht ein »Gleichniß« (alle Zitate: GK XI, S. 14). Die Textproduktion habe dem Abfassen eines langen Briefs geglichen, den man oft zur Seite lege; die »ausgeschmückte Gesprächigkeit« (ebd., S. 13) des Anfangs ginge abrupt in die geraffte Ernsthaftigkeit des Endes über. Keller hoffe nun, dass »der geneigte Leser [...], wenn auch nicht den Genuß eines reinen und meisterhaften Kunstwerkes, so doch den Eindruck einer wahr empfundenen und mannigfach bewegten Mittheilung davon trage.« (Ebd., S. 14) Das Vorwort gibt über einen unbeendeten Roman prospektiv Auskunft und bringt ihn mit Selbstbiographie, Brief und Mitteilung in Verbindung. Dem Leser wird eine Sichtweise vorgegeben, die philologische Kategorien nutzt. Was das Vorwort anbietet, um ein ganzes Bild seines Texts zu liefern, große und kleine Genres, stellt jedoch ein äußerst heterogenes und disparates Ensemble dar. Anstelle jener Vereindeutigung von Text, die die

²⁵ Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache, S. 57–63, hier S. 61.

Hermeneutik dem Autor zumutet, wird die Unübersichtlichkeit des Eingeleiteten durch den Hinweis auf dessen unscharfe Genre-Grenzen ostentativ ausgestellt. Die Sicht auf das Werk gleicht dem Einblick in eine Werkstatt, die nicht weiß, was sie liefern wird. Und man kann diese Widersprüche – einerseits ein blindes Panorama, andererseits eine Werkstatt ohne definierbares Produkt – als Ausdruck der angesprochenen Spannung der Literatur im Zeitalter ihrer ökonomischen Produzierbarkeit deuten: Der Zwang, das im Kontrakt Fixierte fristgemäß zu liefern, kollidiert mit dem Wunsch, der schriftstellerischen Phantasie freien Lauf zu lassen.

Zweitens: Die ersten Seiten des Romans entfalten dann eine Reisephantasie: »Man kann sich nichts Angenehmeres denken, als die Fahrt auf einem dieser Seen, z.B. auf demjenigen von Zürich.« (Ebd., S. 15) Die imaginäre Bootsfahrt führt über den Zürichsee, an Huttens Grabinsel vorbei, Zürich wird durchquert – im Hintergrund rauchende Fabriken, das Rauschen des Stromes, das Lärmen des Markts –, dann folgt sie dem Lauf der Limmat und endet in Baden. Denke man sich eine »persönliche Schutzgöttin des Landes, so kann die durchmessene Wasserbahn allegorischerweise als ihr kristallener Gürtel [gelten], dessen Schlußhaken die beiden alten Städtchen [Rapperswil, Baden] sind und dessen Mittelzier Zürich ist, als größere edle Rosette.« (Ebd., S. 17) Wenn man die Landkarte betrachtet, besitzen Zürichsee und Limmat tatsächlich eine Form, die einem Gürtel ähnelt. Die Zuweisung des Bildes, in der die poetische Arbeit kulminiert, resultiert somit aus der panoramatischen Einfassung distinkter Phänomene und der teils auch historisch referenzialisierbaren Ereignisse und Aspekte, die zuvor beschrieben werden. Sie führt das in der Fläche Erfahren-Wahrgenommene einem »Großen Bild« zu, das konträr zu seinem Inhalt ist: anstelle von unterschiedlichen Gewässern (dem See, kanalisierten und naturläufigen Flüssen) der geschlossene, statische Gürtel; anstelle der fragmentierten Wirklichkeit der Dörfer und Städte ein Gegenstand, anstelle der »flottierenden Signifikanten«, die stets andere Perspektiven ermöglichen (ländliche Idylle vs. urbane Hektik), eine feststehende Bedeutung. Die totalisierende Bedeutung steht damit im Widerspruch zur Komplexität des von ihr Erfassten, z.B. weisen die »diplomatische[n] Fremdlinge« (ebd., S. 16), die durch die Stadt eilen und vom Boot aus beobachtet werden, auf die instabile politische Lage des Jahres 1847 hin.²⁶ Daher kann man von Allegorie im Sinn einer abstrak-

²⁶ Vgl. den Stellenkommentar in Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Hg. von Thomas Böning und Gerhard Kaiser. Frankfurt a.M. 2007, S. 1046f., der auf den politischen Hintergrund genauer eingeht. Die konfessionellen und kantonalen Konflikte, die im Sonder-

ten, mechanischen Verlagerung eines primären sprachlichen Sinnzusammenhangs auf eine sekundäre, uneigentliche Sprachebene nicht sprechen.²⁷ Dies erlaubt eine zweite Deutungshypothese, denn man kann hierin sowohl das poetologische Grundproblem des literarischen Realismus erkennen – seine Positionierung zu Epochen, die geschlossen-symbolisch (Klassizismus), selbstreferenziell-allegorisch (Romantik), referenziell-polemisch (Vormärz) sind²⁸ – als auch seine Lösung: eine mimetische Formgebung, die ihre defizitäre Zeichenhaftigkeit ausstellt. Kellers Allegorie, die die Dinge »allegorischerweise« in verbundene Metaphern »übersetzt« und sie »[a]ls Stückwerk [...] aus dem allegorischen Gebild« starren lässt, nähert sich so dem modernen Begriff der Allegorie an.²⁹ Weil es selbst keinen zusammenhängenden Sinn mehr hat, kann die Allegorie das historische und reale (Sprach-) Material keinem kohärenten sekundären Sinnzusammenhang subsumieren.

-
- bundskrieg kulminierten und eine militärische Intervention der europäischen Großmächte wahrscheinlich machten, wurden mit der Annahme der Bundesverfassung am 12. September 1848 beendet. Ein Folge davon war die sich aus zwei Kammern konstituierende Bundesversammlung: »Ihren ständigen Sitz nahm die Bundesversammlung in der Bundeshauptstadt Bern, die nunmehr auch die »diplomatischen Fremdlinge« an sich band.« Das verhärtet die Annahme, »daß die ersten Bogen des Romans aus dem Jahr 1847 stammen«, als es in Zürich noch »diplomatische Jünglinge« gab.
- 27 Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* wird die Allegorie folgendermaßen definiert: »Der primäre Sinnzusammenhang des allegorischen Textes wird also global durch den analogen (abstrakten) sekundären Sinnzusammenhang ergänzt oder sogar ganz ersetzt – und dabei [...] so klar markiert, daß [...] eine Rückübersetzung nahezu im Verhältnis 1:1 möglich wird.« (Bernhard F. Scholz: Art. »Allegorie 2«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin 2007, S. 41) Demzufolge bildeten See, Zürich und Limmat den Gürtel der allegorischen Schutzgöttin; Schutz und Geschlossenheit werden aber durch die Worte, die Keller in seiner Beschreibung nutzt, und deren historische Referenz, also die innerschweizerischen Konflikte und den außenpolitischen Druck (siehe FN 26), konterkariert.
- 28 Bettine Menke spricht von der »Verabschiedung der Allegorie in der [klassizistischen] Ästhetik (um 1800)«, auf die eine Bedeutungsspaltung folgt (Bettine Menke/Anselm Haverkamp: Allegorie. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*. Bd. 1. Hg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar 2000, S. 49–104, hier S. 85). Eine Funktion der Allegorie in der Romantik wird dann »die negative Bedeutung des Unendlichen« (ebd., S. 92), die Repräsentation des Scheiterns der Repräsentation sein, die in die Moderne hineinwirkt.
- 29 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., S. 230–430, hier S. 362. Der Realismus ist hier weniger Gegenspieler der Moderne, sondern vielmehr eine Phase der Verdichtung und Verdeutlichung ästhetischer Potentiale und Probleme – eine Periode intensiver Widersprüchlichkeit, deren Zerfall in widerstreitende Lager (mimetisch: Naturalismus, selbstreferenziell: Symbolismus) aus ihrer aporetischen Struktur folgt.

Drittens: Die erhöhte Beobachterposition, von der aus die Bootsfahrt imaginiert wurde, wird nun konkretisiert: Der See bilde vom Erzähler-Standpunkt aus ein Oval, man könne »die mächtige Gletscherwelt empor[steigen]« sehen, »[a]m jenseitigen Berge [...] liegt die Stadt hingegossen«. »Vom diesseitigen Berg aber [...] kann man in die Stadt hinein und hinüber schauen, wie in einen offenen Raritätenschrein, so daß die kleinen fernen Menschen [...] sich kaum vor unserm Auge verbergen können« (alle Zitate: ebd., S. 18). Zürich wird beschrieben, dann steigt der Blick hinauf und ein junger Mensch betritt »am frühesten Ostermorgen« die Szenerie:

[E]r trug ein grünes Röcklein mit übergeschlagenem schneeweißen Hemde, braunes dichtwallendes Haar und darauf eine schwarze Samtmütze, in deren Falten ein feines weiß und blaues Federchen von einem Nußhäher steckte. Diese Dinge, nebst Ort und Tageszeit, kündigten den zwanzigjährigen Gefühlsmenschen an. (Ebd., S. 19)

Was in der Beschreibung des bisher namenlosen Heinrich auffällt, sind unterschiedliche Farben (Grün, Weiß, Braun, Schwarz, Blau), Körperteile, die auch nach dem Tod wachsen (»Haar«), vom Tierkörper entfernte (»Federchen«), konkrete Dinge, die der Erzähler assoziiert. Dieses Wortmaterial spricht, ehe Heinrich sprechen kann, (s)eine soziale Wahrheit aus. Das Ensemble der Dinge »kündigt« metonymisch die Figur »an«, die als Akteur, als »Gefühlsmensch[]« und »Heinrich Lee« ein Nachhall gebündelter Dinglichkeit, ein intraagentieller Effekt ist.³⁰ Auffällig ist hierbei, dass die Diminutive (»Röcklein«, »Federchen«) die Unreife Heinrichs sprachlich »verdinglichen«, potenzieren.³¹ Was für das Gleichnis des Vorworts und die Allegorie des Romanauftritts gilt, gilt daher auch für die narrative Kategorie Figur: Der individuelle Handlungsträger, dessen Name danach eingeführt wird, ist unvollendet, im Wachstum begriffen und in weitere Teilstücke und Objekte zerlegt, wobei der Vagheit und Unbestimmtheit der Figur die konkreten (realistischen) Details kontrastieren.

Ehe die Basiserzählung einsetzt, haben Paratext und Text demnach Übersichtspositionen eingenommen. Sie verweisen zum einen auf die philologische, rhetorische und narrative Bedingtheit des Texts, führen zum anderen

³⁰ Vgl. Karen Barad: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken. Berlin 2012.

³¹ Für den klugen Hinweis auf die auffällige Häufung der Diminutive, über die ich wie über vieles anderes hinweggeeilt bin, bedanke ich mich bei Mona Körte. Die im Fließtext angebotene Deutung verträgt sich mit der These, dass der Roman zwischen Text und Werk, Produktion und Produkt steht und Entwicklung prozessiert.

aber auch dessen Unzulänglichkeit vor: Sie säen Zweifel an der ordnenden Kraft der Paratexte (Vorwort) und philologischen Kategorien (Brief, Selbstbiographie, Roman), der mimetischen Darstellung (Fahrt über den See) und rhetorischen Dechiffrierbarkeit (Gleichnis, Allegorie) sowie an narrativen Kategorien (Figur). Die Effekte, die Kellers fingierte Panoramen haben, laufen demnach der Ambition des ›Großen Bildes‹ zuwider, dessen Abgeschlossenheit sie demontieren – und führen den Leser räumlich wie poetologisch in die Erzählung hinein. Denn mit Heinrich setzt nun, nachdem man es bislang mit einer imaginären Schilderung und einer Ortsbeschreibung zu tun hatte, die Handlung des Romans ein.

IV. Auf die Ebene geraten, in den Fluss kommen, den Dingen folgen

Es ist Ostermorgen, die Stadt ist still:

Das einzige Geräusch kam noch vom großen Stadtbrunnen, dessen vier Röhren man durch den Flußgang hindurch glaubte rauschen zu hören; die vier Strahlen glänzten hell, ebenso was an dem steinernen Brunnenritter vergoldet war, sein Schwertknauf und sein Brustharnisch, welch letzterer die Morgensonne recht eigentlich auffing, zusammenfaßte und sein funkelndes Gold wunderbar aus der dunkelgrünen Tiefe des Stromes herauf widerscheinen ließ. (Ebd., S. 21)

Der Stüssibrunnen, der augenscheinlich als Vorlage dient, speist sich, wie die anderen 400 Brunnen in Zürich aus zahlreichen Quellen, die eine Brunnenstube haben, einen Ort, an dem das Regenwasser gesammelt wird, ehe es in Leitungsbahnen einfließt. Über Zürich erstreckt sich ein Netz natürlicher und künstlicher Wasserwege, die mal oberirdisch, mal unterirdisch verlaufen. Heinrich erinnert sich nun an ein Kinderspiel:

Es war früher sein liebstes Knabenspiel gewesen, hier oben ein Blatt oder eine Blume in die verborgene Quelle zu stecken, dann neben den hölzernen Röhren hinab, über die lange Brücke, die Stadt hinauf zu dem Brunnen zu laufen und sich zu freuen, wenn zu gleicher Zeit oben das Zeichen aus der Röhre in das Becken sprang; manchmal kam es auch nicht wieder zum Vorschein. (Ebd.)

Heinrich pflückt »eine eben aufgehende Primel« (ebd.) und schickt sie die Wasserleitung entlang.

Doch auf der Mitte der Brücke, von wo man unter den dunklen Bogen des Gebäudes die schönste Aussicht über den glänzenden See hin genießt, selbst über dem Wasser schwebend, vergaß er seinen Beruf und ließ das arme Schlüsselblümchen allein den Berg wieder hinaufgehen. (Ebd., S. 21f.)

Es gibt einige Verwendungen des Wortes ›Spiel‹ im *Grünen Heinrich*. Insbesondere die bereits erwähnte Lektüre von Jean Paul, dessen Literatur Heinrich als ein Kinderspiel mit Blumen bezeichnet, legt es nahe, der Passage (mit der Primel Beachtung zu schenken. Erhielt das kindliche Spiel mit Blumen bei Jean Paul eine göttliche Relevanz, ähnlich wie in Goethes Prometheus-Hymne, »übe Knaben gleich, / der Disteln köpft, / An Eichen Dich und Bergeshöhn!«,³² schlägt es an dieser wie an anderen Stellen des Texts ins Gegenteil um. Wo Jean Pauls Romane panoramatisch bleiben, geht dem spielenden Heinrich die Primel verloren. Er selbst wird Spielball externer Stimuli. Ganz Gefühlsmensch vergisst er »Beruf«, »Blatt« und »Blume« über die (panoramatische) »Aussicht«.

Interessant ist die Primel auch ihrer Etymologie und Semantik wegen. Mit der ›Primel‹, lat. *primula*, dem Diminutiv von *prima*, der Ersten, wird die kleine ›Erstlingin‹ des Frühjahrs bezeichnet, mit der ›Schlüsselblume‹, *Primula veris*, die ›wahre Erstlingin‹. Laut Eintrag in *Grimms Wörterbuch* zum ›Erstling‹ gibt es mehrere Bedeutungen des Wortes. Drei sind an dieser Stelle von Interesse: »vom Menschen: [...] es ist erstling, *erstgeborenes kind*. [...] [nun folgt ein Luther-Zitat] also ist Christus der erstling, durch welchen wir alle zum neuen leben auferstehen sollen.« Dann »von gewächsen [...]: das erstling von der ersten Frucht auf deinem felde«, die Pflanze, die auch geopfert wird. Und schließlich »die erstlinge meiner Poesie«,³³ die ersten Werke. Die Keller bekannte Bedeutung – »die Erstlinge jeder Frucht« (ebd., S. 222) – entspricht zwar einerseits nicht der Jahreszeit des Romananfangs, geerntet wird im Herbst, andererseits beginnt der Roman an Ostern, während der Feier des zentralen christlichen Erstlingsopfers; und der Vergleich mit dem Evangelium zieht sich durch den Roman. Erstlinge sind überdies im gewissen Sinn Keller, da er der einzige das Kleinkindalter überlebende Sohn seiner Eltern ist, dann Heinrich, einziges Kind der Witwe Lee. Sie sind auch die ersten Künstler ihrer Familien. Außerdem ist der Roman ein Erstlingswerk, dessen Manuskript in den Jahren seiner Erstellung oft unbeobachtet dagelegen hat, ganz so, als ob sein Autor seinen Beruf vergessen hätte. Wenn Heinrich ein »Blatt« in die Brunnenstube wirft und dann darauf wartet, dass das »Zeichen« bzw. die Primel erscheint, ist hier ein Ensemble

³² Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. Bd. 1: Gedichte und Epen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 2000, S. 44f.

³³ Alle Zitate: Art. Erstling. In: Grimms Wörterbuch. Bd. 3. Hg. von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1862. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe. München 1984, Sp. 1015f.

semantisch, metaphorisch und diegetisch verschoben, das für Schreibszenen nicht unüblich ist – zumal die Primel dann noch an ein »Federchen« gesteckt wird (s.u.). Zwischen realer Produktion und beschriebenem Spiel entsteht so ein chiasmatisches Verhältnis: Das Schicksal der »eben aufgehenden Primel«, die Heinrich vergisst, während er wie sie über dem Wasser schwebt, erinnert an die problematische Produktion von Texten, die sich nicht nur der gezielten Verwendung von Worten und Instrumenten, sondern auch der Inspiration, Zerstreuung und Ablenkung verdanken. Zugleich gibt es *im* Roman sowohl den Prosa-Erstling Heinrichs, die Jugendgeschichte, als auch erste bildkünstlerische Werke: Wasserfarbenbilder (ebd., S. 193), das Porträt Annas (ebd., S. 371), eine »kolossale Kritzelei« (GK XII, S. 220f.), Heinrichs erstes zum Verkauf ausgestellt Bild (ebd., S. 275f.) und die im Haus des Grafen erstellten »Forstbilder« (ebd., S. 408). Es finden sich also verschiedene »wahre Erstlinge«, die im Roman zirkulieren und metaphorisch, semantisch sowie biographisch-praxeologisch mit jenem ersten Ding verbunden sind, das Heinrich kontaktiert: der *Primula veris*.

Überdies ist neben den Verbindungen und Verschiebungen der Zeichen und Worte auch eine diegetische Verkettung der Gegenstände zu konstatieren: Heinrich »rettet« das Schlüsselblümchen aus dem Brunnensog und »steckte es zu dem Federchen auf seiner Mütze und schlenderte endlich seiner Wohnung zu[.]« (GK XI, S. 22). Auf Heinrichs Kopf wandert die Mütze, auf der Mütze die Primel über den Bodensee in Richtung Deutschland. Die Kopfbedeckung ist ein auffälliger Gegenstand des *Grünen Heinrich*, weil er in fünf Szenen auftaucht. Es sind Szenen, in denen die Eigenschaften des Dings die Aktionen der Akteure so konditionieren.³⁴ Zunächst fängt eine »Gesellschaft aus Gerichtsassessoren, Forstleuten, Steuerbeamten« (ebd., S. 49) in einem Gasthaus mit Heinrich Streit an, weil er zerstreut die Mütze aufsetzt – er wird von einem fremden Grafen verteidigt. Sodann befördert ihm der bayrische König, den Heinrich zu grüßen vergisst, die Mütze vom Kopf (ebd., S. 59f.). In München weicht die Mütze »einem Hute, der nur durch etwas breitere Krempen und durch die sorglose Art, mit welcher er behandelt

³⁴ Vgl. hierzu das von Latour genutzte Beispiel der Bodenschwellen, die das Verhalten der Autofahrer konditionierten: Bruno Latour: *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge (MA) 1999, S. 186f. Die Kopfbedeckung bei Keller bringt gleichsam Aktions- und Deutungsräume mit sich, die in den unterschiedlichen Szenen genutzt werden, um die Handlung der Figuren zu konditionieren bzw. um die Figuren zu charakterisieren: Der Hut, der in den Schlamm fällt, ist eine Metapher für Heinrichs Ehrverlust; der Hut, der im Gasthof aufgesetzt wird, ermöglicht der deutschgesinnten Gruppe, einen Streit vom Zaun zu brechen.

und getragen wurde, den Künstler bezeichnete. [Auch hier gibt das Ding, der Hut, der Person Bedeutung.] Aber desto tiefer hatte sich der inwendige grüne Heinrich das Baretchen in die Augen gezogen« (GK XII, S. 106). Am Ende seiner Zeit in München, während Heinrich ein großes Bild in einer Art Golgatha-Gang zum Trödler trägt, fegt der Wind die Kopfbedeckung in den »Kot« des Markts. Heinrich kann nicht beides, seine bürgerliche Ehre (denn das ist mit dem Hut gemeint: ebd., S. 402) und seine Arbeit, festhalten. Schließlich trifft Heinrich in der durchregneten Nacht des Rückwegs auf den anonymen Käufer seiner Werke: den Grafen des zweiten Kapitels. In dieser Nacht fällt der Hut ein letztes Mal – nun in den Friedhofsschlamm. Die gräfliche Adoptivtochter, die das ramponierte Objekt tags darauf sieht, ersetzt es durch einen Jägerhut und bringt Heinrich dazu, seine »Dornenkrone« (ebd., S. 404) zu verbrennen. Über die Similaritäten und Differenzen dieser Konstellationen wäre viel zu sagen, dass es dabei um Heinrich Lees profanes Evangelium, mitsamt Osterfest, Golgatha, Dornenkrone, aber auch um Machtverhältnisse geht, dürfte außer Frage stehen.

Der Hut kommt in dieser Nacht jedoch nicht allein zuschanden. Auch die Jugendgeschichte Heinrichs, sein Prosa-Erstling, taucht mit ihm in die Friedhofserde. Das Manuskript ist ein weiterer Gegenstand, der mit Primel und Hut die *agency* teilt, in unerwarteten Momenten erscheinen und abtauchen zu können. Es findet unverhofft Leser und verbindet derart Figuren. Während Heinrich schläft, liest der Graf den Text und ruft aus: »Seht, Leute! Unser Mensch schlägt sich mit seinem Jugendbuche durch Regen und Sturm, wie Vetter Camoens [sic] mit seinem Gedichte durch die Wellen!« (Ebd., S. 386) Der Graf bittet dann Dorothea, die Blätter des Buchs zu trocknen. Der intertextuelle Verweis auf den Autor des Renaissance-Epos *Os Lusíadas* hat mehrfache Bedeutung. Luís Vaz de Camões erlitt auf der Schifffreise von Macao nach Goa, wo er sich vor Gericht verteidigen wollte, am Mekong Schiffbruch. Er rettete schwimmend sein Leben und das Manuskript jenes Epos, das die Entdeckung des Seewegs nach Indien durch Vasco da Gama erzählt, ein Epos, das von den Wanderungen der Lusitaner über Wasser, aber auch vom Schiffbruch seines Autors berichtet.³⁵ Ferner steht die Systemreferenz, der Verweis auf die Gattung Epos, nicht allein. Kurz zuvor erinnert sich Heinrich an den berühmtesten Schiffbrüchigen des Abendlandes. Heinrich, der nicht mit Tang und Muscheln, aber mit Friedhofserde behangen ist, vergleicht sein Aufeinandertreffen mit der Grafentochter Dorothea mit der

³⁵ Immer noch die beste Studie zum Leben Camões': José Hermano Saraiva: *Vida ignorada de Camões*. 2., durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Mira-Sintra/Mem Martins o.J.

Nausikaa-Episode der *Odyssee*. Der Roman inszeniert über ein Ensemble ähnlicher und ähnlich handelnder Aktanten (durchweichte Manuskripte und Helden) eine Äquivalenz mit dem antiken und dem Renaissance-Epos, von dem ihm die Enthorisierung des Helden und Autors sowie die Annäherung von Autor, Erzähler und Figur trennen. Mehrfach gebrochen reiht sich der Text als bürgerliche Epopöe, als Erstling der Moderne in die Genealogie des Epos ein.

V. In der Werkstatt des Erstlings

Was findet man, wenn man dem ersten Ding der Erzählung folgt? Man findet die Blume auf dem Weg durch Röhren; sie wird an eine erste Mütze geheftet, die in allen anderen Mützen steckt; man findet den Mützenträger und Erstling seiner Familie, Heinrich, auf Kutschen und Fähren; man findet die ersten Werke des Schriftstellers und Malers Lee: wandernde Dinge, Aktanten, die über semantische, rhetorische, narrative, intertextuelle und praxeologische Korrespondenzen und Kontiguitäten verbunden sind. Was diese Aktanten in Kellers Roman als Verbundene oder Handelnde konstituiert, sind demnach Wege über und durchs Wasser, auf denen sie »in winzigen Mengen« zirkulieren – und es ist die *agency* dieser Dinge, die Text, (Entstehungs-)Kontext und Intertexte über die eben erwähnten Verknüpfungen verbindet. Indem sie anderen Aktanten, humanen und nichthumanen, Handlungsspielräume öffnen und begrenzen, handeln sie über das narratologische Maß des Ereignisses – Ereignis ist Zustandsveränderung³⁶ – hinaus. Sie tauchen in das Wasser der Brunnenstube, den Kot des Marktes, den Schlamm des Friedhofs und schwimmen durch Röhren, über Flüsse und Seen. Sie verweisen aber auch auf das Heldengedicht, dessen schwimmende Autoren, schwimmende Figuren und seefahrende Nationen und die Entstehungsbedingungen und -probleme von Texten. Denn mit der das Erstlingswerk einleitenden Allegorie des Röhrensystems, auf der die Primel wandert, lässt sich der *Grüne Heinrich* auch als eine Werkstatt verstehen, in der Dinge wie Worte erscheinen und verschwinden, in Verbindung treten, modifiziert werden, auseinandergehen, ohne dass es ein erkennbares Ziel oder abschließendes Produkt gäbe. Kellers Erstling könnte man somit als Beispiel für die von Latour erwähnte Fähigkeit der Kunst lesen, »die soliden

³⁶ Vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, 9., erweiterte und aktualisierte Aufl., München 2012, S. 111f.

Objekte von heute in die fluiden Zustände [zu] versetzen, in denen ihre Verknüpfungen mit Menschen vielleicht wieder Sinn machen.«³⁷ Der Roman lässt uns in unserer Lektüre, sobald wir das Ganze aus den Augen verlieren, den Verweisen kurzfristig folgen, wie es bei Roland Barthes heißt, selbst wie einen Korken über dem Genießen wandern.³⁸

Gleichwohl gibt es trotz bzw. wegen aller Stimmigkeit eine Reihe von Problemen. Zum einen wäre die Beschreibung der Assoziationen des Dings ins Uferlose gegangen, hätte ich die beiden abschließenden Panoramen und alle schwimmenden Aktanten berücksichtigt.³⁹ Zum anderen schmiegt sich Latours Sprache, die von Zuflüssen spricht, vom Treibenlassen, davon, mit dem Strom zu schwimmen, nicht nur (wie Barthes' Sprache) an die Metaphorik des Texts an, sie macht sogar die Grenzen zwischen Metaphorik, wörtlicher Bedeutung sowie biographischer Referenz und Hinweis auf Produktionsbedingungen durchlässig.

Womöglich ist das aber auch der Clou der ANT. Die ANT zwingt uns nicht, beim literarischen Text zu bleiben. Wenn man Kellers reale Produktionsbedingungen und -stätten in Zürich⁴⁰ und Berlin in den Blick nimmt,

³⁷ Latour: Eine neue Soziologie, S. 141.

³⁸ »Ein solches Treiben [die Lust am Text] geschieht immer dann, *wenn ich nicht das Ganze respektiere*, und wenn ich, wie ein Korken auf dem Wasser hinundhergetrieben je nach den Illusionen, Verführungen und Einschüchterungen der Sprache, selbst unbeweglich bleibe und mich um die unnachgiebige Wollust drehe, die mich an den Text (und die Welt) bindet.« Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt a.M. 1974, S. 29.

³⁹ Im Heimkehr-Traum Heinrichs, in dem sein abgründiger Wunsch, zur Mutter zurückzukehren, Gestalt annimmt, heißt es, dass er »die allerfernsten Vögel deutlich erkannte« (GK XII, S. 334) und dass er aus größter Distanz »jede Fuge an der Stadt und jedes einzelne Lindenblatt klar und scharf erkennen konnte« (ebd., S. 336). Der Traum repliziert also die Genauigkeit des anfänglichen Blicks auf Zürich und den Eindruck der Jean-Paul-Lektüre, reproduziert in seinem Verlauf aber auch die unübersichtlichen und überraschenden Verbindungen von Dingen, die der Text-Werkstatt entsprechen. Der konfuse Text hat viele Interpret_innen auf den Plan gerufen, wohl weil er zu viele Kopplungen für eine schlüssige Interpretation anbietet. Aber gerade in der Spannung von genauem Sehen und Unübersichtlichkeit, von Deutlich-Ausdeutbarem und Unergründlichem könnte er »allegorischerweise« für den Prozess stehen, dessen Produkt er ist. Zu den schwimmenden Aktanten zählen Judith, die Heinrich nackt entgegenschwimmt (vgl. ebd., S. 81f.), und Heinrichs Mutter, die in Heinrichs letztem panoramatischen Blick auf Zürich im »Sarg über die Brücke getragen wurde« (ebd., S. 462), aber auch der Liebesbrief, den Heinrich auf »das Flüßchen zu legen« beschließt, der Brief, der »lange an einer Blume hing«, ehe er »an die Brust einer badenden Frau [gelangte], welche niemand anders war als Judith« (GK XI, S. 331).

⁴⁰ Man denke an den Platzspitz, wo Keller in den 1840er-Jahren »tätig« war: »Keller begab sich, mit seinem Sammetfräcklein angetan, jeden schönen Morgen in den Platzspitz, wo Limmat und Sihl zusammenfließen, und richtete sich unter einem der Bäume häuslich

lässt sich dem Changieren zwischen Werksicht und Workflow, zwischen wörtlicher, metaphorischer und referenzieller Dimension der Primel eine andere und bereits angedeutete Bedeutung geben. Man kann dann in weiten Passagen des Romans einen Prozess ablaufen sehen, bei dem sich in der Assoziation und Zirkulation von Erstlingen der Erstling verfasst, ein Geschehen, das weder panoramatisch einzufangen noch über die Zuweisung, es handle sich um eine metaphorische Verschiebung, zu bändigen ist und den Planungs- und Ordnungszwängen von Buchmarkt und Philologie nicht gerecht wird, obgleich es auf sie reagiert. Dass die Erzählung von Panoramen gerahmt wird, scheint ja den vorhandenen ökonomischen, gattungstheoretischen und poetologischen Anforderungen und Konventionen geschuldet zu sein, von denen der Text nicht zu entkoppeln ist. Es entsteht so eine Spannung zwischen der vereinheitlichenden, werkkonstituierenden Sicht und den Assoziationen, die die dinglichen (semantischen, metaphorischen, materiellen und agenziellen) Qualitäten der Worte zulassen und die den Text vorantreiben. Diese Spannung lässt sich je nach Forschungsinteresse unterschiedlich interpretieren. Drei Hypothesen habe ich angeboten, ohne damit die Perspektiven auszuschöpfen: Die Spannung kann vor dem Hintergrund der Ökonomisierung der Literatur gedeutet werden – die Keller dazu zwingt, das vertraglich Geregelte schnell und in genauem Umfang zu produzieren. Dabei entsteht ein Produkt, dessen Elemente heterogen, lose verbunden und disproportional sind. Die Spannung lässt sich ferner vor dem Hintergrund der poetischen Diskussionen des Realismus reflektieren – bei denen es unklar ist, ob man symbolisch, allegorisch oder mimetisch arbeiten soll. Der Versuch, die Wirklichkeit realistisch wiederzugeben und deren Elemente zugleich in einen (idealen) Sinnzusammenhang zu positionieren, wird von der Eigenlogik des Materials unterlaufen. Erst Naturalismus und Symbolismus werden eine Antwort auf die konstitutiven Widersprüche des Realismus finden, indem sie nur eine Seite präferieren. Die Spannung vermag aber letztlich auch Aufschluss über die Romantheorie nach Hegel zu geben – also für eine Gattung zu sprechen, die sich von epischen Prätexten herschreibt, selbst aber weder einen epischen Helden anbietet noch eine epische Totalität des Sinns generiert.

In allen drei Dimensionen stellt Kellers Roman den Versuch einer Werkwerdung durch Werkproblematisierung dar. In allen drei Dimensionen wieder-

ein. Eine Menge von Gedichten sind auf diesem idyllischen Fleckchen Erde [vom Wasser umtost und auf ihm ruhend] entstanden.« Samuel Zurlinden: Hundert Jahre. Bilder aus der Geschichte der Stadt Zürich in der Zeit von 1814–1914. Zürich 1915, S. 196.

holt sich die Spannung, die ich am Zusammenspiel von Panorama und Oligoptikum, Werksicht und Werkstatt, Werk und Text herausgearbeitet habe. Aber damit ist der Werkkomplex allenfalls oberflächlich beschrieben. Neben den ausgelassenen Stellen und den nur umrissenen Deutungsperspektiven gibt es eine weitere Lücke: Denn in einem nächsten Schritt wären die Beobachtungen mit der zweiten Fassung von 1879/80 zu vergleichen. Dazu abschließend zumindest einige Worte: Der Wechsel im Erzählen zu einem intradiegetisch-autodiegetischen Erzähler, zu Heinrich, der am Lebensabend seine Geschichte erzählt und seine Emotionen genau zu kommentieren weiß, geht mit größerer zeitlicher, psychischer Distanz und Genauigkeit einher. Zudem lässt Keller viele der Passagen und Objekte weg, über die ich gesprochen habe. Das Vorwort, die Wasserbahn sowie das Spiel mit der Primel fehlen. Die Mütze wird nicht mehr so häufig eingesetzt, die Jugendgeschichte erst gar nicht in den Text eingelassen. Im Hinblick auf die epischen Prätexte werden die Zahl konkreter Verweistexte und Anspielungen verringert. Es gibt also weniger Einzelreferenzen und weniger Systemreferenzen. Kurzum: Es scheint so, als ob der späte Keller weniger Dinge mit und als Erstlinge assoziieren und zirkulieren lassen musste, um einen Roman zu schreiben, in dem das Erzählen panoramatische Fähigkeiten besitzt. Das ist für das paradoxe Unternehmen der Zweitfassung eines Erstlings freilich auch konsequent. Ob jedoch die Umsichtigkeit des Spätrealisten, die auch auf die poetologischen Probleme der Erstfassung reagiert, oder der tastende, oft repetitive und merkwürdige Stil der ersten Fassung einen mehr mitreißt oder nicht, beantwortet sich durch das Gewicht, das sich der Beobachter zumisst. Bei Ameisen ist die Sache (mit) leicht zu beantworten.

MARKUS KRAJEWSKI

Zum Stand der Dinge

Wenn Stumme Diener sprächen

»Der Engländer hält zu seinen Sachen Distanz,
wie zu seiner Dienerschaft.«

(Eduard von Keyserling,
Psychologie des Komforts, 1905)

Vor rund 160 Jahren, am 16. Februar 1858, führte der Rhein ungewöhnlich wenig Wasser. Dies nahmen sechs Lachsfischer aus Lüttingen und Bislich bei Xanten am Niederrhein zum Anlass, ein paar große Steine im Kiesbett, die ihnen stets die Netze zerrissen, etwas tiefer im Flussbett zu vergraben. Nach wenigen Stichen stießen sie auf Widerstand, doch statt noch größerer Steine streckte sich ihnen zu ihrem Erstaunen der linke Arm eines Menschen entgegen. Zu diesem Arm gehörte ein ganzer Körper, den die Fischer freilegten, um schließlich festzustellen, dass sie weniger einen echten Arm als eine lebensgroße Bronzestatue bestaunten, einen ansehnlichen, nur mit einem reich geschmückten Kranz im Haar bekleideten Jüngling, der im beflissenen Vorwärtsgang etwas zu tragen scheint (Abb. 1). Zwar muss das Auge des Betrachters ein paar Fehlstellen ergänzen, sein rechter Arm ist oberhalb des Ellenbogens abgebrochen. Die Augäpfel fehlen, ihre Höhlen zeigen schwarz. Er sieht nichts. Ansonsten aber scheint er erstaunlich gut erhalten.

Was dieses Ding alles gesehen haben mag, als der Knabe noch Augen hatte, in seinem geduldigen Zustand eingefrorener Bewegung, in seiner dienstbeflissenen, antizipierenden Verbeugung, die Servilität und Stolz zugleich zum Ausdruck bringt? Welche Geschichten stehen mit einem solchen Ding in Verbindung, und umgekehrt, welche Rolle nimmt das Ding ein in diesen Geschichten? Der sinnlich geschwungene Mund ist ganz leicht geöffnet (Abb. 2), wenngleich nur zum Atmen, nicht zum Sprechen geformt. Was könnte diese Knaben-Figur, wäre sie beseelt, nicht alles erzählen? Wenn der Subalterne spricht, könnten allerhand Geschichten aus seinem Mund kommen, etwa die Geschichte von ...

... **seiner Entstehung:** Stilgeschichtlich ist die Figur der späthellenistischen Epoche zuzuordnen, ihre Verwendung lässt hingegen auf die frühe Kaiserzeit in Rom schließen. Das Material, so haben es chemische Analysen des verwendeten Bleis ergeben, stammt aus dem englischen Lake District und



Abb. 1: Stummer Diener im
Vorwärtsgang



Abb. 2: Der Knabe im Portrait

ist aller Wahrscheinlichkeit nach im mediterranen Raum ca. 150 v. Chr. gegossen worden.¹

... **der Reise nach Norden:** Die Skulptur ist kein Alltagsgegenstand. Vielmehr stellt sie auch jenseits der großen Kunstfertigkeit ihrer Herstellung einen besonderen Wert als erlesenes Ausstattungselement dar, das sich nur die höchsten (militärischen) Würdenträger eines Stützpunkts haben leisten können. Man vermutet als Besitzer einen der turnusmäßig wechselnden Legationslegaten im Römerlager von Xanten, der sich die Skulptur an seinem privaten Wohnort aufstellen ließ.²

... **seinem Rheinfluss:** »Junge über Bord!« So wird man in seinem Beisein möglicherweise gerufen haben, als im Zuge der Flucht vor dem Aufstand der

¹ Vgl. Uwe Peltz/Hans-Joachim Schalles (Hg.): Der Xantener Knabe. Technologie, Ikonographie, Funktion und Datierung. Darmstadt/Mainz 2011, S. 176.

² Vgl. ebd., S. 177.

Bataver im März 70 n. Chr. das Lager in aller Eile geräumt werden musste, um die Kostbarkeiten der lokalen römischen Machthaber vor Plünderung zu schützen. Bei einer solchen Flucht über den Rhein mag es zum Kentern des Schiffs gekommen sein, was die schwere Skulptur im Sediment des Flusses versenkte. Weitere, am selben Ort aufgefundene Gegenstände wie Helme etc. können als zusätzliche Indizien für ein derartiges Szenario dienen.³ Der Knabe muss dann für längere Zeit mit erhobenem rechten Arm rücklings im Fluss gelegen haben, bevor dieser – wie man heute an der Bruchkante erkennen kann – wiederum vor langer Zeit abgebrochen ist, während der Torso mit den üblichen Schmirgel- und Schleifspuren von Sand und Kies jahrhundertlang im Sediment des Flusses überdauerte.⁴

... **dem verlorenen Tablett:** Was hält die Figur in Händen? Die Haltung der Finger und die Stellung der Unterarme deuten auf ein Tablett, das vermutlich – wie üblich in dieser Zeit – aus Holz gefertigt war. Dass der Knabe jedoch überhaupt ein Tablett in Händen hielt, lässt die Funktionsbeschreibung eindeutig werden: In seiner Grundfunktion ist er zweifelsohne ein Stummer Diener, d.h., er verkörpert die Figur eines Aufwärters mit dem Effekt einer Serviceeinrichtung.

Entsprechend seiner Aufgabe könnte man vermuten, dass der Knabe recht betrübt ist über den Verlust seines Instruments des Aufwartens. Ein Trostmoment mag die Geschichte Stummer Diener beisteuern, die belegt: Er ist nicht allein in dieser Situation. Die meisten der wenigen überlieferten antiken Stummen-Diener-Figuren treten mit leeren Händen auf, auf denen sich zuvor – bisweilen mit über Kopf gestreckten Armen – eine Serviervorrichtung, also ein Tablett oder eine Schale, befand.⁵

... **den Jahrhunderten seines Wartens im Fluss:** Noch in der Goethezeit war es ganz selbstverständlich, im Rhein Lachse zu fangen. Und diese Bewirtschaftung scheint auch 1858 noch keinen Abbruch erfahren zu haben. Der Knabe gerät dennoch zum stummen Zeugen einer Umweltverschmutzung, die auch schon Mitte des 19. Jahrhunderts in einer sich anbahnenden Hochzeit ungefilterter Luftabsonderungen und ungehinderter Verklappungen spürbar wird.

³ Vgl. ebd., S. 177f.

⁴ Vgl. ebd., S. 4.

⁵ Vgl. Norbert Franken: »Stumme Diener« en miniature. In: *Antike Kunst* 49 (2004), S. 47–54. Zu den Aufwärttern in der Kunst des späten Römischen Kaiserreichs allgemein siehe Katherine M. D. Dunbabin: *The Waiting Servant in Later Roman Art*. In: *American Journal of Philology* 124 (2003), S. 443–468.

... dem Missbrauch von Spielgerät: Gleich nach dem Fund schaffen die Fischer die Skulptur ans Ufer.

Jeder wollte den seltsamen Knaben sehen und bestaunen. Diesem Wunsche kamen die Fischer nach, die sich einen großen Profit erhofften. In einem Schanklokal wurde das antike Stück zur Besichtigung aufgestellt. Den [sic] Geschlechtsteil bedeckte man mit einem Lendenschurz. Es wurde eine Gebühr von 10 Pfennigen erhoben, und wer den Schurz zu heben wünschte, bezahlte 20 Pfennige, wobei man es an einschlägigen Possen nicht fehlen ließ.⁶

Stumm nimmt er es hin. Erst ein örtlicher Gendarm verbietet dieses Zusatzgeschäft mit dem Hinweis auf ein ungenehmigtes Gewerbe. Der Stumme Diener wird konfisziert, nach Berlin gebracht, um dort im Pergamonmuseum ausgestellt zu werden.

... seinem Ausflug nach Moskau: In den Wirren der letzten Kriegstage wurde der Knabe im Mai 1945 nach Moskau verschleppt, gelangte Ende der 1950er-Jahre jedoch im Zuge von Raubkunstrestituten wieder zurück nach (Ost-)Deutschland.

... seinen Erlebnissen in der DDR: Nach dem Imperium Romanum, dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, dem Kaiserreich, dem Dritten Reich hat der Knabe schon recht viel gesehen an Geschichte, die Zeit der DDR, »einen Staat lang«,⁷ überdauert er praktisch mühelos. Er sieht die Kustoden und Kuratoren im Pergamonmuseum mit seltsamen Schlaghosen und die Restauratoren in Dederon-Kittelschürzen sich um ihn sorgen.

... dem heutigen Standpunkt: Im Neuen Museum auf der Berliner Museumsinsel hat man ihn auf den Sockel gestellt, nicht hoch, nur wenige Zentimeter, dafür stilgerecht in Bronze. So harrt er der Besucher, die ihn tagein, tagaus, mal interessiert, mal verwundert, mal lüstern, mal abschätzig, mal indigniert, mal verzückt mustern.

... den Forschungen über ihn: In den ersten 70 Jahren nach ihrer Wiederentdeckung hat man die Skulptur für einen luxuriösen Einrichtungsgegenstand im Stil von hellenistischen Lampenträgern (z.B. der Idolino von Florenz), für einen Bacchanten, Hypnos (Merkmal: geräuschloses Agieren) oder Eros gehalten, in deren einem Arme man »vielleicht [...] eine Lyra sich

⁶ Werner Böcking: Die Römer am Niederrhein und in Norddeutschland. Die Ausgrabungen in Xanten, Westfalen und Niedersachsen. Frankfurt 1976, hier S. 104.

⁷ Heiner Müller: Mommsens Block. In: Wolfgang Ernst (Hg.): Die Unschreibbarkeit von Imperien. Theodor Mommsens Römische Kaisergeschichte und Heiner Müllers Echo. Weimar 1995, S. 41–47, hier S. 45.

hinein denken, deren Saiten die andere Hand berühren wollte«. ⁸ Wenn Paul Wolters 1928 mit einem Verweis auf ein Wandgemälde in Pompeji als Erster die Statue als »stummen Diener« identifiziert, verschiebt er allerdings ihren Status vom Kunstwerk zurück in ungleich pragmatischere Kontexte: »Er soll eben nicht als Bild eines dienenden Jünglings wirken, es ist nur ein in die Gestalt eines solchen gezwängtes Gerät.« ⁹ Handelt es sich also gar nicht um einen Kunstgegenstand, sondern »nur« um eine Gerätschaft, vielleicht ein etwas üppig und recht anthropomorph geratenes Stativ für ein Tablett, möglicherweise eine Hutablage. – Schon ein Blick auf den sorgfältig und kunstvoll gearbeiteten Haarkranz lassen erste und ernste Zweifel auftreten, die hier indessen weder ausgeräumt noch weiter verfolgt werden können. Wenn es sich aber tatsächlich vor allem um ein Gerät, ein Werkzeug, ein Instrument, oder schlichter gesagt, um ein Medium handelt, so gilt es, diesem Typus jenseits seiner Funktion als Skulptur weiter nachzugehen. Im Folgenden geht es daher um die Frage, was einen Stummen Diener auszeichnet, und nicht zuletzt darum, warum ihm eigentlich das Epitheton »stumm« zukommen mag, was dies impliziert und worauf dieses womöglich den Blick verstellt.

Was versteht man eigentlich unter einem Stummen Diener? In der Zeit, in der Paul Wolters seine Zuordnung der Funktion des Xantener Knaben vornimmt, 1928, befinden sich viele der klassischen Dienstfunktionen gerade in einer Übergangsphase von menschlichen zu nichtmenschlichen Medien. Demzufolge besteht die gängigste Vorstellung eines Stummen Dieners in einer Art Residualfunktion eines Service, der zuvor von einem Menschen geleistet worden ist, also etwa das Aufwarten bei Tisch oder die Hilfe beim Ankleiden, wobei die Form oder Gestalt des Dienstes nicht mehr wie noch zuvor zwangsläufig anthropomorphe Merkmale trägt (vgl. dazu Abb. 3, links). So abstrahiert sich etwa die Erscheinungsweise eines Aufwärters oder Kammerdieners zum Gestell, das in unendlicher Geduld die Kleider bereithält (Abb. 3, rechts). Ein Kellner erscheint dagegen auf die basalste Funktion reduziert, wenn in Form einer sogenannten *lazy susan* – im Namen scheint

⁸ Anonym: Auffindungsbericht, Meurser Kreisblatt, 18. Februar 1858. In: Peltz/Schalles (Hg.): Der Xantener Knabe, S. 179–181, hier S. 180.

⁹ Paul Wolters: Der Knabe von Xanten. In: Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik 4 (1928), S. 282.

die alte Dienstmädchenbenennung auf – die Gäste einer Tischgesellschaft zur Selbstbedienung genötigt werden, während sie selbst immerhin noch – buchstäblich – rotiert, um allen Beteiligten etwas anzubieten (Abb. 3, unten). Der Grund, warum auf den ersten Blick so disparate Dinge wie ein Kleiderständer, ein Tischaufsatz oder auch Dinge wie eine mobile Regalanordnung oder ein kleiner Lastenaufzug allesamt unter der Sammelbezeichnung ›Stummer Diener‹ rubriziert werden können, scheint offenkundig. Bieten all diese Objekte doch in ihrer geduldigen, starren Art den Benutzern die Möglichkeit einer willfährigen Handhabung, die zumindest vordergründig frei von den vielfältigen Störungen oder Widrigkeiten bleibt, die im Umgang mit menschlichen Dienern stets zu erwarten sind. Die eingängige Bezeichnung funktioniert dabei als ein Überbegriff für allerhand klassische Tätigkeiten von Subalternen, deren Ausführung, beispielsweise den Mantel in Empfang zu nehmen, Mahlzeiten zu servieren oder ohne Umstand die Herrschaften oben in der Beletage und das Personal unten im Souterrain in Verbindung zu bringen, man nunmehr unbeseelten Objekten überantwortet.



Abb. 3: Stummer Diener in wechselnder Gestalt

Auch wenn der Grund allzu leicht ersichtlich erscheint, die technischen Statthalter in unmittelbarer Analogie zu ihren schwindenden humanoiden Vorbildern als Stumme Diener zu bezeichnen, wirft ein genauerer Blick auf diese seltsamen Objekte sogleich eine Reihe von Problemen auf. So ließe sich zum einen fragen, ob die zeitliche Abfolge innerhalb der Kausalkette, nach der technische Objekte die immer knapper werdenden menschlichen Dienst-Subjekte ersetzen, nicht ebenso umgekehrt gilt. Das heißt, inwieweit trägt die fortschreitende Mechanisierung der Haushalte um 1900 dazu bei, die angestammten Aufgaben von Domestiken allmählich zu verdrängen? Und inwieweit bleibt dann die suggestive Ursache-Wirkungs-Relation noch plausibel, die in der Bezeichnung ›Stummer Diener‹ für ein Objekt zur Anwendung gelangt? Zum anderen ließe sich fragen, mit welchem Recht der Zusatz ›stumm‹ auf das eigenartige Ding zutrifft und in welchem Verhältnis dienstbare Agenten, und zwar unabhängig von ihrem Status als Subjekte oder Objekte, seit jeher zur Stummheit stehen. Träfe das Attribut ›taub‹ nicht eher zu auf jene Unzulänglichkeit, die willige Dinge im Gegensatz zu ihren humanoiden Widerparts zu verbessern versprechen?



Abb. 4: Wandgemälde in Pompeji,
Casa del Triclinio

Klassischerweise bleibt der menschliche Diener stumm. Sein Handlungsideal ist die geflissentliche Schweigsamkeit, die er von seinen antiken Vorbildern, den Aufwärtern bei den Trinkgelagen in Athen und den Festschmausen in Rom erbt – man denke nur an das Gastmahl des Trimalchios oder auch an das Wandgemälde in Pompeij, das Paul Wolters zur Identifikation der eigentlichen Tätigkeit des Knaben diente (Abb. 4). Nur folgerichtig haben die dienenden Sklaven in der antiken Tragödie nahezu ausnahmslos eine randständige Funktion inne. Ihre Aktionen folgen dabei einer typischen Grammatik der dramatischen Technik: Sobald ihnen ein Befehl erteilt worden ist, gilt es, dieser Anweisung unverzüglich oder allenfalls mit geringer Verzögerung nachzukommen. Keine Zeit für Diskussionen. Worte sieht das Skript für sie nicht vor. Mögliche Reaktionen können die namenlosen Bedienten in ihren schweisamen Rollen nur gestisch artikulieren, die wiederum von anderen Akteuren kommentiert und somit reflektiert werden. Ihr Spiel erschließt sich demnach nur indirekt, sprachlich bleiben sie unwahrnehmbar.¹⁰ Stummheit ist eine Tugend, Taubheit ein Problem. Sie müssen hören, um zu gehorchen. Jedes zufällige Räuspern, jedes Hüsteln, jedes unbeabsichtigte Schniefen, das den sklavischen Aufwärtern entweicht, droht mit einer rigiden Strafe belegt zu werden, wie Seneca in einem Brief vermerkt:

[M]it der Rute wird jedes Flüstern unterdrückt. Und nicht einmal Unwillkürliches bleibt von Schlägen verschont, Husten zum Beispiel, Niesen oder Schluckauf. Mit einer gewaltigen Tracht Prügel muß einer büßen, wenn die Stille durch irgendeinen Laut unterbrochen wurde. Die ganze Nacht über stehen sie da, nüchtern und stumm.¹¹

Nicht nur in der antiken Literatur oder Malerei sind solche Szenen festgehalten, die jene helfenden Hände diverser Ausschweifungen zeigen,¹² sondern auch in der bildenden Kunst, die damit gleichsam *eo ipso* den Übergang von

¹⁰ Vgl. Henry W. Prescott: Silent Roles in Roman Comedy. In: Classical Philology 2 (1936), S. 97–119, hier S. 100f. Anders dagegen nimmt sich ihre Funktion in der Komödie aus, wo ihnen eine tragende Rolle zukommt und sie dementsprechend über Sprache verfügen. Zu den einschlägigen Stücken von Plautus oder Terenz vgl. David Bain: Masters, servants and orders in Greek tragedy. A study of some aspects of dramatic technique and convention. Manchester 1981; Peter P. Spranger: Historische Untersuchungen zu den Sklavenfiguren des Plautus und Terenz. 2., durchges. u. erw. Aufl., Wiesbaden u.a. 1984.

¹¹ L. Annaeus Seneca: Epistulae morales ad Lucilium. = Briefe an Lucilius. Sammlung Tusculum. Düsseldorf 2007, Ep., 47, 2–3, S. 241. Vgl. dazu Dunbabin: The Waiting Servant, S. 444.

¹² Zum Aufwärter in der Kunst des späten römischen Kaiserreichs vgl. ebd., mit zahlreichen Bildbeispielen.

Repräsentationen im Imaginären (also in bildlicher Darstellung) oder im Symbolischen (d.h. von Literatur und Texten) zum Stummen Diener im Realen, also den Weg zum materiellen Objekt, einleitet. In seiner kunstgeschichtlichen Einordnung von vier unbekleideten Jünglingsstatuen, die auf die mittlere bis späte Kaiserzeit zu datieren sind, weist Norbert Franken auf diese für lange Zeit kaum beachtete Gerätegattung hin: »Tischdiener«. Jeder der Jünglinge trug in seiner »dienenden Haltung« auf ausgestreckten Armen eine Schale oder ein Tablett, das zur Aufnahme von Speisen oder als Lampenständer hergehalten hat.¹³ Neben verschiedenen Formen der Erleuchtung dienen also bereits im 1. Jahrhundert anthropomorphisierte Skulpturen klein skalierten Subalternen – im Gegensatz zum Xantener Knaben, der in Lebensgröße dargestellt ist – dazu, das Aufwarten bei Tisch zu erleichtern und mithin die Behaglichkeit zu steigern. Diesen Dingen wohnt, Eduard von Keyserlings *Psychologie des Komforts* zufolge, nichts weniger als ein spezifisches Moment des Trosts inne, das den antiken Herrn jenseits aller Schwierigkeiten in der Konfrontation mit allzu redseligen Bedienten zu besänftigen weiß: »[D]ie stummen Sachen mußten ihn unterhalten. Viele Geräte beengten ihn, aber die[,] welche ihn umgaben, mußten unterhaltend sein, daher die starke Belebtheit in den Formen der antiken Möbel und Geräte.«¹⁴ Ob diesen Dingen nun jedoch eher das Attribut »taub« als »stumm« zukommen mag, bleibt schwierig zu entscheiden. Einerseits besteht einer ihrer Vorzüge darin, dass die Gefahr für die Herrschaften, von ihren Objekten verraten oder diskreditiert zu werden, gering bleibt. Während man beispielsweise im vorrevolutionären Frankreich noch sicher sein konnte, dass sich unter der eigenen Dienerschaft mindestens eine Person befindet, die mit der Polizei kooperiert, plaudern diese Dinge nicht. Andererseits, wenn Stumme Diener als Skulpturen »unterhalten« können, sollten sie vielleicht doch eher »taube Untergebene« heißen. Denn zu den Eigenheiten dieser Dinge zählt, auch auf noch so deutlich artikulierte Kommandos – anders als die Siris, Echos oder Alexas der Gegenwart – für gewöhnlich nicht zu reagieren.

In manchen herrschaftlichen Haushalten, die zu ihrer Bequemlichkeit selbstverständlich Dienstboten beschäftigen, geht das vorrangige Interesse dahin, die Subalternen vor allem auf Abstand zu halten. Einer der berühmtesten Vertreter dieser Spezies, die im Bedienten eine beständige Quelle für Störungen aller Art sehen, ist der dritte Präsident der Vereinigten

¹³ Franken: »Stumme Diener« en miniature, S. 50 u. 52.

¹⁴ Eduard von Keyserling: Zur Psychologie des Komforts. In: Ders.: Werke. Frankfurt a.M. 1973, S. 551–568, hier S. 557.

Staaten und der maßgebliche Autor der Unabhängigkeitserklärung, die unter diesem Gesichtspunkt mithin in einem anderen Licht erscheinen mag.¹⁵ Für Thomas Jefferson, der als Erfinder und Verbesserer diverser technischer Gerätschaften wie beispielsweise einer Makkaronipresse, einer Kopiermaschine oder einer Pflugschar nicht zuletzt eine besondere Passion für seine eigene Unabhängigkeit von menschlichen Medien wie den Dienern entwickelt, misstraut seinen schweigenden Domestiken derart, dass er sie im Nahbereich vollständig – abgesehen von den weiblichen, die ihm zu anderen Dingen gereichen – durch nichtmenschliche Akteure zu ersetzen sucht. »Nothing is a greater restraint on the freedom of conversation, which, to me, is the chief pleasure of the social board, than the attendance of a number of servants.«¹⁶ Die Freiheit der Unterhaltung darf tunlichst nicht durch politisch liberalisierte, stille, nichtsdestoweniger höchst aufmerksame Individuen gestört werden.

When he had any persons dining with him, with whom he wished to enjoy a free and unrestricted flow of conversation, the number of persons at table never exceeded four, and by each individual was placed a *dumb-waiter*, containing everything necessary for the progress of the dinner from beginning to end, so as to make the attendance of servants entirely unnecessary, believing as he did, that much of the domestic and even public discord was produced by the mutilated and misconstrued repetition of free conversation at dinner tables, by these mute but not inattentive listeners.¹⁷

¹⁵ Herren, die sich von ihrer intervenierenden, störenden oder sie drangsalierenden Dienerschaft tyrannisiert fühlen, mögen nach Unabhängigkeit streben durch die Installation von (abhör)sicheren Dingen: »Wenn aber eine lange Reihe von Mißhandlungen und gewaltsamen Eingriffen, auf einen und eben den Gegenstand unablässig gerichtet, einen Anschlag an den Tag legt sie unter unumschränkte Herrschaft zu bringen, so ist es ihr Recht, ja ihre Pflicht, solche Regierung abzuwerfen, und sich für ihre künftige Sicherheit neue Gewähren zu verschaffen.« Thomas Jefferson u.a.: Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika, 4. Juli 1776. Gedruckt von Steiner und Cist in deutscher Sprache, Philadelphia (6.–8. Juli 1776) = Declaration of independence of the United States of America, July 4, 1776. 2., unveränd. Aufl., Berlin 1994, o.S.

¹⁶ Margaret Bayard Smith: A winter in Washington. Or, Memoirs of the Seymour family. New York 1824, S. 184.

¹⁷ Margaret Bayard Smith: President's House Forty Years Ago. In: Dies.: The First Forty Years of Washington Society: Portrayed by the Family Letters of Mrs. Samuel Harrison Smith (Margaret Bayard) from the Collection of Her Grandson, J. Henley Smith. New York 1906, S. 383–412, hier S. 387f.

Ein Besuch auf dem Landsitz des Präsidenten in Monticello in Virginia macht es augenscheinlich: Um ein bequemes Abendessen mit Gästen, jedoch ohne Bediente absolvieren zu können, befinden sich neben den vier Beistelltischen verschiedene weitere Vorrichtungen im Speisezimmer installiert, die dazu dienen, die Domestiken auf Distanz zu halten und das Aufwarten telematisch zu erledigen. So gelangt der Nachschub an geistigen Getränken über einen anderen Subtyp des ›Stummen Dieners‹, den Lastenaufzug, direkt aus dem Weinkeller nach oben ins Zimmer der Abendgesellschaft, während die einzelnen Gänge des Menüs mit Hilfe einer Spezialkonstruktion in den Raum befördert werden, die verhindert, dass überhaupt ein Subalterner das Zimmer je betreten muss. Auf der Rückseite einer vorderhand konventionellen Tür verbirgt sich ein Regalsystem, das die nunmehr entfernten Aufwärter von der anderen Seite befüllen oder leeren, um sodann diese zentral aufgehängte sogenannte *revolving serving door* zu schwenken und das Speisezimmer auf diese Art wahlweise mit einem neuen Gang oder dem Anschein einer geschlossenen Tür zu versorgen, an der sie zudem wegen des Regals nicht mehr so leicht lauschen können (Abb. 5).



Abb. 5: *Revolving Serving Door*, Monticello, Virginia

Ähnlich wie bei der Tapetentür in den barocken Schlossanlagen erschließt sich der Doppelcharakter dieser Wandschleuse erst auf den zweiten Blick. Im Gegensatz zu einer gewöhnlichen Tür kennt dieses sonderbare Bauelement jedoch drei Zustände. Zum einen handelt es sich selbstredend um eine herkömmliche Tür, die man im geschlossenen Zustand von ihren konventionellen Geschwistern nicht zu unterscheiden vermag. Passieren lässt sie sich jedoch lediglich im halb geöffneten Zustand, einen hinreichend schmalen Körperbau vorausgesetzt, in dem man zwischen der mittig aufgehängten Drehachse und dem Rahmen hindurchschlüpfen kann. Und schließlich verwandelt sie sich vollends in ein Regal, das zum Tischlein-Deck-Dich-Spiel im Speisezimmer beiträgt, sobald sie von hinten angefüllt und reichlich mit Speisen versehen in ihren dritten Zustand einrastet. Diese Tür funktioniert als eine semipermeable Durchreiche, die trennt und zugleich eröffnet, die verbirgt und serviert, wenn sie nicht gerade in ihrem hybriden Zwischenzustand, der sie zu drei Dingen gleichzeitig macht – halb Durchgang, halb Verschluss und vollständiges Regal –, die Blockung beider Seiten aufgibt und einen Zugang gestattet.

Zugleich implementiert Jeffersons *revolving serving door* dabei den abwesenden Aufwärter in dinglicher Gestalt; ein nichtmenschliches Wesen wird an den Platz des sprechenden und (vermeintlich be-)lauschenden Domestiken gesetzt. An die Stelle des humanoiden Dieners ist ein technisches Gerät getreten, stumm und sperrig, hochspezialisiert und doch flexibel genug, um zur Freude seines Herrn allerhand Speisen zu servieren oder unmerklich abzuräumen. Bruno Latours Antwort auf die Frage, woraus eine Gesellschaft besteht, findet in der Anordnung von Jeffersons Tischgesellschaft und ihrer Umgebung, mit dem Ensemble aus Gastgeber, Gästen und allerhand Stummen Dienern eine beispielhafte Umsetzung.

Wir haben es mit Figuren, Delegierten, Repräsentanten oder – schöner ausgedrückt – mit ›Leutnants‹ (aus dem Französischen ›lieu‹ und ›tenant‹, d.h. jemand, der den Platz für jemanden frei oder von jemandem besetzt hält) zu tun, einige figurativ, andere nichtfigurativ, einige menschlich, andere nicht-menschlich, einige kompetent, andere inkompetent.¹⁸

¹⁸ Jim Johnson (=Bruno Latour): Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen. Die Soziologie eines Türschließers. In: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006, S. 237–258, hier S. 254.

Freilich heißt das nicht, dass die menschlichen Domestiken aus Jeffersons Tischgesellschaft ganz verschwunden wären. Nur aus dem Wahrnehmungsbereich der Tafelnden sind sie verbannt, weil ihre exklusive Tätigkeit des Aufwartens mit dem Misstrauen einer zusätzlichen Dienstleistung, dem Abhören für einen Dritten, nicht vereinbar ist. Das Defizit dieser Zusatzleistung kennt die maschinisierte Variante des Aufwärters nicht. Der Stumme Diener verfügt im Gegenteil über eine spezifische Qualifizierung, die ihn gegenüber den menschlichen Medien aufwertet: Durch seine Spezialisierung auf einige rein mechanische Tätigkeiten, verbunden mit einer Ausblendung sensorischer Kanäle – welcher nichtmenschliche Domestike könnte jenseits der Robotik tatsächlich hören, sehen, riechen, schmecken, fühlen –, gerät der *dumb waiter* zur Erlösung aus einer Zwangslage, die Diskretion an starre Mechanismen delegiert. »Maschinen sind Lieutenants; sie halten Plätze und die ihnen delegierten Rollen«,¹⁹ Mit dieser Delegation der Handlungsmacht von Menschen an die Dinge geht jedoch zugleich eine Beförderung der Dinge in eine privilegiere Position einher.

So wie dem in seinen Rechten beschränkten Subalternen vor der Aufklärung, bevor er zum Dienst*subjekt* und das Domestikentum zur Profession erhoben wird, eher ein Objektstatus zukommt, so verlagert sich dieser Dienstobjektstatus vom menschlichen Bedienten auf die Dinge. Beistelltische oder Lastenaufzüge, »dienende Drehtüren« oder Kleiderständler ersetzen die Handlungen vormals menschlicher Wesen und werden zu Delegierten, die permanent, mit der unablässigen Geduld von Aufwärttern im Abwarten, erstarrt zu hölzernen oder mechanischen Konstruktionen die Positionen jener Menschen besetzen, die in die fernere Umgebung wie Küchenkeller oder Korridore verbannt sind.

Für die Befehlenden macht dieser epistemische Wechsel allerdings kaum einen Unterschied. Für den Gebieter ist der Effekt seiner Bedienung, sieht man von minimalen Veränderungen in der Bedienbarkeit seiner Helfer ab, stets derselbe. Aus der Herrenperspektive, im kalten Blickwinkel des Benutzers, ist die fragliche Differenz zwischen Subjekt und Objekt, ob der Diener nun eine Maschine sei oder aber ein Dienst immer schon maschinell erfolgt, ohnehin längst kollabiert: »Alles, was bedient, Mensch und Sache, nimmt wieder die stumme Präzision des Mechanismus an. [...] Das Instrument wird

¹⁹ Ebd., S. 255. Zur bereitwilligen Rezeption des Stummen Dieners in ingenieurtechnischen Diskursen vgl. etwa Remig Rees: Der stumme Diener (früher »Moment-Praktikus«). Universal-Schnellrechner. 7., verm. und verb. Aufl., Wehingen 1905; Anonym: Der stumme Diener entsorgt die Teile. In: Maschinen, Anlagen, Verfahren 8 (2001), S. 78.

gleichgültig, nur auf den Effekt kommt es an.«²⁰ Vom Kellner wird nicht etwa verlangt, dass er eine schillernde Persönlichkeit sei.

Der *dumb waiter* steht sowohl symbolisch als auch ganz praktisch ein für jenen weitreichenden Übersetzungsprozess, im Zuge dessen die störenden Domestiken zu Geräten werden. So wie dem *humble servant*, also dem »un-terthänigsten Diener« gleichermaßen wie dem linkischen, ungelenken, unbeholfenen Subalternen zu einer weiteren Stufe seiner Sinnestrübung, zu seiner Anästhetisierung verholfen wird, indem er zum Mechanismus verstimmt, so hält in die mechanisch wie elektrisch allmählich aufgerüsteten Speisezimmer langsam ein neues Paradigma seinen Einzug, das die (Tisch-) Gesellschaft zu einer soziotechnisch vermittelten Gemeinschaft verbindet. Schauplatz dieses Paradigmenwechsels ist neben der Abendtafel vor allem die Küche, die im späten 19. Jahrhundert zusehends unter den Einfluss technischer Medien gerät. Aber wie genau den Herrschaften gleichsam unter der Hand eine Begegnung mit jenem Paradigma des *self service* widerfährt, davon könnten andere Dinge besser berichten.²¹

Was sind Stumme Diener? Sie zeigen sich als diskrete Assistenten von erstaunlicher Geduld und beinahe unendlichem Langmut. Man könnte einwenden, das überrasche wenig, handelt es sich doch um Möbel.²² Derartige Geräte sind für gewöhnlich geduldig. Das ist einerseits evident, andererseits erfasst es nicht die ganze Problematik, weil Stumme Diener eben nicht zwangsläufig entseelt oder dinghaft sind, sondern bisweilen in Vollendung ihrer Dienstfertigkeit auch menschlich. Was man aber über menschliche wie nichtmenschliche Stumme Diener gleichermaßen festhalten kann: Stumme Diener sind Handlungsbetreiber trotz vermeintlichem Stillstand, trotz ihrer Haltung des Eingefrorenenseins, ihrer Habachtstellung, ihrem Herumstehen als wären sie nicht da.

Stumme Diener sind Geschichtenverdichter. Den Gegenständen ist eine vielfache Zahl von Narrativen angelagert, deren Knoten- und Kreuzungspunkt

²⁰ Keyserling: Zur Psychologie des Komforts, S. 564.

²¹ Vgl. z.B. Markus Krajewski: Strickliesel und faule Susanne. Der Weg in die Selbstbedienungsgesellschaft. In: Schreibkraft. Das Feuilletonmagazin 21 (2011), S. 34–39; sowie im größeren Kontext Ders.: Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient. Frankfurt a.M. 2010, Kapitel 6.

²² Vgl. Sebastian Hackenschmidt/Klaus Engelhorn (Hg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge. Bielefeld 2011.

sie bilden, in die sie eingebunden sind. Und umgekehrt generiert jedes Ding ebenso eine Fülle von neuen Narrativen, sei es in der Geschichte seiner Herstellung, seiner Funktion, seinem Gebrauch oder seinem Vergehen. Der besondere Reiz des Stummen Dieners besteht freilich darin, dass er beides zugleich ist: Als humanoides Medium bleibt er stumm, weil er geflissentlich im Hintergrund agiert. Sein Aufwarten soll ebenso reibungslos wie unbemerkt erfolgen. Allerdings wirkt er ebenso umgekehrt: Als anthropomorphes Medium (= Ding) bleibt er stumm, weil Dinge nur – oder besser: immerhin – indirekt über ihre Geschichten kommunizieren.

Stumme Diener, menschliche wie nichtmenschliche, sind entgegen ihrer Bezeichnung »things that talk«,²³ Stumme Diener können gar nicht anders, als doch zu reden. Ihre abgewandten, verstellten Stimmen, ihr Flüstern und Murmeln bei halbgeöffnetem Mund gilt es zu vernehmen. Nicht nur der Subalterne spricht, auch die Dinge. Sie können gar nicht anders als im Modus des Stummgeschaltet-Seins dennoch mitzureden mit Hilfe der um sie herumgelagerten Geschichten. Stumme Diener sind Medien, die Sprechen machen.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Uwe Peltz/Hans-Joachim Schalles (Hg.): Der Xantener Knabe.
Technologie, Ikonographie, Funktion und Datierung. Darmstadt/
Mainz 2011, Tafel 1, S. 191 (© J. Laurentius, Staatliche Museen zu
Berlin, Antikensammlung)
- Abb. 2: © privates Archiv
- Abb. 3: © privates Archiv
- Abb. 4: Uwe Peltz/Hans-Joachim Schalles (Hg.): Der Xantener Knabe.
Technologie, Ikonographie, Funktion und Datierung. Darmstadt/
Mainz 2011, S. 90.
- Abb. 5: © Markus Krajewski

²³ Lorraine Daston: Things that talk. Object lessons from art and science. New York 2004.

Aus dem Rahmen fallen

Dingtheorie, Narratologie und das Komische (Platon, Vischer, Lorient)

I. Die Komik der Dinge

Es ist oft gesagt worden: Das Komische ist das Eigene des Menschen, nur der Mensch – und kein anderes Wesen – lacht.¹ Begründet wurde dies häufig durch die Kennzeichnung des Menschen als Doppelwesen, das sich selbst widersprechen kann. Der Mensch gilt als Wesen, das gleichermaßen über einen Körper und einen Geist verfügt,² als Wesen, das vom Zufall heimgesucht wird, aber auch zum Erhabenen fähig ist,³ oder als Wesen, das durch eine »individuelle[]« und eine »soziale[] Existenz« ausgezeichnet ist und deshalb »mit irgendeiner Norm« in Konflikt geraten kann.⁴ Jeweils ist es die Kollision der beiden Seiten, die nach den verschiedenen theoretischen Ansätzen zur Hervorbringung des komischen Phänomens führt und so – als Reaktion auf die Wahrnehmung des komischen Phänomens – das Lachen verursacht. Da andere Wesen (Steine, Pflanzen, Tiere, Gott) nicht durch solche Doppelseitigkeiten geprägt seien, könnten sie schon aufgrund ihrer Verfasstheit nicht oder nur sehr bedingt komisch sein.⁵

¹ Vgl. Friedrich Theodor Vischer: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik [1837]. Einleitung von Willi Oelmüller. Frankfurt a.M. 1967, S. 176: »[D]er Mensch und sein Treiben [ist] der eigentliche Gegenstand des Komischen«; Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen [1900]. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg 2011, S. 14: »Es gibt keine Komik außerhalb dessen, was wahrhaft *menschlich* ist«; Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens (1941). In: Ders.: Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2016, S. 201–387, hier S. 299: »Eigentlich komisch ist nur der Mensch«.

² Vgl. die romantische Komiktheorie von Stephan Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen. Leipzig 1817, S. 35–57. Vgl. zu Schütze Johannes F. Lehmann: »Das Vorhandenseyn einer Körperwelt.« Widerständige Dinge zwischen Komik und Zufall in der romantischen Komiktheorie Stephan Schützes und bei E.T.A. Hoffmann. In: Christiane Holm/Günter Oesterle (Hg.): Schläft ein Lied in allen Dingen. Romantische Dingpoetik. Würzburg 2011, S. 121–134.

³ Vgl. Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 176.

⁴ Plessner: Lachen und Weinen, S. 299.

⁵ Dass heißt nicht, dass den nichtmenschlichen Wesen – vor allem den Tieren – jede Fähigkeit zu Komik und Lachen abgesprochen wurde, dennoch aber wurde sie gegenüber dem Menschen äußerst minimal angesetzt. Vgl. Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 41f.; Plessner: Lachen und Weinen, S. 221 u. 298.

Gegen die Beschränkung des Komischen und des Lachens auf den Menschen lassen sich Einwände vorbringen: So wurde das Lachen auf Affekte (z.B. Aggression) und Verhaltensweisen (z.B. das Spielen) zurückgeführt, die bei Tieren ebenso wie beim Menschen zu finden sind.⁶ Und weiterhin ist die Grenzziehung zwischen ›dem Mensch‹ und ›dem Tier‹ in ihrer kategorischen Schärfe im Allgemeinen sowie mit Blick auf Komik und Lachen im Besonderen kaum aufrechtzuerhalten – sicherlich lacht eine Ameise nicht, bei den großen Säugetieren wurden dagegen in der ethologischen Forschung Formen des Lachens beschrieben.⁷

Aus der Aussage, dass Komik und Lachen das Eigene des Menschen sind, wäre zu folgern, dass die Dinge nicht komisch sind. Und anders als im Fall der Beschränkung von Komik und Lachen auf den Menschen, die vonseiten der Tiere in Zweifel gezogen werden kann, ist hier ein Einwand schwieriger. Zwar gibt es Beispiele für eine reine ›Komik der Dinge‹ – zu denken ist an die Installation *Der Lauf der Dinge* (1987) von Peter Fischli und David Weiss, in der es zu einer Kettenreaktion von verschiedenen Dingen kommt –, doch sind diese Fälle in der Regel auf eine Tätigkeit des Menschen zurückzuführen; bei Fischli und Weiss auf ein vorausgehendes Arrangement, das mittels mechanischer und chemischer Effekte die komische Kettenreaktion überhaupt erst ermöglicht.⁸ Die Komik der Dinge umfasst demnach nur ein spezifisches Feld des Komischen – Sprachkomik als ›Komik *ohne* Dinge‹ gehört ihr nicht an – und sie schließt den Menschen mit ein. Insofern wäre vielleicht eher von einer ›Komik *mit* Dingen‹ oder allgemein von einer ›Dingkomik‹ zu sprechen. Gemeint sind in jedem Fall komische Phänomene, die den Körper, dessen materielle Umwelt und das Zusammenspiel der beiden betreffen. Die berühmteste Form dieser Dingkomik ist der Slapstick, der

⁶ Vgl. zur Evolutionsgeschichte des Lachens Ernst Peter Fischer: Vom Zeigen der Zähne und dem Lächeln der Lippen. Die Evolution auf dem Weg zum Lachen. In: Helmut Bachmaier (Hg.): Lachen macht stark. Humorstrategien. Göttingen 2012, S. 39–45; Tom Kindt/Robert Vellusig: Anthropologie. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Julia Paganini. Mit 45 Abbildungen. Stuttgart 2017, S. 78–88, hier S. 78–80.

⁷ Bereits bei Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren. Aus dem Englischen übers. von J. Victor Carus. Mit 21 Holzschnitten und 7 heliographischen Tafeln. Dritte, sorgfältig durchgesehene Aufl., Stuttgart 1877, S. 10f. sowie 180–193, finden sich Überlegungen zum Lachen bei den Tieren. Vgl. aus der neueren Forschung Jennifer Gamble: Humor in Apes. In: *Humor* 14/2 (2001), S. 163–179.

⁸ Zur Komik bei Fischli und Weiss vgl. Jeremy Millar: Fischli and Weiss. *The Way Things Go*. Cambridge (MA) 2007, S. 70–82.

das Dinghafte bereits im Namen führt und als »physical comedy« gilt.⁹ Mit dem Slapstick rücken die Dinge ins Zentrum komischer Phänomene sowie der Komiktheorie – und zwar selbst dort, wo Komik und Lachen eigentlich auf den Menschen begrenzt werden.¹⁰

In den weiteren Ausführungen wird es um eine theoretische Erfassung der Dingkomik gehen. In einem ersten Schritt greife ich auf ein Beispiel – Loriots Sketch *Zimmerverwüstung* (Erstausstrahlung ARD 8. März 1976)¹¹ – zurück, um zu skizzieren, durch welche Aspekte die Dingkomik geprägt ist. In einem zweiten Schritt sollen Dingtheorien, insbesondere die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), mit literaturtheoretischen Ansätzen, vor allem der Narratologie, in Verbindung gebracht werden. In einem dritten Schritt wird das theoretische Spektrum um verschiedene Komiktheorien erweitert, dabei wird auch die Dingkomik in Loriots Sketch, Platons Thales-Episode aus dem Dialog *Theätet* sowie Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1879) in den Blick genommen.¹²

II. Loriots *Zimmerverwüstung*

Dramentheoretisch gesprochen ist der Ort für eine künstlerische Gestaltung der Dingkomik der Nebentext, also jene Textpassagen, die in der szenischen Aufführung zwar im Zusammenspiel von Körper und Kulisse materialisiert, aber nicht verbalisiert werden. Die Analyse der Dingkomik erfordert sodann einen deskriptiven Zugriff, um dem körperlichen Handlungsgeschehen und der flüchtigen Ereigniskette habhaft zu werden. Was also geschieht in Loriots *Zimmerverwüstung*? Dem Sketch geht eine Anmoderation voraus, in welcher der Protagonist als »staatlicher Beamter« im »Außendienst« charakterisiert wird. Im Sketch selbst kommt der Beamte, gespielt von Lorient, mit einem dem Zuschauer unbekannten Anliegen zu einem großbürgerlichen oder ade-

⁹ Alan Dale: *Comedy is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*. Minneapolis 2000, S. 1.

¹⁰ Vgl. die Überlegungen zur »Körperwelt« bei Schütze: Versuch einer Theorie des Komischen, S. 50–56; zu den abreißenden Hosenträgern bei Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 181; zum »Schlamm« im Tintenfass bei Bergson: Das Lachen, S. 18; zu den vertauschten Dingen des zerstreuten Professors bei Plessner: Lachen und Weinen, S. 292.

¹¹ Zugänglich über: Lorient II. Loriots Teleskizzen. In: Vicco von Bülow in Zusammenarbeit mit Stefan Lukschy (Hg.): *Die Vollständige Fernscheidung*. 2007. Disc 3.

¹² Die folgenden Überlegungen bilden das theoretische Gerüst für mein geplantes Habilitationssprojekt, das sich mit der Dingkomik von der Romantik bis in die klassische Moderne befassen soll.

ligen Anwesen; er wird von einem Zimmermädchen, gespielt von Evelyn Hamann, empfangen und in den Salon gebracht, um dort die ›Herrschaften‹ zu treffen. Der schon beim Eintreten ausrutschende Beamte macht sich bereit für das Gespräch, legt seine Akten zurecht und setzt seine Brille auf; er erhält aber die Mitteilung, dass die Herrschaften noch einen Moment auf sich warten lassen. Das Zimmermädchen schaltet das Radio an; es ertönt der *Piccolo Bolero* von Mantovani und damit eine Art Ballettmusik. Der Beamte nimmt die Brille wieder ab und füllt die Wartezeit durch eine Betrachtung des Salons und dessen Ausstattung, die Kamera folgt seinem Blick. Hierbei entdeckt er ein schief hängendes Bild; es kommt zum Versuch, dieses zu begradigen, und anschließend zu einer eskalierenden Kettenreaktion, die in die totale Zimmerverwüstung einmündet. Der Sketch endet damit, dass der Beamte beim fluchtartigen Verlassen des Zimmers nochmals auf das Zimmermädchen trifft und ihr mitteilt, dass ›das Bild schief hängt‹, was in Anbetracht des verursachten Chaos aber eigentlich nicht mehr ins Gewicht fällt.

Es sind vier Fragen, die sich zur Deskription und Analyse der Dingkomik stellen lassen. Erstens: Wer sind die Figuren? Zweitens: Was für Dinge kommen vor? Drittens: Wie treten Mensch und Dinge miteinander in Interaktion? Viertens: Was ist daran komisch? Ich gehe zunächst knapp auf die ersten drei Fragen ein, die Frage nach der Komik werde ich in Zusammenhang mit der Komiktheorie genauer thematisieren (vgl. Abschnitt V.). Die zwei auftretenden Figuren sind besonders über ihre Berufe gekennzeichnet. Es handelt sich um Ordnungsinstanzen des Staates (der Beamte) und des Hauses (das Zimmermädchen). Mit der Geschlechterzuordnung des Mannes zum Staat, der Frau zum Haus wird weiterhin eine Hierarchie aufgerufen, die allerdings nicht allgemein gilt (der Beamte muss auf die ›Gnädige Frau‹ warten) und die durch die Ungeschicklichkeit des Beamten sowie das selbstbewusste Auftreten des Zimmermädchens unterlaufen wird. Schließlich sind der Beamte und das Zimmermädchen gleichermaßen subalterne Figuren; der Beamte ist staatlicher Funktionsträger, das Zimmermädchen untersteht den ›Herrschaften‹.

Die Abwesenheit der Herrschaften bestimmt die weitere Ereigniskette. Aufgrund ihres Nichterscheins kommt es zum Ausfall der sozialen und sprachlichen Interaktion. Anstatt der ›bürokratischen Kommunikation im Außendienst‹ tritt indessen etwas in den Vordergrund, was eigentlich nur den rahmenden Hintergrund der Sprechhandlung darstellen sollte – die im Raum vorhandenen Dinge.

Die Betrachtung der Dinge durch den Beamten wird mittels der filmischen Technik von Schuss und Gegenschuss inszeniert. In den Blick geraten so die

im Raum angeordneten Dinge: Tische, Stühle, Sessel, eine Couch, Kissen, Bilder und Fotografien, Lampen und Blumen, ein Kerzenständer, aufgetürmte Orangen, ein Aschenbecher, eine Zeitschrift, ein Telefon, Getränke und Gläser, Teller als Porzellandekoration, Vorhänge am Fenster, ein Teppich, Bücher im Bücheregal usw. All diese Dinge bilden gemeinsam eine Kulisse, die durch eine statische Ordnung geprägt ist und sich eigentlich nicht der Aufmerksamkeit aufdrängt. Zur Generierung von Aufmerksamkeit kommt es allerdings durch das schief hängende Bild, an dem der durch die Kameraführung gestaltete Blick des Beamten erst vorüberstreift und dann haften bleibt. Begründet ist dies dadurch, dass das schief hängende Bild die symmetrische Anordnung des sonstigen Bilderensembles stört. Das wiederum provoziert den Ordnungswillen des Beamten, der sich anschließend in sein Gegenteil verkehrt: Die Handlung des Beamten setzt eine in den Dingen gespeicherte Energie frei, die der Beamte zunehmend weniger kontrollieren kann, in die er aber immer wieder scheinbar rettend eingreift, bis es in der Abfolge der Prozesse von Stoßen und Fallen zur totalen Zerstörung der Zimmereinrichtung kommt. Aus dem geordneten Nebeneinander der Dinge wird in Folge des Nacheinanders der Kettenreaktion letztlich ein chaotisches Durcheinander.

III. Die Dinge und die Akteur-Netzwerk-Theorie

Den Dingen, so hat es der Physiker und Wissenschaftstheoretiker Erwin Schrödinger beschrieben, eignet ein »Streben« zu Unordnung und Entropie – man denke an die »Bücher einer Bibliothek oder die Papierstöße und Manuskripte auf dem Schreibtisch«. Dem Hang der Dinge, durcheinanderzukommen, müsse nun der Mensch »zuvorkommen« und entgegenwirken. Aus Schrödingers Beobachtung ergibt sich schlaglichtartig ein anderer Blick auf die Dinge als der gewöhnlich vorherrschende – hier sind die Dinge nicht statisch und passiv, vielmehr muss ihrem Streben zur Unordnung erst eine Ordnungskraft entgegengesetzt werden, um sie in einem strukturierten Ensemble wie dem Zimmer in Loriots Sketch zum Stillstand zu bringen. Und in diesem Zusammenhang zeigt der Sketch, wie das aufgestaute Streben zur Unordnung freigesetzt wird und die Dinge auf beschleunigte Weise in einen »chaotischen Zustand« übergehen.¹³

¹³ Alle Zitate in Erwin Schrödinger: Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet. 2. Aufl., München 1951, S. 103.

Die von den Dingen ausgehenden Unordnungsmomente spielen auch in den verschiedenen Dingtheorien, z.B. von Martin Heidegger und Bill Brown, eine zentrale Rolle.¹⁴ Vor allem das Störungspotential sowie das Funktionsloswerden sind Ding-Topoi: Erhart Kästner spricht von einem »Aufstand der Dinge«,¹⁵ Hartmut Böhme von einem »Bartleby-Effekt«;¹⁶ das Verschwinden von eigentlich selbstverständlichen Dingen stellt eine in philosophischen¹⁷ wie literarischen Texten¹⁸ häufig durchgespielte Fiktion dar. Gemeinsam ist all diesen Reflexionen und Fiktionen, dass mit ihnen die im Alltag kaum bemerkte Handlungspotenz der Dinge sichtbar wird, sei es durch Störung oder das schlichte Fehlen eines vermeintlich selbstverständlichen Funktionsträgers.

Die Handlungspotenz oder die »Akteurhaftigkeit« von nichtmenschlichen Entitäten wurde auch vonseiten der Akteur-Netzwerk-Theorie thematisiert. John Law fragt, warum »wir uns gelegentlich – aber nur gelegentlich – der Netzwerke bewusst [sind], die hinter einem Akteur, einem Objekt oder einer Institution liegen und diese konstituieren?« Seine eigene Antwort lautet, dass ein Bewusstwerden einzelner Entitäten in heterogenen Netzwerken erst dann erfolgt, wenn eingespielte Abläufe – die Rede ist von einer »Punktualisierung« – aufgrund eines Defekts gestört werden. In Fällen dagegen, wenn »ein Netzwerk als einziger Block handelt, verschwindet es, um von der Handlung selbst und dem anscheinend simplen Autor dieser Handlung ersetzt zu werden.«¹⁹

Klassische Beispiele für punktualisierte Artefakte sind technische Geräte.²⁰ Man könnte die Überlegungen aber ebenso auf das Bildensemble bei Lorient

¹⁴ Zu Heidegger und Brown siehe die Einleitung in diesem Band.

¹⁵ Erhart Kästner: *Der Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*. Frankfurt a.M. 1976, S. 155–166.

¹⁶ Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 41.

¹⁷ Vgl. z.B. die Vorstellung, dass alle Tische verschwunden sind, bei Roger Pol-Droit: *Was Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen*. München 2010, S. 205f. Vgl. weiterhin zu den im Prozess der kulturellen Evolution verschwundenen Dingen Andrea Köhler (Hg.): *Kleines Glossar des Verschwindens. Vom Autokino bis Zwischengas*. Lauter Nachrufe. 2. Aufl., München 2007.

¹⁸ Vgl. hierzu Thomas Macho: *Souveräne Dinge*. In: *Archiv für Mediengeschichte* 8 (2008), Agenten und Agenturen, S. 111–118, hier S. 112f.

¹⁹ Alle Zitate in John Law: *Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität* [1992]. In: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld 2006, S. 429–446, hier S. 435f.

²⁰ Law (ebd.) nennt den Fernseher.

übertragen: Im Normalfall einer symmetrischen Anordnung drängen sich die Bilder dem Betrachter nicht auf und erscheinen als eine, wie Heidegger sagt, aufeinander abgestimmte »Zeugganzheit«.²¹ Sobald aber ein Bild aus dem Rahmen der symmetrischen Ordnung herausfällt, heben sich Symmetrie und Punktualisierung auf; die einzelnen Teile geben sich als heterogen zu erkennen und versetzen den Betrachter in einen Zustand der Unruhe, der beim Beamten zum Versuch der Bildbegradigung führt.

Mit der Fokussierung auf die Handlungsmacht nichtmenschlicher Entitäten steht auch die für die ANT typische Wendung gegen die cartesianische Subjekt-Objekt-Dichotomie in Verbindung. Nach dieser Dichotomie finden sich auf der einen Seite die menschlichen Subjekte, die dazu fähig sind, aktiv zu handeln, und auf der anderen Seite die nichtmenschlichen Objekte, denen eine statische Passivität eignet. »Die Tradition«, so schreibt Bruno Latour, »versagte ihnen« – den nichtmenschlichen Entitäten – den »Begriff« des Akteurs »und beschränkte ihn auf Subjekte, deren Handeln sich in der Welt entfaltete, in einem Rahmen, einer Umgebung von Dingen.«²² Der Opposition zwischen den Menschen und ihren Handlungen einerseits, den Dingen als Rahmen andererseits stellt Latour eine eigene Handlungstheorie gegenüber, die den Handlungsbegriff niedrigschwellig ansetzt, von jeglicher Intentionalität loslöst und so auch für die Dinge anwendbar macht. Von Handeln könne dann die Rede sein, wenn die in Frage stehenden Entitäten etwas tun bzw. wenn sie ein Tun veranlassen, »das heißt«, so Latour weiter, »sie machen einen Unterschied für eine gegebene Situation«.²³

Latours Handlungstheorie müsste mit gegenstrebigem Theorien konfrontiert werden, was an dieser Stelle aber nicht vorgenommen werden kann.²⁴ Wichtiger als eine solche kritische Konturierung ist für die hier vorgenommene Argumentation allerdings die literaturtheoretische Grundierung von Latours Argumentation.²⁵ So seien die Begriffe »Aktant« und »Akteur« der Narratologie entlehnt; die ANT verdanke sich zu einem guten Teil Algirdas

²¹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit* [1927]. 19. Aufl., Tübingen 2006, S. 69.

²² Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie* [1999]. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2010, S. 110.

²³ Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* [2005]. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2010, S. 92.

²⁴ Vgl. als Gegenmodell etwa Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958]. 9. Aufl., München 2010, S. 33–35.

²⁵ Vgl. zu den literaturwissenschaftlichen Grundlagen der ANT sowie umgekehrt zur literaturwissenschaftlichen Rezeption der ANT die Einleitung in diesem Band.

Julien Greimas' strukturalistischer Erzähltheorie; und da sich die Literaturwissenschaft mit den »erfundenen Welten der Fiktion« befasse, könne sie besonders gut das Handeln nichtmenschlicher Wesen in den Blick nehmen. Literarische Texte sind aus dieser Perspektive Erkenntnisgegenstände in dem Sinn, dass sie nicht als Zweck, sondern als Mittel der Erkenntnis aufzufassen sind; wie Feldprotokolle und Laborberichte sind sie für Latour »Inskriptionen«, mit denen materielle Dinge in Papierdinge verwandelt und so der Analyse zugänglich werden.²⁶

IV. Die Dinge und die Narratologie

In der Literaturtheorie ist die Rede von einer Akteurshaftigkeit der Dinge auf formalistische und strukturalistische Ansätze zurückzuführen, vor allem auf Vladimir Propp, dessen Überlegungen von Greimas und Claude Bremond aufgegriffen und weiterentwickelt wurden. Alle drei unterscheiden zwischen Handlungen, die weitere Handlungen anstoßen, auf der einen Seite, und Figuren, die diese Handlungen ausführen, auf der anderen Seite. Rechnung getragen wird der Unterscheidung von Handlung und Handlungsträger mit der begrifflichen Gegenüberstellung von »Funktion« und »Person« (bei Propp und Bremond)²⁷ bzw. von »Aktant« und »Akteur« (bei Greimas).²⁸ Die Trennung zwischen dem *Was* und dem *Wer* der Handlung macht es möglich, sowohl menschliche als auch nichtmenschliche Wesen als potentielle Handlungsträger auszuweisen. Propp schreibt hierzu: »Lebewesen, Gegenstände und Eigenschaften sind vom Standpunkt einer Morphologie, die auf den Funktionen der handelnden Personen basiert, als gleichberechtigte Größen zu betrachten.«²⁹ Und ähnlich heißt es bei Bremond in Rückgriff auf Propp: »Die Frage nun, wer das tut (Mensch, Tier,

²⁶ Vgl. zur Inskription als Verfahren, mit dem »Dinge« in Papier verwandelt werden«, Bruno Latour: *Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente* [1986]. In: Belliger/Krieger (Hg.): *ANThology*, S. 259–307, hier S. 288.

²⁷ Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens* [1928]. Hg. von Karl Eimermacher. München 1972, S. 27; Claude Bremond: *Die Erzählnachricht* [1964]. In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt a.M. 1972, S. 177–217, hier S. 181.

²⁸ Algirdas Julien Greimas: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen* [1966]. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Jens Ihwe. Braunschweig 1971, S. 159f.

²⁹ Propp: *Morphologie des Märchens*, S. 82.

übernatürliches Wesen, Gegenstand), [...] gehört, wie Propp sagt, »in den Bereich des Nebensächlichen.«³⁰

Gegenüber dem, *was* getan wird, ist es für Propp und Bremond ebenso wie für Greimas zweitrangig, *wer* dieses Tun ausführt; Propp spricht hier von einem »spezifische[n] Kolorit«,³¹ Bremond von einer »Ausschmückung«.³² Erklären lässt sich damit bereits, warum gerade diese literaturtheoretischen Ansätze von der ANT aufgegriffen wurden, denn es ist ein Kernanliegen der ANT, Vorurteile zur Handlungskompetenz der verschiedenen Entitäten zu vermeiden – das Tun bestimmt das Sein, nicht umgekehrt. Ein Unterschied besteht allerdings darin, dass die literaturtheoretischen Ansätze sich in erster Linie dafür interessieren, was geschieht; die ANT dagegen danach fragt, welche Entität was tut, um so von den »Performanzen« auf die »Kompetenzen« zu schließen.³³

Dinge, das veranschaulichen die Positionen von Propp, Greimas und Bremond, können in literarischen Texten als Akteure auftreten und die Handlung mitgestalten.³⁴ Zwei Aspekte sind hierbei allerdings zu bedenken und sollen im Folgenden genauer betrachtet werden: Zum einen wird man sagen müssen, dass die Dinge zwar auf der Ebene der Handlung durchaus eine Rolle spielen können, dies aber nicht ihr primärer Ort in literarischen Texten ist, denn zumeist kommt ihnen eher eine rahmende Kulissen- sowie eine Zeichenfunktion zu. Zum anderen ist es für die Frage nach den Dingen notwendig, die ontologischen Spielregeln der literarischen Gattungen im Blick zu behalten. Was bedeutet es z.B., dass Propp seine Überlegungen anhand einer Märchenanalyse formuliert, also einer dezidiert nichtrealistischen Gattung?

Für die Unterscheidung von Handlung und Rahmen kann zunächst exemplarisch auf Roland Barthes' Erzähltheorie zurückgegriffen werden. Barthes klassifiziert Erzähleinheiten danach, ob sie zum Ablauf der Handlung beitragen oder nicht. Im ersten Fall spricht er von »Funktionen«, die er nochmals in »Kerne« und »Katalysen« aufteilt. Die Kerne bilden das »Gerüst« der Erzählung, alle anderen Erzähleinheiten stellen »Expansionen« dar, sie »füllen« die Erzählung »nach einem im Prinzip endlosen Wucherungsmodus

³⁰ Bremond: Die Erzählnachricht, S. 181.

³¹ Propp: Morphologie des Märchens, S. 87.

³² Bremond: Die Erzählnachricht, S. 181.

³³ Vgl. Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft [1999]. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2002, S. 144.

³⁴ Vgl. hierzu auch Michael Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief. München 2009.

aus«. Zu dieser Gruppe gehören auch die Erzähleinheiten, die nicht auf das Vorantreiben der Handlung ausgerichtet sind – Barthes spricht von »Indizien« und versteht darunter »Hinweise auf den Charakter der Protagonisten, Informationen über ihre Identität, Anmerkungen zur ›Atmosphäre«.³⁵ Indem sie eine »Atmosphäre« hervorbringen, bilden die Indizien zugleich die fiktive Welt, die Diegese. Und die Diegese wiederum setzt sich nach Barthes' Ausführungen in seinem berühmten Aufsatz zum »Wirklichkeitseffekt« zusammen aus einer Vielzahl von Dingen, die alle mit einem Zeichenwert ausgestattet sind (und wenn es der eigene ist).³⁶

Der Begriff der Diegese geht einerseits auf Platons *Politeia* zurück; andererseits wurde er von Etienne Souriau zur Beschreibung des filmischen Universums herangezogen.³⁷ Souriau bildet dann einen Bezugspunkt für Gérard Genette, wenn er den Begriff in die Narratologie überträgt: »Die Diegese [...] ist eher ein ganzes Universum als eine Verknüpfung von Handlungen (Geschichte): Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt [...].«³⁸ An Genettes Ausführungen fällt die Differenzierung von Diegese und Handlung ins Auge. Ähnliches findet sich auch in *Palimpseste*:

Die Handlung, sei sie nun fiktiv oder historisch, einer Erzählung oder eines Stücks »spielt«, wie man so schön sagt, gewöhnlich in einem mehr oder weniger präzise determinierten räumlich-zeitlichen Rahmen: im alten oder sagenhaften Griechenland, am Hof König Ferdinands oder zur Zeit Napoleons in Rußland. Unter anderem bezeichne ich auch diesen geographisch-historischen Rahmen als Diegese, und es versteht sich hoffentlich von selbst, daß sich eine Handlung von

³⁵ Roland Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzähltexten. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1988, S. 102–143, hier S. 111–116.

³⁶ Vgl. Roland Barthes: Der Wirklichkeitseffekt [1968]. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 2006, S. 164–172.

³⁷ Vgl. als Überblick zur Geschichte des Begriffs Klaus Weimar: Diegesis. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Klaus Weimar u.a. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 360–363. Vgl. außerdem die Beiträge in: montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 16/2 (2007), Forum: Diegese; sowie Remigius Bunia: Diegesis and Representation. Beyond the Fictional World, on the Margins of Story and Narrative. In: Poetics Today: international journal for the theory and analysis of literature and communication 31/4 (2010), S. 679–720.

³⁸ Gérard Genette: Die Erzählung [1972/1983]. 3., durchgesehene und korrigierte Aufl. Übers. von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn 2010, S. 183.

einer Diegese in eine andere verlagern läßt, zum Beispiel von einer Epoche in eine andere oder von einem Ort zu einem anderen oder auch beides zugleich.³⁹

Die Diegese ist nach Genette kein Teil der Handlung. Vielmehr bildet sie den Rahmen, in dem sich die Handlung ereignet. Und dementsprechend ist es für Genette auch möglich, dass eine Handlung, mittels »einige[r] Modifikationen«,⁴⁰ aus einem Rahmen herausgenommen und in einen anderen Rahmen versetzt werden kann.

Die bisherigen literaturtheoretischen Überlegungen veranschaulichen einerseits, dass Dinge – folgt man den Überlegungen bei Propp, Greimas und Bremond – durchaus auf der Ebene der Handlung von Bedeutung sein können. Andererseits weisen die Überlegungen zur Unterscheidung von Funktionen und Indizien (Barthes) bzw. Handlung und Diegese (Genette) in die Richtung, dass die Dinge eher den Rahmen für Handlungen bilden, aber nicht selbst an dieser beteiligt sind. Dies wiederum entspricht der von Latour beschriebenen modernen realistischen Ontologie, nach der Handlungen auf menschliche Wesen zurückzuführen sind und sich in einer »Umgebung von Dingen« ereignen. Zurückbezogen auf die Literatur heißt das, dass auch hier das Auftreten der Dinge als handelnde oder rahmende Entitäten vom Realismus der textuellen Ontologie abhängig ist:⁴¹ Wenn nach Propp, Greimas und Bremond Dinge als Akteure Handlungsabläufe gestalten können, so ist dies in den jeweiligen Theorienentwürfen vor allem an die Gattung des Märchens gebunden, d.h. an eine Gattung, die den Dingen auf konstitutive Weise Lebendigkeit, magische Wirkkräfte und Intentionen zuschreibt – und gerade dadurch mit einer realistischen Ontologie bricht.⁴² Wie steht es dagegen mit dem Handeln der Dinge in Texten, die einer realistischen Ontologie verpflichtet sind? Zu denken ist hier zunächst an Dinge, *mit* denen gehandelt

³⁹ Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [1982]. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a.M. 1993, S. 406.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. zum hier verwendeten Realismus-Begriff, der auf der Nähe und Ferne zwischen tatsächlicher und fiktiver Welt mitsamt ihren Ontologien beruht, Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. 2. Aufl., München 1991, S. 214f.

⁴² Vgl. zum Handeln der Dinge in der Gattung des Märchens auch Heinz Brüggemann: Mitgespielt: Vom Handeln und Sprechen der Dinge. Thema und Variation in Texten der Romantik. In: Holm/Oesterle (Hg.): Schläft ein Lied in allen Dingen, S. 97–119; Mona Körte: Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folgen 12/1 (2012), S. 57–71; Böhme: Fetischismus und Kultur, S. 46f.

wird. Ein in der Literaturtheorie immer wieder aufgegriffenes Beispiel für diesen Fall findet sich bei Boris Tomaševskij:

Die einzelnen Motive können Gegenstände charakterisieren, die ins Blickfeld des Lesers gerückt werden (Requisiten), oder Handlungen (»Episoden«). Nicht ein Requisit darf in der Fabel ungenutzt [...] bleiben. Čechovs These, wenn man zu Beginn einer Erzählung von einem Nagel in der Wand spreche, müsse sich der Held am Ende der Erzählung an diesem Nagel aufhängen, zielt genau auf die kompositorische Motivation.⁴³

Tomaševskijs »kompositorische Motivation« ist strikt funktional. Alle in der Erzählung erwähnten Dinge müssen mit dem Gang der Handlung verknüpft sein: Der in Frage stehende Nagel gewinnt seinen Sinn dadurch, dass er sich im Zuge des Erhängens von einem rahmenden Detail in ein Handlungsselement verwandelt. Eine eigenständige Handlungsmacht kommt ihm dabei allerdings kaum zu, zwar macht es einen Unterschied, ob er an- oder abwesend ist, aber letztlich dient er vor allem einer menschlichen Zielsetzung.⁴⁴ Die bisherigen Überlegungen deuten auf eine Alternative: Dinge handeln eigenständig, aber dies erfolgt nur in nichtrealistischen Texten; oder sie tragen in realistischen Texten zur Handlung bei, stehen dabei aber unter menschlicher Kontrolle. Es kommt nun aber eine weitere Möglichkeit hinzu. Denkbar sind Konstellationen, in denen sich Dinge auf durchaus realistische Weise der menschlichen Kontrolle entziehen und eine eigene Handlungsmacht freisetzen, die entschieden auf den Menschen zurückwirkt. Diese Dinge handeln nicht *mit*, sondern *gegen* den Menschen. Die wahrscheinlich bekannteste Form dieser realistischen Eigenmacht der Dinge ist die sprichwörtliche ›Tücke des Objekts‹. Die Formulierung geht auf Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1879) zurück. Der Roman wird im Folgenden noch genauer betrachtet, an dieser Stelle ist zunächst entscheidend, dass sich schon bei Vischer die Rede von der Tücke des Objekts in zwei verschiedene, aber miteinander verwandte Richtungen aufspaltet, die beide als

⁴³ Boris Tomaševskij: *Theorie der Literatur*. Nach dem Text der 6. Auflage (Moskau – Leningrad 1931). Hg. und eingeleitet von Klaus-Dieter Seemann. Aus dem Russischen übers. von Ulrich Werner. Wiesbaden 1985, S. 227f.

⁴⁴ An solchen Dingen, die in literarischen Texten dazu da sind, dass *mit* ihnen gehandelt wird, gibt sich auch ein Einwand zu erkennen, den Bärbel Tischleder: Objektücke, Sachzwänge und die fremde Welt amerikanischer Dinge. Zu Dingtheorie und Literatur. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1 (2007), Fremde Dinge, S. 61–71, hier S. 66, gegen Latour gerichtet hat: Seine »technischen Gegenstände« seien »voller klar definierter menschlicher Absichten und Zielsetzungen«.

paradigmatische Fälle für eine realistische Eigenmacht der Dinge angesehen werden können – zum einen der Unfall, zum anderen die Dingkomik.⁴⁵ Bei beiden entziehen sich die Dinge der menschlichen Kontrolle; sie bilden Kausalprozesse aus, in die der Mensch verwickelt wird und dabei aus dessen Perspektive den Charakter des Zufalls aufweisen.

V. Komiktheorie und Dingkomik (Platon und Lorient)

Ohne dass hier auf den Unfall näher eingegangen werden kann, ist für eine theoretische Konturierung der Dingkomik doch eine knappe Unterscheidung zwischen den beiden Spielarten der ›Tücke des Objekts‹ notwendig.⁴⁶ Aristoteles beschreibt das Komische als einen »mit Häßlichkeit verbundene[n] Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht«.⁴⁷ Nach

⁴⁵ Vischers Roman wurde in der dingtheoretisch orientierten Forschung bereits mehrfach in den Blick genommen. Vgl. Uwe C. Steiner: »Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl«. Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch, in Vischers »Auch Einer« und in Stifters »Nachsommer«. In: Michael Neumann/Kerstin Stüssel (Hg.): *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Konstanz 2011, S. 285–303; Jörg Kreienbrock: *Tückische Objekte. Zur Widerständigkeit der Dinge bei Friedrich Theodor Vischer und Heimito von Doderer*. In: *Archiv für Mediengeschichte* 8 (2008), Agenten und Agenturen, S. 101–118. Die komischen Züge des Romans wurden dabei immer wieder herausgestellt, zum Teil wurde auch in der Komiktheorie auf den Roman zur Veranschaulichung der theoretischen Überlegungen zurückgegriffen. Vgl. z.B. Karlheinz Stierle: *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*. In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, S. 237–268, hier S. 242f. Zudem kommt Vischer eine systemische Stelle für die Geschichte des Komischen zu: Zum einen weist sein Roman zurück auf die Komik und Komiktheorie der Romantik (vgl. Lehmann: »Das Vorhandenseyn einer Körperwelt«, S. 124–129). Zum anderen weist der Roman voraus auf den Slapstick, wie er sich bei Kafka und im frühen Film findet (vgl. Joseph Vogl: *Kafkas Komik*. In: Klaus R. Scherpe/Elisabeth Wagner [Hg.]: *Kontinent Kafka. Moses-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*. Berlin 2006, S. 72–87, hier S. 77f.). Noch zu klären ist, wie genau sich die ding- und komiktheoretischen Untersuchungen untereinander verknüpfen lassen und welche Rolle dabei wiederum die narratologischen Untersuchungen – etwa zur Motivationsstruktur – spielen. Vgl. für die narratologischen Analysen Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996, S. 109–150. Eine Ausrichtung auf das Unfallgeschehen im Roman findet sich schließlich bei Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M. 2014, S. 263–267.

⁴⁶ Vgl. zu einer kultur-, medien- und literaturgeschichtlichen Erfassung des Unfalls Christian Kassung (Hg.): *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*. Bielefeld 2009.

⁴⁷ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 17 [1449a].

dieser Formulierung wären Unfall und Komik darüber zu trennen, dass das Unfallereignis mit ernsten Folgen (von der Verletzung bis zum Tod) einhergeht, das komische Ereignis dagegen von solchen Folgeerscheinungen frei ist. Einerseits finden sich in der Komiktheorie viele Positionen, die dieser Überlegung gefolgt sind.⁴⁸ Andererseits können aber auch Gegenpositionen angeführt werden. Bereits bei Cicero ergibt sich das Komische nicht in erster Linie aus der dargestellten Sache, sondern aus der Art und Weise der Darstellung.⁴⁹ Henri Bergsons Komik- und Lachtheorie ist voller Beispiele des Stolperns und Stürzens; deren Folgen werden aber nicht nach ernst/unernst unterschieden, wichtig ist für Bergson vielmehr, dass der Rezipient die Ereignisse mit einer mitleidlosen »Anästhesie des Herzens« betrachtet.⁵⁰ Bei einer solchen Haltung wäre es dann sogar möglich, so eine Formulierung von Helmuth Plessner, dass man »eines komischen Todes sterben kann«.⁵¹ Differenzen zwischen Unfall und Dingkomik lassen sich also auf der inhaltlichen Ebene des Phänomens und/oder der Darstellungs- und Betrachtungsebene verzeichnen. Im Folgenden soll zu einer genaueren Erfassung der Dingkomik von einer Konstellation ausgegangen werden, die gleichermaßen theoretische wie exemplarische Reflexionen umfasst: Im Jahr 1976, also im gleichen Jahr, in dem auch LORIOTS *Zimmerverwüstung* erstmals ausgestrahlt wird, erscheint unter dem Titel *Das Komische* der siebte Tagungsband der Forschergruppe *Poetik und Hermeneutik*; einzelne Beiträge des Bandes sind in den Kanon der Komiktheorie eingegangen und darüber hinaus äußerst ergiebig für eine theoretische Erfassung der Dingkomik. Geschuldet ist dies

⁴⁸ Vgl. exemplarisch Stierle: Komik der Handlung, S. 238; Juri Striedter: Der Clown und die Hürde. In: Preisendanz/Warner (Hg.): *Das Komische*, S. 389–398, hier S. 390f.

⁴⁹ Vgl. Marcus Tullius Cicero: *De oratore*. Über den Redner. Lateinisch und Deutsch. Übers., kommentiert und mit einer Einleitung hg. von Harald Merklin. Stuttgart 1976, S. 359 [2, 236]. Vgl. hierzu auch Andreas Kablitz: Komik, Komisch. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2. Hg. von Georg Braungart u.a. Berlin/New York 2007, S. 289–294, hier S. 290.

⁵⁰ Bergson: *Das Lachen*, S. 15. Vgl. auch Vischer: Über das Erhabene und Komische, S. 172f., der – auch unter Rückgriff auf Aristoteles – die Position vertritt, dass es beim Komischen weniger auf das tatsächliche Geschehen ankommt, sondern darauf, dass »wir an die ernste Seite [...] nicht erinnert werden dürfen.«

⁵¹ Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 301. Vgl. weiterhin als Überblick zur Thematik von Komik und Ethik, auch unter Einbeziehung von Aristoteles' *Poetik*, Susanne Kaul/Oliver Kohns: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Politik und Ethik der Komödie*. München 2012, S. VII–X.

dem Eröffnungsaufsatz von Hans Blumenberg, der sich einer Urszene des Komischen widmet – der Thales-Episode in Platons Dialog *Theätet*.⁵²

Thales, so berichtet Platons Sokrates, stürzt – während er die Sterne betrachtet – in einen Brunnen und wird daraufhin von einer »schlagfertige[n] und tüchtige[n] thrakische[n] Magd« ausgelacht, da er »zwar darauf aus sei zu wissen, was am Himmel vor sich gehe, ihm aber verborgen bleibe, was in seiner Nähe und vor seinen Füßen liege.«⁵³ Das Komische an Thales ist darin zu suchen, dass er im Zuge seines weltabgewandten Philosophierens seine Umwelt vergisst; dieses Vergessen der Umwelt führt dazu, dass er umso lächerlicher von den materiellen Dingen auf den Boden der Tatsachen zurückgebracht wird – auch hier liegen Unfall und Komik nahe beieinander. Und während der Philosoph sich auf das Unbedingte richtet und dabei von den Bedingtheiten seines Körpers und seiner Umwelt eingeholt wird, hat die Magd aufgrund ihrer sozialen Stellung stets mit den Dingen zu tun. Die Thrakerin verlacht demnach nicht nur als Frau den Mann, als sozial niedriger Stehende den sozial höher Stehenden; darüber hinaus verlacht sie auch den Typus des Philosophen und dessen Nichtwissen über die Bedingtheiten des alltäglichen Lebens.

Will man anhand von Platons Thales-Episode und Loriots Sketch – zugegebenermaßen eine etwas komische Konstellation – Überlegungen zu einer Theorie der Dingkomik entwickeln, so kann dies auf der Grundlage der bereits angeführten Fragen erfolgen: Wer sind die Figuren? Was für Dinge kommen vor? Wie treten Mensch und Dinge miteinander in Interaktion? Was ist daran komisch?

1. *Figuren*: Das Figurenarsenal bei Platon und Lorient ähnelt sich; jeweils treten zwei Personen auf, ein Mann und eine Frau. Dem Mann kommt eine sozial höhere Stellung zu (Philosoph, Beamter), der Frau wird die Rolle der Dienlichkeit (Magd, Zimmermädchen) zugewiesen. Zudem ist der Mann als derjenige gekennzeichnet, der handelt bzw. beabsichtigt zu handeln, dabei aber gestört wird; über das Handeln der Frauen erfährt man dagegen wenig, sie bleiben Randfiguren. Hier ist allerdings auch ein Unterschied festzustel-

⁵² Vgl. Hans Blumenberg: Der Sturz des Protophilosophen. Zur Komik der reinen Theorie – anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote. In: Preisendanz/Warning (Hg.): Das Komische, S. 11–64. Vgl. auch Ders.: Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie. Frankfurt a.M. 1987. Vgl. weiterhin als Reaktion auf Blumenbergs Ausführungen die Beiträge des Abschnitts »Das Komische der Philosophie« in Preisendanz/Warning (Hg.): Das Komische, S. 429–444.

⁵³ Platon: *Theätet*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Ekkehard Martens. Stuttgart 2012, S. 107 [174a–b].

len: Bei Platon ist die Magd beim Brunnensturz zugegen, als Beobachterin ist sie sowohl die erste Rezipientin als auch die erste Interpretin des komischen Ereignisses. Mit ihrem Lachen teilt sie zum einen mit, dass es sich überhaupt um ein komisches Ereignis handelt;⁵⁴ zum anderen benennt sie mit der Spannung zwischen der vom Philosoph anvisierten Unbedingtheit der Sterne und der Art und Weise, wie der Brunnen den Philosophen an die Bedingtheit des menschlichen Lebens erinnert, den Grund für ihr Lachen. Diese Theoretisierung des Komischen setzt sich in Platons Dialog fort, wenn Sokrates gegenüber seinen Gesprächspartnern die Episode heranzieht, um mit ihr zu beschreiben, wie ein Mensch (und vor allem ein Philosoph) zu einer verlachten Figur werden kann.⁵⁵

Während bei Platon das komische Geschehen erzählerisch vermittelt ist und dabei doppelt interpretiert wird, fehlen solche Vermittlungs- und Interpretationsinstanzen bei Lorient. Da das Zimmermädchen während der Kettenreaktion nicht zugegen ist und ihre Reaktion auf das zerstörte Zimmer nicht gezeigt wird, ist der Zuschauer Erstrezipient und Erstinterpret zugleich. Man könnte damit sagen, dass es bei Platon eher um eine Theorie des Komischen geht. Bei Lorient hingegen, dessen Sketch nicht als Theorie, sondern als Praxis komischer (Fernseh-)Unterhaltung aufzufassen ist, trägt die ernste Steifheit des Beamten zum Lacheffekt des Rezipienten bei.

2. *Dinge*: Die Welt von Platons Thales-Episode ist nur mit wenigen Elementen eingerichtet: Es gibt erstens die Sterne, die aufgrund ihrer Ferne die äußersten Dinge vor dem Unbedingten darstellen. Zweitens kommt der Brunnen hinzu, der sich im Gegensatz zu den Sternen in der unmittelbaren Lebenswelt befindet; er ist kein Ding theoretischer Betrachtung, vielmehr dient er der Wassergewinnung und somit der Aufrechterhaltung der leiblichen Existenz. Mit den Sternen und dem Brunnen sind also auch die Oppositionspaare von Theorie und Praxis sowie von Geist und Körper aufgerufen, die wiederum den unterschiedlichen Tätigkeiten von Philosoph und Magd entsprechen. Oppositionsketten dieser Art sind bei Lorient weniger scharf konturiert. Die einzelnen Dinge sind hier auf einen funktionalen und ästhetischen Komfort ausgerichtet; in ihrer Gesamtheit bilden sie die

⁵⁴ So kann das Lachen als Hinweis verstanden werden, dass dem Philosoph nichts Schlimmeres zugestoßen ist, also ein komisches Ereignis und kein Unfall vorliegt. Vgl. Manfred Fuhrmann: Fallhöhe, einmal wörtlich genommen. In: Preisendanz/Warning (Hg.): *Das Komische*, S. 432–435, hier S. 433f.

⁵⁵ Vgl. Platon: *Theätet*, S. 109 [175b].

Einrichtung des *Salons*, der wiederum der Rahmen für menschliche Handlungen – insbesondere das Gespräch – ist bzw. sein sollte (vgl. Abschnitt II).

3. *Mensch-Ding-Interaktion*: Sowohl in der Thales-Episode als auch in Loriot's Sketch ist ein Übergang von einer statischen Betrachtung zu einer dynamischen Handlungsverkettung zu beobachten. Unterscheiden lässt sich dabei zwischen Handlungen, die vom Menschen intendiert werden, und Handlungen, die dieser Intention zuwiderlaufen. So ist bei Platon die Betrachtung der Sterne eine intendierte Handlung; unterbrochen wird diese Handlung durch den Brunnen, der den Weg des Philosophen kreuzt und derart zu einer Reihe von Verkehrungen führt – von oben (Sterne) nach unten (Brunnen), vom Licht in die Dunkelheit, von der Weite in die Enge, der Ferne in die Nähe usw. Auch bei Loriot wechseln sich intendiertes und nichtintendiertes Handeln ab: Der Beamte kommt in beruflicher Absicht; im Zustand des Wartens erfolgt dann die Betrachtung des Zimmers und die Wahrnehmung des schief hängenden Bildes, das mit dem Versuch der Bildbegradigung eine weitere intendierte Handlung auslöst. Dabei wird aber der Beamte in die unerwartet eintretende Kettenreaktion involviert, die er nicht kontrollieren kann und die letztlich zum exakten Gegenteil der ursprünglichen Absicht führt. Anstatt mit der Bildbegradigung die Ordnung des Zimmers zu komplettieren, wird der Ordnungsimpuls zum Auslöser einer vollständigen Einrichtungsdestruktion.

4. *Komik*: Bei all den Beschreibungen zu den Figuren, den Dingen und deren Interaktion ist die Frage nach dem Komischen bisher nur gestreift worden. Ansetzen kann die Analyse des Komischen bei Platon und Loriot an den vorgenommenen ding- und literaturtheoretischen Überlegungen. So sind zunächst mit Blick auf das Verhältnis von Ding- und Komiktheorien einige überraschend deutliche Analogien zu konstatieren.⁵⁶ Bei Karlheinz Stierle findet sich folgende Passage:

Die Handlung kann nun komisch daran scheitern, daß das Objekt unvorhergesehen und plötzlich sich als widerständig erweist und genau so reagiert, daß der Handlungsplan nicht nur scheitert, sondern sich in einer Unhandlung fortsetzt, die den Schein einer zur intendierten Handlung konträren Handlung trägt. Durch das Arrangement des Zufalls wird das Objekt so zu einem Quasi-Subjekt, das über das handelnde Subjekt zu verfügen scheint und dieses selbst zu einem Quasi-

⁵⁶ Die Verknüpfung von Ding- und Komiktheorien wurde in Zusammenhang mit Schütze, Vischer und Bergson auf der einen, Latour auf der anderen Seite bereits von Lehmann: »Das Vorhandenseyn einer Körperwelt«, beobachtet und reflektiert.

Objekt macht. Dieses plötzliche Umschlagen einer Subjekt-Objekt-Relation in eine Objekt-Subjekt-Relation ist eine der wirkungsvollsten Formen des Komischen.⁵⁷

Stierle formuliert hier – und zwar mit dem »Quasi-Objekt« und dem »Quasi-Subjekt« in einer Begrifflichkeit, die spätere Ansätze der Dingtheorie vorwegnimmt⁵⁸ – einige zentrale Aspekte der Dingkomik: erstens die von nichtmenschlichen Wesen ausgelöste Unterbindung der menschlichen Handlungen und deren Intentionen, zweitens die daraus folgende Hervorbringung einer Gegen- oder »Unhandlung«, drittens das mit der Eigenmacht der Dinge zusammenhängende Phänomen des Zufalls, viertens die Vertauschung von Subjekt und Objekt, die spätestens seit der Romantik als fundamentales Merkmal des Komischen angeführt wird.⁵⁹

Fragt man über die bloße Feststellung hinaus nach dem Grund für die Nähe von Ding- und Komiktheorien, so kann als gemeinsamer Bezugspunkt die Fokussierung auf Oppositionsverhältnisse und deren Fluidwerden in Prozesslogiken genannt werden. Das heißt, Ding- und Komiktheorien interessieren sich für Oppositionsverhältnisse, die kulturell relevant und dementsprechend festgefügt sind, zugleich aber Spielräume für dynamische Verschiebungen aufweisen. Wolfgang Iser spricht in diesem Zusammenhang von »Oppositionsverhältnisse[n]«, die eigentlich durch eine »Struktur hoher Stabilität« gekennzeichnet sind, aber in komischen Szenarien »zum Kippen gebracht« werden. Die »kollabierende[n] Positionen« führen zu einem Abbau von »Verlässlichkeit«, womit einhergeht, dass der Prozess des Kippens im Sinn eines »überfallartigen Betroffenseins« auf den Rezipienten überspringt und ihn lachen lässt. Das Lachen ist gleichermaßen Reaktion auf eine Überforderung sowie ein Mittel zu deren Überwindung, denn mit dem Lachen »befreit« sich der Rezipient aus der »Verstrickung in eine Situation«, indem er sie »zum Unernst erklär[t]«. ⁶⁰ Dieses für das komische Empfinden Wichtige »zum Unernst erklären«, ist einerseits als Mittel zu verstehen, den Angriff

⁵⁷ Stierle: *Komik der Handlung*, S. 242.

⁵⁸ Vgl. Michel Serres: *Der Parasit* [1980]. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1987, S. 344–360. Vgl. hierzu auch Markus Krajewski: *Quasi-Objekte*. In: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011, S. 145–166.

⁵⁹ Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst* (1802/03): In: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2: 1801–1803. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a.M. 1985, S. 539.

⁶⁰ Alle Zitate in Wolfgang Iser: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: Preisendanz/Warning (Hg.): *Das Komische*, S. 398–402.

auf die Ordnung der eigenen Ontologie mitsamt ihrer Oppositionen und Dichotomien rückgängig zu machen. Andererseits eröffnet sich hier auch ein Unterschied zwischen Ding- und Komiktheorien, schließlich reagieren die Dingtheorien nicht mit Lachen auf Störungen im ontologischen Gefüge, vielmehr betreiben sie selbst den Angriff auf die Ontologie der »großen Trennung«⁶¹ in aller theoretischen Ernsthaftigkeit.

Mit Blick auf das Verhältnis von Literatur- und Komiktheorien ist festzustellen, dass vor allem das Oppositionspaar von Handlung und Diegese mit der Dingkomik verknüpft werden kann. Das »Handeln der Diegese« (bzw. der einzelnen Dinge, die diese bilden) verweist dabei abermals auf ein Oppositionsverhältnis, das in eine Prozesslogik überführt wird. Der komische Effekt liegt hier darin, dass zunächst ein Szenario aufgerufen wird, das im Normalfall störungsfrei nach einem vorgegebenen Skript ablaufen sollte – neben den Beispielen der Sternenbetrachtung (Platon) oder der bürokratischen Kommunikation im Außendienst (Loriot) wäre an den Restaurantbesuch oder die Hochzeit zu denken.⁶² Das komische Potential dieser Szenarien wird sodann dadurch freigesetzt, dass das Korsett des jeweiligen Skripts durchbrochen wird – sei es durch den Brunnen als Welt Ding, das den weltabgewandten Philosophen zu Fall bringt, die Unordnung, die vom Ordnungssinn des Beamten erzeugt wird, die Peinlichkeiten beim Umgang mit Besteck, Essen und Trinken, die den feierlichen Anlass sabotieren. Dingkomik, das zeigen die Beispiele, gründet sich wesentlich auf der Unterscheidung von Rahmen und Handlung; dabei wird der Rahmen gleichermaßen offengelegt und durchbrochen: Indem die Dinge aus dem Rahmen heraus- und in die Handlung eintreten, wird der Rahmen sichtbar und verliert seine Selbstverständlichkeit; er wird selbst zu dem Ort, an dem sich die gegen die Ursprungshandlung gerichtete »Unhandlung« ereignet, die wiederum deshalb komisch ist, weil sie die Ursprungshandlung in irgendeiner Form entlarvt und in Frage stellt (die Lebensferne des Philosophen, die Pedanterie des Beamten, die Steifheit bei gesellschaftlichen Anlässen).⁶³

⁶¹ Zum Begriff siehe Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie [1991]. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2008, S. 132f.

⁶² Vgl. in diesem Zusammenhang die Unterscheidung von *frame* und *script* bei Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren. Berlin 2015, S. 17, der das Begriffspaar auch am Beispiel eines Restaurantbesuchs erläutert. Das Beispiel der Hochzeit findet sich außerdem in Vischers *Auch Einer*.

⁶³ Vgl. zu Rahmenherstellung und Rahmendurchbrechung Peter Wenzel: Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurz-

VI. Dingkomik und die Rahmung von Lebenswelt und Kunst

Dingkomik ergibt sich in Szenarien, die durch Rahmenvorgaben geprägt sind, dann aber durch ein ›Aus-dem-Rahmen-Fallen‹ durchbrochen werden. Dieses ›Aus-dem-Rahmen-Fallen‹ erfolgt in einem doppelten Sinn: Zum einen fallen die Dinge aus den ihnen zugewiesenen Positionen heraus und treten in die menschliche Handlung ein; das gilt auch für den äußerst statischen Brunnen, wenn er den Philosophen auf seinem Weg stört. Zum anderen ergibt sich daraus ein Fall der menschlichen Figuren, die für den komischen Effekt zusätzlich mit einer ›Fallhöhe‹ ausgestattet sind: Die vergeistigte Ernsthaftigkeit des Philosophen kommt an seiner Unaufmerksamkeit gegenüber der materiellen Umwelt zuschanden; der Ordnungssinn des Beamten beruht nicht auf Würde, sondern auf Steifheit, die durch das Fallen und Stürzen während der Kettenreaktion bestraft wird.

Es ist nun eine weitere Rahmung zu bedenken, die insgesamt für komische Phänomene von zentraler Bedeutung ist – nämlich die modale von Wirklichkeit und Spiel:⁶⁴ Dingkomik kann sich zum einen in der Lebenswelt vollziehen, der paradigmatische Fall ist der auf der Straße stolpernde Passant. Zum anderen kann sie aber auch künstlich hergestellt werden, etwa vom Clown in der Manege, der auf der Bananenschale ausrutscht und über die Hürde stürzt, sich dabei aber nicht verletzt und alles in der nächsten Vorstellung auf gleiche Weise vorführt. Weiterhin ist die künstlerische Dingkomik im Sinn eines *reentry* dazu in der Lage, die Unterscheidung von Lebenswelt und Kunst in sich selbst zu reproduzieren, so dass sie entweder zufällige Ereignisse simuliert oder aber offen zur Schau stellt, dass es sich beim komischen Ereignis um ein gemachtes und gestelltes handelt.

In der Thales-Episode ist das komische Geschehen als zufälliges Ereignis gestaltet – der Brunnen kreuzt den Weg des Philosophen, von einer spieleri-

geschichte. Heidelberg 1989, S. 33–46. Vgl. auch Erving Goffman: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen [1974]. 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2016, S. 31–51, der ebenfalls die Durchbrechung von Rahmungen mit dem Komischen verknüpft. Vgl. schließlich Joachim Ritter: Über das Lachen. In: Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M. 1974, 62–84, hier S. 80f., nach dessen Ansatz sich mit der Rahmenherstellung und Rahmendurchbrechung auch ein Gewaltmoment zu erkennen gibt, das der kulturellen Ordnung gegenüber den Dingen innewohnt. Ritter erläutert dies am Beispiel von Wilhelm Busch, dessen Bildergeschichten nicht zuletzt durch Spielarten der Dingkomik geprägt sind.

⁶⁴ Vgl. hierzu auch die Beiträge von Hans Robert Jauss und Rainer Warning im Abschnitt ›Das lebensweltliche und das fiktionale Komische‹ in Preisendanz/Warning (Hg.): Das Komische, S. 362–389; sowie Striedter: Der Clown und die Hürde.

schen oder gestellten Handlung kann dabei nicht die Rede sein. Ein anderer Befund ergibt sich allerdings, wenn man das Geschehen nicht aus der Perspektive der Lebenswelt von Philosoph und Magd betrachtet, sondern aus der Perspektive des Dialogs zwischen Sokrates und seinen Gesprächspartnern. Hier ist Thales' Sturz keineswegs mehr zufällig, stattdessen verfolgt Sokrates mit der Episode eine argumentative Absicht. Während also der Inhalt der Episode, Thales' Sturz und das Lachen der Magd, als ein kontingentes Geschehen ohne Sinn aufzufassen ist, unterliegt ihre Erzählung durchaus einer Zweck- und Sinnhaftigkeit. Damit aber verliert die Widerständigkeit der Dinge ihre Eigenlogik, sie wird stattdessen einer menschlichen Intention unterstellt.

Bei Platon ist zu beobachten, dass das Erzählen dazu in der Lage ist, sinnlose Ereignisse wie einen Brunnensturz einzurahmen und mit einem Sinn oder eine Lehre auszustatten. Bei Lorient hingegen verhält es sich anders, hier wird das Geschehen nicht nachträglich von einer Vermittlungsinstanz mitgeteilt, vielmehr untersteht es einem filmischen Präsens und ereignet sich vor den Augen des Zuschauers in Echtzeit. Dennoch aber kann auch bei Lorient die Spannung von lebensweltlicher und künstlerischer Dingkomik beobachtet werden. Die ganze Ereigniskette ist als Kausalitätsprozess von Ursache und Wirkung gestaltet, die in ihrer Komplexität den Charakter eines Zufallsszenarios annimmt. Entsprechend der Rahmung des Geschehens (Fernseh-Unterhaltung) ist für den Zuschauer aber vollkommen klar, dass das Gesehene nicht als wirkliches, sondern als gemachtes Ereignis aufzufassen ist. Das wiederum heißt, dass bei Lorient ein lebensweltliches Geschehen künstlerisch nachgebildet wird. Der Zufall ist nicht zufällig, sondern als zufällhafter gemacht. Dementsprechend rückt nicht die Frage nach dem *Was*, sondern nach dem *Wie* in den Blick – die Kettenreaktion muss funktionieren, der selbstbeherrschte Schauspieler muss den Verlust von Selbstbeherrschung verkörpern und setzt sich dabei zudem dem Risiko der Verletzung aus.⁶⁵ Künstlerische Dingkomik, sofern sie szenisch dargestellt wird, ist Akrobatik. Und während es bei Lorient auf den ersten Blick so scheint, als würde dies zugunsten der Simulation eines lebensweltlichen Geschehens verdeckt, so gibt sich auf den zweiten Blick die Künstlichkeit des Geschehens doch zu erkennen: Zum einen zeigt die aus dem Radio kommende Ballettmusik, dass Mensch und Dinge im Sinn eines Co-Handelns eine Choreographie des ›Gegeneinander-Miteinander‹ aufführen. Zum anderen sind die Dinge

⁶⁵ Stefan Lukschy: Der Glückliche schlägt keine Hunde. Ein Lorient Porträt. Berlin 2013, S. 66, spricht von einem »der kompliziertesten Drehs«.

als attrappenhafte Requisiten markiert, denn ihnen fehlt Stabilität und Widerständigkeit, was auch dazu führt, dass sie nicht wie Dinge von realistischem Aufbau und Gewicht auf Handlungsimpulse reagieren.⁶⁶ In LORIOTS Sketch wird demnach weniger der Dingbezug eines bürgerlichen Beamten, sondern der eines mit Requisiten agierenden Schauspielers in Szene gesetzt, wobei mit dem Niederreißen der Kulisse zugleich die Dingkomik in ihrer künstlichen und künstlerischen Gemachtheit offengelegt wird.

VII. Zur Komik des Übergriffs der Dinge auf die Worte

Die beschriebene Spannung zwischen Lebenswelt und Kunst ist nicht nur für die Dingkomik von Bedeutung, sie stellt auch ein grundsätzliches Problem für die Auseinandersetzung mit den Dingen in künstlerischen Kontexten im Allgemeinen sowie in der Literatur im Besonderen dar. Dingtheorien fokussieren, wie beschrieben, die Eigenmacht und Widerständigkeit der Dinge, die nicht zuletzt in den Szenarien der Dingkomik zur Geltung kommen. In künstlerischen Kontexten ist diese Eigenmacht aber der Schwierigkeit ausgesetzt, dass das Handeln der Dinge hier immer auf eine Gestellt- und Gemachtheit zurückzuführen ist – die Dinge folgen vorgegebenen Intentionen, sie erfüllen eine Zweckmäßigkeit und sind mit einem Sinn ausgestattet. Vor allem im Fall literarisierter Dinge kann sich insofern möglicherweise auf Inhaltsebene eine Eigenmacht der Dinge einstellen, diese bleibt aber der (menschlichen) Formgebung unterworfen. Die Reaktion der Literaturwissenschaft auf dieses Problem kann darin gesehen werden, dass sie ihr Augenmerk verstärkt auf die Dinge im Umfeld der Literatur gerichtet hat, dorthin also, wo Literatur im Zusammenspiel von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen produziert wird.⁶⁷ Dieses Interesse am Anteil der Dinge an der Textproduktion findet sich auf komische Weise bereits umgesetzt in Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer*, also innerhalb eines literarischen Textes, der in einer längeren Passage das Schreiben philosophischer und literarischer Texte thematisiert. Die Komik ergibt sich dabei aus einem Übergriff der Dinge auf die Worte – das Materielle des Schreibens

⁶⁶ Die Nutzung von Attrappen-Dingen, die auf Bewegungsimpulse anders reagieren als die tatsächlichen Dinge, wird in der Komiktheorie thematisiert bei Bergson: *Das Lachen*, S. 18; sowie Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905]. *Der Humor*. Einleitung von Peter Gay. 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 210.

⁶⁷ Vgl. hierzu die Einleitung sowie den Beitrag von Peter C. Pohl in diesem Band.

gibt sich in den Zeichen der Schrift zu erkennen und trägt so abermals zu einem ›Aus-dem-Rahmen-Fallen‹ bei.

Die Anlage von Vischers Roman besteht darin, dass ein Ich-Erzähler von seiner »Reisebekanntschaft« Albert Einhart, kurz: A.E., berichtet, der ständig von der »Tücke des Objekts« geplagt wird. Im Mittelteil des Romans wird von einem Text erzählt, der von A.E. verfasst wurde, den Titel »System des harmonischen Weltalls« trägt und im Wesentlichen darauf abzielt, »eine klar geordnete Übersicht der Durchkreuzungen« zu geben, »denen das Leben und Tun des armen Sterblichen durch die Tücke jenes Etwas unterliegt, das wir in Kürze den kleinen Zufall nennen.«⁶⁸ Das Schreibprojekt versucht, die vor allem von der Dingwelt ausgehenden Störungsmomente des menschlichen Tuns zu ordnen und zu klassifizieren. Dabei wird es allerdings selbst im Zuge der Textproduktion von den Objektstücken heimgesucht, wie der Erzähler beim Durchsehen der Blätter feststellen muss:

Es ist schon erwähnt, daß unser Tabellenbildner behufs klarerer Unterscheidung auch zu den Farben griff. [...] [Er] kombinierte Aktionen feuerrot; einfache Aktionen grün in zwei Schattierungen, innere Teufel gelb, äußere rotgelb. Die Farben waren am leeren Rand ungemischt vorgesetzt. Aber nun, da in allen Feldern alles zusammentraf, durchdrangen sich ja alle diese Farben und entstand ein verschwommenes Schmutzbild, unter dessen Geschmiere man die Schrift kaum noch lesen konnte. Diese und alle vorhin genannten Überstände bestimmten den Künstler, es öfters aufs neue mit anderen Anordnungen zu versuchen [...] – alles umsonst, das Gewirre und Gekleckse wuchs und wuchs und spiegelte sich so sichtlich auf den Hauptbögen und Beiblättern ab, daß aus diesen stummen Flächen in mein eigenes Gehirn der Wahnsinn herüberzuschweben drohte.⁶⁹

Das Komische ergibt sich hier aus dem Kontrast, dass der Versuch, eine Taxonomie der Objektstücken zu erstellen, an den Objektstücken selbst scheitert – die Objektstücken kommen (innerhalb des Romans) also nicht deskriptiv, sondern performativ zu Geltung. Zum einen ist das Scheitern auf den Inhalt der Schrift bezogen, da die zu beschreibenden Dinge sich einer eindeutigen Klassifikation widersetzen und so das Schreibprojekt auf der Ebene des Signifikats torpedieren. Zum anderen erfolgt das Scheitern des Schreibprojekts mit der Vermischung der Farben und der unlesbar werden- den Schrift aber auch auf der Ebene der Signifikanten – während deren Materialität hervortritt, verschwindet ihr Sinn. Fraglich ist in diesem Zusam-

⁶⁸ Friedrich Theodor Vischer: *Ausgewählte Werke in acht Teilen*. Hg. von Theodor Kappstein. Sechster Teil: *Auch Einer II*. Leipzig 1919, S. 42f.

⁶⁹ Ebd., S. 51f.

menhang, ob überhaupt noch von Komik gesprochen werden kann: Auf der einen Seite geraten die in ihrer Zeichenhaftigkeit ausgelöschten Zeichen an den Rand des Asignifikativen; die Sinnhaftigkeit menschlichen Tuns wird also nicht komisch subvertiert, sondern im Verschwinden der Buchstaben nahezu gänzlich ausgelöscht. Auf den Betrachter, den Ich-Erzähler, hat dies – im Sinn eines Kipp-Phänomens – durchaus eine Wirkung, diese allerdings ist kein Lachen als Reaktion auf ein komisches Geschehen, sondern das Gefühl einer Ergriffenheit durch den Wahnsinn. Auf der anderen Seite kann allerdings das Zusammenspiel eines Dings, das ehemals ein textueller Zeichenträger war, und eines Betrachters, der sich bei der Betrachtung der ausgelöschten Zeichen vom Wahnsinn bedroht sieht, beim Betrachter dieses Zusammenspiels, also dem Leser von Vischers Roman, durchaus im Sinn der Dingkomik Lachen verursachen.

Dingkomik erweist sich damit als vielschichtiges Phänomen, sie kann sich in der Lebenswelt ereignen, sie kann nacherzählt und für eine Lehre herangezogen werden (Platon), sie kann nachgestellt und übersteigert werden (Loriot) und sie kann schließlich auch die Produktionsebene von Texten betreffen (Vischer), wenn die Dinglichkeit der Schrift und die Schrift der Dinge sich gegenseitig in die Quere kommen.

MICHAEL NIEHAUS

Dinge, die warten

I.

Das Wort ›warten‹ gehört zu den Verben, die wir ohne Probleme *allem* anhängen können. Ich warte auf einen Brief; der Brief wartet darauf, geöffnet zu werden. Ich warte auf das Mittagessen; das Mittagessen kann noch warten. Wir warten auf den Tod; der Tod wartet auf uns.¹ Die Menschen und die Dinge warten, sogar die letzten Dinge. Anders formuliert: Die Menschen können nicht nur den Menschen, sondern auch den Dingen jederzeit ein Warten unterschieben und allem, was dazwischen ist, sowieso. Die Raubtiere warten darauf, gefüttert zu werden; die berühmte Zecke wartet, bis etwas vorbeikommt; die Pflanzen warten auf den Regen. Vor dem Gewitter scheint die Natur auf etwas zu warten. All das sagt sich so: Diese Worte warten darauf, ausgesprochen zu werden.

Hier geht es nicht bloß um die Banalität, dass wir den Dingen mit unseren Worten unablässig Tätigkeiten anhängen, die ihnen im wörtlichen Sinne nicht zukommen. Der Versuch, eine Grenze zu ziehen zwischen einer eigentlichen und einer uneigentlichen – also metaphorischen – Verwendung des Wortes ›warten‹, würde das Problem lediglich zudecken. Mit dem Unterschieben hat es schon deshalb eine andere Bewandtnis, weil ›warten‹ eben kein Tätigkeitsverb und auch kein Vorgangsverb ist, sondern ein Zustandsverb. Und wovon könnte man nicht sagen, dass es in einem Zustand ist? *Liegen, stehen* oder gar *sein* – das fällt auch den Dingen ohne weiteres zu. Anders als die gerade genannten Zustandsverben impliziert das Warten allerdings eine spezifische Zeitlichkeit. Warten ist ja gerade auf das Ende des in ihm bezeichneten Zustandes ausgerichtet. Es wird *auf etwas* gewartet. Wer wartet, ruht nicht in sich. Das, worauf gewartet wird, ist der Eintritt eines Ereignisses, das der Wartende selbst herbeizuführen nicht in der Lage ist. Natürlich mag dieses Ereignis auch ein Zeichen sein. Aber ich vermag den Startschuss, auf den ich warte, nicht selbst auszulösen.² Weiterhin kann das Ereignis, das den Zustand des Wartens beendet, sowohl ein Tun als auch

¹ »Wir sind, und sofern wir sind, warten wir immer auf etwas.« Martin Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik. Frankfurt a.M. 1983, S. 8.

² Dieser Behauptung könnte mit dem Argument widersprochen werden, dass man sich sehr wohl sozusagen aus eigener Machtvollkommenheit in eine Warteposition begeben kann:

ein Erleiden in Gang setzen. Man kann ebenso auf den Startschuss warten wie auf das Erschießungskommando. Dies ist die Voraussetzung dafür, dass wir auch von Dingen sagen können, dass sie warten. Im Warten, könnte man sagen, ähneln wir den Dingen – oder machen wir uns *den Dingen ähnlich*. Was besagt es beispielsweise, wenn ich auf einen Brief warte? Ich kann derweil alles Mögliche tun – am Schreibtisch sitzen, Fenster putzen, frühstücken, fernsehen. Wer mich beobachtete, würde möglicherweise nicht auf den Gedanken kommen, dass ich warte. Die Beschreibung meines Zustands als Warten ergibt sich erst *in Bezug* auf das, *worauf* ich warte. Zwischen mir und dem, worauf ich warte, wird (von mir selbst) eine Beziehung angenommen, die mich innerhalb dieser Beziehung der Handlungsmöglichkeit beraubt. Warten ist, mit anderen Worten, relativ. Und daher ist auch meine Passivität relativ.

Man kann das Beispiel fortsetzen. Der an mich adressierte Brief ist angekommen und wartet nun darauf, von mir geöffnet zu werden. Indem ich dem Brief dieses Warten unterschiebe, aktiviere ich noch einmal unter umgekehrten Vorzeichen dieselbe Beziehung, der ich somit gewisse Symmetrieeigenschaften zuschreibe. Indem ich die Aufmerksamkeit auf den Brief richte, nehme ich den von ihm ausgehenden stummen Anspruch wahr, von mir geöffnet und gelesen zu werden und kann diesen Anspruch als Warten bezeichnen.

Man sieht, dass diese Beziehung sich vor allem in Dingen konkretisiert. Das Warten auf den Brief hat zunächst mich in Bezug auf das Erwartete zu einem ›Quasi-Objekt‹ gemacht, und dann wurde der Brief in seinem Warten auf das Geöffnetwerden zu einem ›Quasi-Objekt‹.³ Wenn meine Passivität in Bezug auf den erwarteten Brief relativ ist, so ist es auch die Passivität des Briefes in Bezug auf mich.

Dem entspricht übrigens die Etymologie des Wortes ›warten‹. Wie reich und beziehungsreich sie ist, kann man schon dem Umfang des Artikels im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm entnehmen. Das *Etymologische Wörterbuch* fasst – für sämtliche nordische Sprachen – zusammen: »Die Ausgangsbedeutung ›seinen Blick auf etw. richten‹ geht über in ›achthaben, sorgen, pflegen‹, auch ›seinen Blick auf das Begehrte richten, das man zu erhalten hofft, und

Man kann abwarten, bis man den Zeitpunkt für geeignet erachtet, das Warten zu beenden. Das ist zwar richtig, aber auch bei einem solchen *Abwarten* ergibt sich das strukturelle Problem, dass das Kriterium für das Ende des Abwartens gegeben sein muss.

³ Vgl. zum Begriff des Quasi-Objekts Michel Serres: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1981, S. 344–360.

führt zu der heute allgemein üblichen Bedeutung ›harren‹.⁴ Man sieht dieser Wortherkunft an (die sich im Übrigen im Substantiv ›Warte‹ ebenso erhalten hat wie in der Verwendung des Wortes mit Akkusativobjekt: *etwas* – z.B. eine Maschine – *warten*), dass hinter der offenbaren Passivität eine Aktivität steckt. Der ungeöffnete Brief hat mich im Auge.⁵ Er wacht über mich, hält mich in seinem Bann. Er würde mich ansprechen, wenn er nicht stumm wäre. Bei der Arbeit etwa, die zuhause auf mich wartet, ist dieser stumme Anspruch schon deshalb viel abstrakter, weil die Arbeit mit der Erfüllung des Anspruchs auf ihre Erledigung erlischt. Wenn ich so spreche, verdingliche ich die Arbeit, die auf mich wartet, um eine imaginäre Beziehung zu installieren. Und dasselbe gilt schließlich und endlich *a fortiori* für die letzten Dinge – für den Tod, der auf uns alle wartet.

Der auf Michel Serres zurückgehende Begriff des Quasi-Objekts ist bereits gefallen. Es wirkt daher kaum als ein unvermittelter Sprung, wenn die bisherigen Überlegungen in Zusammenhang mit der Akteur-Netzwerk-Theorie gebracht werden. Tatsächlich könnte man nämlich behaupten, dass diese Theorie, insofern sie Menschen und Dinge verknüpft, untergründig oder unterschwellig nicht zuletzt eine Theorie des Wartens ist. Nehmen wir ein einfaches Beispiel von Bruno Latour: die eingebaute Straßenschwelle, die den Autofahrer zum Langsamfahren zwingt.⁶ Damit agiert sie bekanntlich als Delegierter.⁷ Man kann ihre ›Tätigkeit‹ so beschreiben, dass sie sich in einem permanenten Zustand des Wartens auf die Autofahrer befindet. Sie *hat acht* und sorgt dafür, dass sich die Autofahrer auf eine bestimmte Weise verhalten.⁸ Allgemein formuliert: Dinge sind Akteure in Netzwerken, indem sie darauf warten, dass wir in Interaktion mit ihnen treten. Das Warten ist

⁴ Zitiert nach dem Digitalen Wörterbuch der Deutschen Sprache (www.dwds.de).

⁵ Das »Im-Auge-Haben« realisiert sich im Film etwa in einer Großaufnahme des Briefes. Diese repräsentiert eben nicht nur den Blick des Subjekts, sondern auch den Blick des erblickten Dings, das uns affektiert. »Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.« Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt a.M. 1989, S. 123.

⁶ Vgl. Bruno Latour: Where are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts. In: Wiebe E. Bijker/John Law (Hg.): Shaping Technology; Building Society. Studies in Sociotechnical Change. Cambridge (MA) u.a. 1992, S. 225–258, hier S. 244.

⁷ Vgl. zur Kategorie der Delegierung ausführlich Jim Johnson: Die Vermischung von Menschen und Nicht-Menschen: Die Soziologie eines Türschließers. In: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld 2006, S. 237–258.

⁸ Ein menschlicher Delegierter könnte niemals dieselbe Disziplin im Warten aufbringen wie ein nichtmenschlicher. Diesem wiederum ist, wie Bruno Latour betont, die Disziplin des Wartens gewissermaßen in die Wiege gelegt. Vgl. Latour: Where are the Missing Masses, S. 234f.

der Normalzustand der Dinge, und die Normalform unserer Interaktion mit ihnen ist die Bedienung.

Markus Krajewski hat in einem Aufsatz mit dem Titel *Quasi-Objekte* über das Dispositiv des Bedienens in die Akteur-Netzwerk-Theorie eingeführt.⁹ Denn Diener sind, kurz gesagt, diejenigen Subjekte, an deren Stelle Netzwerk-Dinge treten können. Daher spielen bei ihm die sogenannten Stummen Diener wie Speiseaufzüge oder Beistelltische eine paradigmatische Rolle.¹⁰ Auch menschliche Diener haben als solche stumm zu sein und im Hintergrund zu warten, bis sie gebraucht und/oder zum Sprechen aufgefordert werden. Deshalb heißt der Kellner im Englischen *waiter* und der Stumme Diener ist der *dumb waiter*. Die Ersetzung des Domestiken durch das Gerät bleibt aber für denjenigen, der bedient werden will, nicht folgenlos, weil er selbst für einen Moment zu einem Quasi-Objekt wird, so Krajewski:

Indem er die Aufgaben des klassischen Domestiken übernimmt, nicht jedoch dessen allumfassende, bedingungslose Dienstbarkeit, verlangt der *dumb waiter* von den Herrschaften, seinerseits bedient zu werden. Der Dienstmodus wechselt zwischen aktiv und passiv. Das Handlungsprogramm wird modifiziert durch jenen neuen Akteur, ein stummes Gerät, das neue Aktionen erfordert.¹¹

Eben dies ist ein Beispiel für die Symmetrieeigenschaften, von denen gerade die Rede war. Sie werden umso deutlicher, je weniger einsehbar die Handlungskette ist, an deren Ende das Bedientwerden steht. Der Aufzug, der Kaffeeautomat oder der Ticketautomat wenden mir *grosso modo* einen *touch screen* oder einen Knopf zu, der darauf wartet, von mir bedient zu werden (versehen etwa mit dem Anspruch *Press Button*). Wenn ich den Aufzugknopf gedrückt habe, muss umgekehrt ich warten, bis der Aufzug kommt – diese Zeitspanne ist in gewisser Weise ein *reines Warten*, das mich zum Ding macht.¹²

⁹ Vgl. Markus Krajewski: *Quasi-Objekte*. In: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaft. München 2011, S. 145–166.

¹⁰ Die gilt auch für die große Monographie zum Thema: Markus Krajewski: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*. Frankfurt a.M. 2010.

¹¹ Krajewski: *Quasi-Objekte*, S. 162.

¹² Dem Eigentümlichen menschlichen Wartens als einer Erfahrung ist (vom 17. Februar bis zum 18. Juni 2017) die Ausstellung *WARTEN. Zwischen Macht und Möglichkeit* in der Hamburger Kunsthalle gewidmet, die Werke von 23 Gegenwartskünstlerinnen und -künstlern versammelt. Die eindrucklichste Meditation über das Warten als Existenzial (wenn man so sagen darf) stellt gewiss Maurice Blanchots Buch *L'attente l'oubli – Warten Vergessen* (Frankfurt a.M. 1964) dar.

Denn wir können von Dingen sagen, dass sie warten, weil wir ihnen umso *ähnlicher* werden, je mehr wir uns selbst dem reinen Warten annähern.¹³

II.

Der Knopf, der bedient werden will, ist jedoch gerade kein eigentliches Ding. Um zu den Dingen zu kommen, die warten, müssen wir anders anfangen. Das Bisherige ist daher nur als eine Art Vorspann zu verstehen, um das eigentliche Anliegen dieser Ausführungen davon abzuheben. Die Dinge, die warten, sollen im Folgenden an einem anderen Ort aufgesucht werden. Die Post, die mir den Brief ins Haus schickt, ist gewiss ein gewaltiges Netzwerk, das mit vielen anderen Netzwerken zusammenhängt. Hinter dem Knopf, mit dem ich einen Aufzug herbeirufe, verbirgt sich ebenfalls eine komplexe Vorrichtung, eine Technologie. Gerade deshalb freilich geschieht das Erwartbare. Das Erwartbare ist zunächst einmal das, was nicht ereignishaft ist. Aus dem Eintreffen des Erwartbaren entstehen – für sich genommen – keine Geschichten. Hier hingegen sollen die Dinge, die warten, innerhalb von Geschichten aufgesucht werden, in denen sich das Warten mit dem Unerwarteten, mit dem Ereignishaften verknüpft. Dort also, wo sich das Ding jenseits bestehender Netzwerke befindet, wo es seinen Status als Akteur nicht als Delegierter innerhalb eines Netzwerks bekommt – wo es also ein Ding für sich ist. Dies kann freilich nur *relativ* der Fall sein: Wäre das Ding vollkommen für sich, wäre es ganz und gar aus allen Bezügen unserer Welt herausgefallen, so könnte es auch in keiner Geschichte mehr figurieren. Das Ding ist für sich, insofern es für uns verloren ist.¹⁴ Es sind daher einige Geschichten in Augenschein zu nehmen, in denen verlorene und gefundene Dinge ihren Auftritt haben. Das Finden oder Wiederfinden eines verlorenen

¹³ »Das Warten«, so Krajewski, mache Herr und Diener »in gewisser Weise gleich, und zwar nicht nur untereinander, sondern ebenso mit den Dingen. Denn im Warten teilt man sich die Zeit mit den umgebenden Objekten und geht im Zustand vollkommener Bedeutungslosigkeit zwischen ihnen, im reinen Sein der Dinge auf [...]«. (Krajewski: Der Diener, S. 573) Krajewski bezieht sich hier auf ein Buch von Harold Schweizer (On Waiting. London 2008), das freilich nur von menschlichem Warten handelt. Von der Frage nach dem Ding aus gesehen, müsste man eher die Stummheit und die Opazität des Wartenden in den Mittelpunkt stellen.

¹⁴ In dieser Hinsicht ist die Unterscheidung zwischen Ding und Objekt relevant. Das Verlorene ist ein Ding und kein Objekt, weil es *für niemanden* ein Objekt ist. Es ist – zumindest relativ – *herrenlos* (z.B. ein ›herrenloses Gut‹) und insofern kein ›Diener‹. Es hat entweder keinen Besitzer oder Besitzer und Eigentümer fallen zumindest auseinander.

Dings kann ein Ereignis in einer Geschichte sein. Das Ding war fort, jetzt ist es da. Aber das Verlieren und Wiederfinden reduziert sich in der erzählten Welt eben gerade nicht auf ein beliebig wiederholbares *Fort-Da-Spiel* im Sinne Freuds. Es geht nicht um eine Holzspule an einem Bindfaden, die auf geplante Weise verloren und wiedergefunden werden kann und für das Subjekt das Entree-Billet in die symbolische Ordnung bedeutet.

Denn der Fund fällt dem Findenden zu.¹⁵ Der Bindfaden ist hier also anderer Art. Er wird durch die Geschichte geschaffen und beruht, wie man vorgreifend sagen kann, darauf, dass es dem Ding bestimmt gewesen sein wird, gefunden zu werden: Im Verlorensein wartet das Ding darauf, seiner Bestimmung zugeführt zu werden – denn wie könnte das Verlorengehen seine Bestimmung sein? Dies soll an einigen Fällen erörtert werden.

Beginnen wir mit der Ballade vom *Ring des Polykrates* von Friedrich Schiller, frei nach der Vorlage von Herodot. Polykrates von Samos hat den ägyptischen König zu Gast. Als dieser zum Zeugen einer unglaublichen Glücksträhne seines Gastgebers wird, empfiehlt er ihm, zur Besänftigung der Götter von seinen Schätzen das wegzuwerfen, was ihn »am höchsten mag ergetzen«. Polykrates wirft deshalb seinen Ring ins Meer. Aber am nächsten Tag kommt der Koch herbeigeeilt. Er hat den Ring im Leib eines Fisches gefunden, den er zubereiten wollte: »O ohne Grenzen ist dein Glück!« Dem ägyptischen König hingegen ist der Vorfall der Beweis des Gegenteils: »Die Götter wollen dein Verderben.«¹⁶

Würden wir nun sagen, dass der Ring darauf gewartet hat, wiedergefunden zu werden? Man ist wohl geneigt, diese Frage zu verneinen. Polykrates hat den Ring nicht verloren, sondern geopfert; er hat ihn weder gesucht noch selbst gefunden, da er ihm von einem Boten überbracht wurde; der Ring ist auch nicht dort gefunden worden, wohin er fortgeworfen wurde; vielmehr hat ihn – und das ist entscheidend – ein weiterer, nicht in Erwägung gezogener Kreislauf wieder in die Sphäre menschlicher Interaktion zurückgebracht, damit er seine Bestimmung erfüllt, als ein Vorzeichen zu fungieren.¹⁷

¹⁵ Daher bezeichnet das Wort »Fund« sowohl das Gefundene wie das Finden; und das Finden ist kein *Akt*, insofern man es nicht willkürlich herbeiführen kann. Man kann allerdings *suchen*; während man sucht, *wartet* man darauf, dass man findet.

¹⁶ Friedrich Schiller: Der Ring des Polykrates. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799. Hg. von Norbert Oellers. Weimar 1992, S. 362–365.

¹⁷ Vgl. genauer Michael Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief. München 2008, S. 53–56.

Insofern es sich um eine Geschichte handelt, deren balladenhafte Geschlossenheit uns in Aussicht gestellt ist, müsste man eher sagen, dass wir – anders als die Beteiligten – die unerwartete Wiederkehr des Dings erwarten. Wir erwarten, dass sich die symbolische Ordnung als umfangreicher erweist als es die Beteiligten erwarten. Allenfalls in einem ganz formalen Sinn ist das Ding so lange in einem Wartezustand, bis es an seinem Bestimmungsort innerhalb der Geschichte ankommt.

Ganz anders verhält es sich bei einem weiteren Ring-Ding, dem Ring in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Dieses aus dem Gold des Rheins von Alberich geschmiedete Ding der Macht landet bei dem Riesen Fafner, dem Wotan ihn wider Willen überlassen musste.¹⁸ So lange der Ring samt Schatz von dem zum Lindwurm gewordenen Fafner bewacht wird, ist er aus dem Verkehr dieser Welt gezogen. Und nur so lange das so bleibt, ist die von Freia prophezeite Götterdämmerung aufgeschoben. Diese ist in dem Moment besiegelt, in dem Siegfried den Ring erbeutet.

Hier trifft die Beschreibung, dass sich der Ring in der langen Zeitspanne, in der er ungenutzt und auch unerkannter Teil eines Schatzes ist, in einem Wartezustand befindet, offensichtlich besser zu. Verstärkt wird dies durch ein Oppositionsverhältnis: In der Zeit, in welcher der Ring aus dem Verkehr der Welt gezogen ist, ordnen die Götter von Walhall aus den Verkehr dieser Welt. Das heißt aber auch umgekehrt: Sie warten nur in dem Sinne auf den Eintritt des Rings in diese Welt, dass sie ihn befürchten.¹⁹ Der Wartezustand des Dings ergibt sich aus der Verzögerung der ihm bestimmten Bahn, während sich der Ring des Polykrates ja gleichsam beeilt, schon am nächsten Tag zu diesem zurückzukehren. Weil den handelnden Göttern der Ort, an dem sich der ihnen unzugängliche Ring befindet, wohl bekannt ist, handelt es sich nur um einen relativen Wartezustand: Auch im Wartezustand bleibt das Ding gewissermaßen Akteur, da seine Abwesenheit das Handeln bestimmt.

¹⁸ Vgl. zum Folgenden ausführlich Michael Niehaus: Dinge der Macht. *Der Ring des Nibelungen* und *Der Herr der Ringe*. In: *ZS für Germanistik* 1 (2012), S. 72–88.

¹⁹ Es wird oft unterstellt, dass, weil im Warten ein unerwünschter Zustand beendet wird, das Ende etwas Erwünschtes ist. Das ist natürlich falsch. Man wartet darauf, dass der Zustand des Wartens beendet wird. Ob das, was den Zustand beendet, erwünscht ist oder unerwünscht, steht auf einem anderen Blatt. Man wartet eben auch auf seine Hinrichtung. Aber auch dem Warten beim Zahnarzt wird häufig zugeschrieben, eine Frist zu sein. Der Witz des Wartens besteht eben darin, dass es sich um einen selbstbezüglichen Zustand handelt, in dem das Subjekt sich fragen kann, ob es sich das Ende des Wartens wünscht oder nicht. Man kann sich im Warten auch einrichten; und man kann den Zustand, in dem man sich einrichtet, als Warten bezeichnen.

Dies wirkt sich auch auf den Moment des Findens aus. Im *Ring des Polykrates* war es ein verblüfftes Wiederfinden, das sogleich im nächsten Moment die Frage nach der Deutung dieses Fundes nach sich zog. Nach der Logik des *Rings des Nibelungen* kann der Ring nur von jemandem gefunden und an sich genommen werden, der von den belastenden Vertragsverhältnissen, in die er verwoben ist, keinen blassen Schimmer hat – also von Siegfried, der sich am Schatz bedient wie der Avatar in einem *Adventure Game*, wenn er verschiedene virtuelle Gegenstände sammeln muss, die auf ihn warten, aber erst im weiteren Spielverlauf ihre Funktionalität unter Beweis stellen. Ohnehin ist bei dieser Gelegenheit anzumerken, dass das Computerspiel als spezifisches Erzählmedium die Zahl der wartenden Dinge in Geschichten vervielfacht hat. Es handelt sich hier nicht um ein Warten in der Verlorenheit, sondern um den relativen Wartezustand in einer Art Depot. Ein solches Depot ist im Prinzip auch die Esche in der *Walküre*, dem zweiten Teil des *Rings des Nibelungen*. In ihr steckt Wotans Schwert, das darauf wartet, von Siegmund (dem leiblichen Vater Siegfrieds) als dem einzigen Zugangsberechtigten herausgezogen zu werden.

Dieses Beispiel zeigt auch, dass der Wartezustand im Depot auf der strukturellen Ebene an die Stelle der Gabe rückt. Weil Wotan Siegmund das Schwert nicht unmittelbar überreicht, sondern in der Esche deponiert, wird dessen Inbesitznahme zweideutig und bis zu einem gewissen Grade widerrufbar. Einerseits ist die Forderung Frickas an Wotan – »nimm ihm das Schwert, / das du ihm geschenkt!« – nur möglich, weil es den Wartezustand im Depot gibt und keine förmliche Übergabe; andererseits sieht sich Wotan auch an diese zeitlich versetzte Gabe gebunden: »Ich kann ihn nicht fällen: / er fand mein Schwert!«²⁰

Die Unterbrechungen der Zirkulation, die Lücken im Wandern der Dinge von Hand zu Hand, haben daher auf der strukturellen Ebene einen hohen Stellenwert. Gerade dadurch, dass die Dinge dem Zugriff entzogen sind und dass sie jemandem zufallen, der nicht um sie weiß, kommt ihnen ein Eigensinn und eine Eigenmacht zu, die über die wie immer diskursiv imprägnierten Transaktionen hinausgehen, die mit ihnen durchgeführt werden. Bekanntlich wird das Schwert Siegmunds später an Wotans Speer zerschellen; die Stücke werden von Brünnhilde Sieglinde übergeben; sie gelangen zu Mime, dem Schmied, der die Stücke nicht wieder zusammenzuschmie-

²⁰ Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Text mit Notentafeln der Leit motive. Mainz/München 1981, S. 110 u. 112.

den vermag; bis schließlich Siegfried, dem es bestimmt ist, Nothung neu erschafft.

Die Unterbrechung der Kette – das Residieren der Dinge in einem zeitweiligen Wartezustand, in dem sie niemandem so recht gehören – lässt sich als ein Merkmal des »synthetischen Mythos« auffassen, zu dem man Richard Wagners Ring-Tetralogie füglich zählen darf. Im Märchen als einer einfachen Form (im Sinne von André Jolles) beispielsweise gibt es derartige Unterbrechungen nicht: Dort gibt es zwar Wunderdinge, aber sie warten nicht. Noch deutlicher wird der strukturelle Stellenwert dieses Motivs in einem zweiten – noch berühmteren – synthetischen Mythos, nämlich in J.R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings*.

Während Ring und Schwert bei Wagner in einem immerhin den Göttern bekannten Depot abgelegt sind, wird der *Eine Ring* bei Tolkien tatsächlich – sogar zwei Mal – verloren und gefunden. In gewisser Weise ist er die lange Zeit, in der Gollum ihn in den unterirdischen Höhlen von Moria mit sich herumträgt, für die dunkle Macht, die ihn geschmiedet hat (und als Einzige als ihr Eigentum reklamieren könnte), verloren. Da der Ring aber bekanntlich nur dort zerstört werden kann, wo er hergestellt wurde, ist sein Fortbestand zugleich gewiss, so dass die ganze Welt – bzw. Mitteleuropa – zum Depot dieses Rings wird. Man muss nur warten, bis er wieder auftaucht. Weil es ihm bestimmt ist, wieder aufzutauchen, befindet er sich, solange er nicht aufgetaucht ist, im Wartezustand. Dass der Ring Gollum just in dem Moment vom Finger gleitet, in dem Bilbo ihn finden kann, verweist natürlich auf die Teleologie (auf die »Motivation von hinten« als »mythisches Analogon«²¹), die in allem walten mag und als solche im Roman ausgiebig erörtert wird.

Weniger offensichtlich hingegen ist die gattungslogische Notwendigkeit (oder zumindest Folgerichtigkeit) dieser Unterbrechung der Kette. Denn aufgrund der spezifischen Eigenschaften des Ringes ist das Verlieren und Gefundenwerden die einzige Möglichkeit, wie der Ring der Macht zu den Hobbits gelangen kann. Nur so können diese zu den Protagonisten von Tolkiens Romantrilogie werden, die sich einerseits am entgegengesetzten Ende des Machtpols befinden und andererseits uns Lesern als erschließende Stellvertreter in die Fantasy-Welt dienen. Das Verlorengehen des Dinges, das die verdinglichte Macht verkörpert, ist daher der Dreh- und Angelpunkt der

²¹ Vgl. Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman [1932]. Frankfurt a.M. 1976, insbes. S. 13f.

Romantrilogie, die die Gattung *Fantasy* begründet, für welche die Frage nach der Macht ebenso konstitutiv ist wie die teleologische Struktur.²²

In den bisherigen Beispielen lässt sich der Weg des Dinges, das verloren geht, sich im Wartezustand befindet und gefunden wird, von den Beteiligten zumindest nachträglich rekonstruieren. Das ist vor allem deshalb so, weil es sich um das alles entscheidende Ding in einer großen Geschichte handelt, dem höchste Aufmerksamkeit gezollt werden muss. Ganz anders verhält es sich bei gleichgültigen Dingen, die nicht der Rede wert sind, aber ebenfalls verloren und gefunden werden können. Hier muss es die Erzählung selbst sein, die dem Ding in einer kleinen Geschichte aufmerksam folgt, die ihm auf der Spur bleibt. Und indem sie das tut, erzeugt sie die Bedeutung des Dinges nicht aus dem, was es ist oder bewirkt, sondern aus dem Weg, den sie es nehmen lässt.

Hier ein Beispiel für eine Erzählung, in der dies in exemplarischer Weise der Fall ist: Heinrich Bölls *Abenteuer eines Brotbeutels*.²³ Der titelgebende Brotbeutel erlebt seine Abenteuer in der dunklen Epoche des 20. Jahrhunderts, zwischen 1914 und 1945.²⁴ Er ist ein militärischer Ausrüstungsgegenstand, der zunächst einem jungen, des Deutschen kaum mächtigen Polen übergeben wird, der seine polnische Mutter verlassen und für Deutschland in den Krieg ziehen muss. Die Erzählung erwähnt den Brotbeutel erst in dem Moment, in dem der junge Pole – noch vor seinem ersten Gefecht – im Schlaf von einer Granate getötet wird. Im weiteren Verlauf folgt die Erzählung im Sausechritt dem Brotbeutel, der zunächst von einem Engländer aufgelesen wird, welcher zwei Tage später sein Bein verliert und sich als Invalide daraufhin gezwungen sieht, den Brotbeutel zu verkaufen. Zehn Jahre ruht der Beutel

²² Vgl. ausführlich Michael Niehaus: *Macht/Phantasie. Eine Betrachtung zu J.R.R. Tolkiens Der Herr der Ringe*. Essen 2014.

²³ Vermutlich ohne sein Wissen steht Böll bereits mit diesem Titel in der Tradition der neuerdings sogenannten It-Narratives, die vor allem in England in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mode waren. (Vgl. Mark Blackwell [Hg.]: *British It-Narratives: 1750–1830*. 4 Bde. London 2012.) Anders als die allermeisten der in dieser Anthologie versammelten »Adventures« wird die Geschichte des Brotbeutels allerdings in der dritten Person erzählt; insofern bleibt auch sein Warten stumm. Böll hat allerdings auch ein It-Narrative in der ersten Person verfasst, das freilich humoristisch ausfällt: *Das Schicksal einer henkellosen Tasse*.

²⁴ Auch andere moderne Texte, die entlang der Zirkulation eines Dings erzählen, wie etwa der Roman *Accordion Crimes* von Annie Proulx (1997) oder Tim Krohns Buch *Aus dem Leben einer Matratze bester Machart* (2014) funktionalisieren dieses als eine Art historische Milieus erschließendes »Geschichtsding«. Vgl. Michael Niehaus: *Geschichtsdinge/Parcours*. In: Dietrich Boschung/Patric-Alexander Kreuz/Thomas Kienlin (Hg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*. Paderborn 2015, S. 173–188.

»in dem düsteren Gewölbe eines Altwarenhändlers in Soho«,²⁵ bis er nebst anderem Kriegsgerät für einen südamerikanischen Bürgerkrieg verscherbelt wird und an einen deutschen Söldner gerät. Dieser aber wird schon an der Grenze durch Kopfschuss von einem ebenfalls deutschen Söldner getötet, der den Beutel nun an sich nimmt.

Dem schwarzen Tuschestempel auf der Innenseite entnimmt er, dass der Beutel aus demselben Regiment stammt, in dem sein Onkel einst gedient hat. Er bekommt Heimweh, quittiert den Dienst, kehrt nach Deutschland zurück, wird zum Nazi. Als solcher vermacht er den Beutel seinem Sohn, der 1945 als 15-Jähriger mit ihm ins letzte Gefecht an die Ostfront zieht, sogleich gefangen genommen wird und in Polen genau vor dem Haus der polnischen Mutter tot liegen bleibt, deren Sohn der Beutel einst mitgegeben worden war.

Man sieht unschwer, mit welcher leichter Hand eine fiktionale Erzählung einem Ding eine Bestimmung geben kann, indem sie ihm folgt und auf diese Weise eine Verkettung herstellt, welche das Ding mit einer Bedeutung versieht, die es für die Beteiligten gerade nicht hat. Das mythische Schema der Rückkehr zum Ausgangspunkt, das alle bisher aufgeführten Beispiele gemein haben (der Ring des Polykrates kehrt zu Polykrates zurück, der Ring des Nibelungen kehrt zu den Rheintöchtern zurück, Saurons Ring kehrt in den Schicksalsberg zurück), wird bei Böll aber nur bis an die Schwelle seiner Verwirklichung geführt. Die polnische Mutter, die den Brotbeutel einem zivilen Zweck zuführt, indem sie ihre Zwiebeln dort lagert, könnte ihn an dem militärischen Tuschestempel als denjenigen ihres Sohnes identifizieren. Doch der letzte Satz der Erzählung lautet: »Aber so weit hat sie den Brotbeutel nie aufgeschlagen.«²⁶ Auch und gerade am Ende weiß die Erzählung etwas, was *in* der Erzählung niemand weiß. Die Erzählung produziert, so zeigt der Schluss noch einmal ostentativ, die Bedeutung des Brotbeutels, die sich aus der Verkettung ergibt, exklusiv für uns. Deshalb ist sie didaktisch und methodisch. Gezeigt wird der *Weg* eines Dings.

Und was hat das mit dem Warten zu tun? Gewiss liegt der Brotbeutel zehn Jahre lang in einem Gewölbe in Soho, liegt bei Kriegstoten, bis er erneut gefunden wird usw. Seine Geschichte ist eine der Unterbrechungen – aber zu welchem Ziel? Der Beutel verknüpft eine Reihe verfehlter und absurder kriegserischer Situationen, die in der Regel schlecht für denjenigen enden, der ihn

²⁵ Heinrich Böll: Abenteuer eines Brotbeutels. In: Gesammelte Erzählungen. Bd. 1. Köln 1981, S. 278–286, hier S. 281.

²⁶ Ebd., S. 286.

trägt. Keiner von denen, die ihn finden oder überreicht bekommen, erkennt den Verhängniszusammenhang, den er durch seine Verkettung repräsentiert, ohne je zum Akteur zu werden. Gerade in seinem Gezeichnetsein durch den Tuschestempel auf seiner Innenseite bleibt dieses Ding stumm. Nur ein Ding kann an einer Stelle gezeichnet sein, die uns unsichtbar bleibt, denn nur ein Ding, nicht aber ein Signifikant kann eine Innenseite haben. Es kann auf immer darauf *warten*, entziffert zu werden, gerade weil es ein Ding ist, das seinen eigenen (herrenlosen) Weg hat.²⁷

III.

Dieser letzte Punkt – der eigene Weg – soll abschließend kurz anhand einer Erzählung beleuchtet werden, in der eine Welt ersonnen wird, in der es keine Dinge gibt, die warten. In dem berühmten Text *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* entwirft Jorge Luis Borges die Möglichkeit einer Welt des radikalen Idealismus, in der nur das jeweils im Moment Wahrgenommene als wirklich anerkannt werden kann. Dinge gibt es in dieser Welt daher nur, solange sie buchstäblich von Hand zu Hand gehen. Auf diesem erdachten Planeten Tlön gibt es aber auch »Heresiarch[en]«. Einer von ihnen hat den überaus anstößigen »Sophismus von den neun Kupfermünzen« ersonnen:

*Am Dienstag überquert X einen menschenleeren Weg und verliert neun Kupfermünzen. Am Donnerstag findet Y auf dem Weg vier Münzen, die der Regen vom Mittwoch ein wenig geschwärtzt hat. Am Freitag findet Z drei Münzen. Am Freitag morgen findet X zwei Münzen im Flur seines Hauses.*²⁸

Und nun stellt der ketzerische Philosoph die These auf, dass es sich um *dieselben* Münzen handeln muss, die, »wenn auch auf eine geheime, menschlichem Verstehen unzugängliche Art«, die ganze Zeit über existiert haben. Für die Bewohner von Tlön ist diese Behauptung so absurd, als wollte man aus dem Umstand, dass neun Menschen »in neun aufeinanderfolgenden Nächten einen heftigen Schmerz« erleiden, auf die Identität dieses Schmerzes schließen, als ob dieser – wie ein Ding – vom einen zum anderen wandere. Zur

²⁷ Dieser »eigene Weg« kann innerhalb der Theorien der »Quasi-Objekte« in ihren verschiedenen Ausführungen nicht zureichend erfasst werden, sondern bedarf einer Ding-Konzeption, die sich eher am Denken Martin Heideggers und Jacques Lacans orientiert. Vgl. Niehaus: Das Buch der wandernden Dinge, S. 364–395.

²⁸ Jorge Luis Borges: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: Labyrinth. München 1979, S. 131–149, hier S. 140f.

Widerlegung dieses Sophismus weisen sie unter anderem darauf hin, dass er auf der

[...] überspannten Verwendung zweier Wortneubildungen [beruht], die nicht durch den allgemeinen Gebrauch verbürgt und mit strenger Gedankenführung unvereinbar seien: der Verben ›finden‹ und ›verlieren‹, die insofern eine ›petitio principii‹ beinhalteten, als sie die Identität der neun erstgenannten Münzen mit den letztgenannten voraussetzten.²⁹

So wäre eine Welt beschaffen, in der es keine Dinge gibt, die uns nicht gehören; keine Dinge, die einen eigenen Weg haben, dem die Erzählung folgen könnte; keine Dinge, die warten.

²⁹ Ebd., S. 141.

Autorinnen und Autoren

STEFAN ABEL, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bern (*Parzival*-Projekt).

Forschungsschwerpunkte: Höfische Literatur (deutsch-französische Literaturbeziehungen), geistliche Literatur des Spätmittelalters, Editionswissenschaft.

Publikationen: »Die vierundzwanzig goldenen Harfen«. Edition und Kommentar. Tübingen 2011; mit Nicole Eichenberger (Hg.): Jos von Pfullendorf. »Das Buch mit den farbigen Tuchblättern der Beatrix von Inzigkofen«. Untersuchung und Edition. Stuttgart 2013; »Paulus und Thekla II« oder »Die guldin regel« – (Pseudo-)Biographie eines Beichtigers. In: PBB 136 (2014), S. 624–653; ... *dont Tristan fu enprisones* – mittelhochdeutsche Adaptationen und Kontrafakturen zu »D'Amors qui m'a tolu a moi« im Spiegel der Chretien-Überlieferung. In: ZfdA 145 (2016), S. 9–48.

ANTONIA EDER, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik, Karlsruher Institut für Technologie (KIT).

Forschungsschwerpunkte: Literatur und Wissen, Antikerezeption, Kulturtheorie, Gender Studies, Drama.

Publikationen: Der Pakt mit dem Mythos. Hugo von Hofmannsthals zerstörendes Zitieren von Nietzsche, Bachofen, Freud. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013; Doing Truth: Indizien und verdächtige Schlüsse bei Heinrich von Kleist. In: Yvonne Nilges (Hg.): Dichterjuristen. Studien zur Poesie des Rechts vom 16. bis 21. Jahrhundert. Würzburg 2014, S. 67–89; Mäuseparze und Weltweiser. Zuviel/Zuwenig-Wissen in Jean Pauls *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz*. In: Jill Bühler/Antonia Eder (Hg.): Das Unnütze Wissen in der Literatur. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, S. 157–171; Warum Frauen (um)fallen und Männer (ab)gehen: Raumsemantik in Hebbels Dramen. In: Franziska Bergmann/Lily Tonger-Erk (Hg.): Ein starker Abgang. Würzburg 2016, S. 101–124.

ROMANA KASKE, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin in der ENB-Nachwuchsforscherguppe Vormoderne Objekte. Eine Archäologie der Erfahrung am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Forschungsschwerpunkte: Objekte in mittelalterlichen Erzählungen, Material Culture Studies (insbes. Waffen und Rüstungen), mittelalterliche Bedeutungskunde, Kreuzzugsdichtung.

Publikationen: Objekte des Heros – heroische Objekte? Das Wirkungspotential militärischer Artefakte im Rolandslied. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4/1 (2016): *Heroes and things*, S. 43–52.

ALEXANDER KLING, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Bonn.

Forschungsschwerpunkte: Animal Studies, Literatur und Ökologie, Dinge und Komik.

Publikationen: *Unter Wölfen. Geschichten der Zivilisation und der Souveränität vom 30-jährigen Krieg bis zur Französischen Revolution*. Erscheint 2018 im Rombach Verlag, Freiburg i.Br./Berlin/Wien; mit Roland Borgards/Esther Köhring (Hg.): *Texte zur Tiertheorie*. Stuttgart 2015; *Das Meckern der Ziegen. Zum kollektiven Handeln in Johann Karl Wezels *Robinson Crusoe**. In: Roland Borgards/Marc Klesse/Alexander Kling (Hg.): *Robinsons Tiere*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2016, S. 149–176.

MARKUS KRAJEWSKI, Professor für Mediengeschichte und -theorie an der Universität Basel.

Forschungsschwerpunkte: Epistemologien des Randständigen, die Wissensgeschichte der Genauigkeit sowie Medien und Architektur.

Publikationen: *Bauformen des Gewissens. Über Fassaden deutscher Nachkriegsarchitektur*. Stuttgart 2016; *Lesen Schreiben Denken. Zur wissenschaftlichen Abschlußarbeit in 7 Schritten*. Wien u.a. 2013; *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*. Frankfurt a.M. 2010; *Paper Machines. About Cards & Catalogs 1548–1929*. Cambridge (MA) 2011; *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*. Frankfurt a.M. 2006.

JOHANNES F. LEHMANN, Professor für neuere deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn.

Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, kulturwissenschaftliche Fragen zur Genealogie der Moderne: Theater, Anthropologie, Recht, Zorn, Vorgeschichten, Rettung, Gegenwart.

Publikationen: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg i.Br./Berlin/

Wien 2000; Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2012; Einführung in das Werk Heinrich von Kleists. Darmstadt 2013; mit Stefan Geyer (Hg.): Gegenwart im 17. Jahrhundert? IASL-Schwerpunkt. In: IASL 42/1 (2017).

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.

Publikationen: Das Verhör. Geschichte – Theorie – Fiktion. Paderborn 2003; Das Buch der wandernden Dinge. München 2009; Erschöpfendes Interpretieren. Eine exemplarische Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleists *Das Bettelweib von Locarno*. Berlin 2013; Macht/Phantasie. Eine Betrachtung zu J.R.R. Tolkiens *Der Herr der Ringe*. Essen 2014.

PETER C. POHL, Dr. phil., Universitätsassistent am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck .

Forschungsschwerpunkte: Kreativität und Muße, Geschichte und Theorie des Bildungsromans, Gender Studies.

Publikationen: Konstruktive Melancholie. Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* und die Grenzen des modernen Geschlechterdiskurses. Köln u.a. 2011; Romantik als Bildungsstufe. Ästhetische Distinktion und kollektive Lebensformung in Gustav Freytags *Soll und Haben*. In: Eva Blome/Maud Meyzaud (Hg.): *Bildungsverweigerung*. Berlin/New York 2016 (= IASL Sonderheft), S. 304–321; Erinnernte Experimente. Robert Musil, Friedo Lampe und die Evolution künstlerischer Verfahren. In: Moritz Baßler u.a. (Hg.): *Deutsche Literatur 1930–1960. Zur (Dis-)Kontinuität literarischer Verfahren*. Berlin/New York 2016, S. 139–158.

GUDRUN PÜSCHEL, M.A., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Komparatistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

Forschungsschwerpunkte: Material Culture Studies und Dingtheorie, Literatur(politik) und Kultur der Goethezeit, Literatur- und Kulturgeschichte Weimars um 1914, »Literatur ausstellen«. Dissertationsprojekt zu: Beschriebene Dinge. Schriftlichkeit, Materialität und Performanz von Parerga in Goethes gesammelten Varia (Arbeitstitel).

Publikationen: mit Wolfgang Holler/Bettina Werche (Hg.): *Lebensfluten – Tatensturm*. Die Ausstellung im Goethe-Nationalmuseum. Weimar 2012; mit Wolfgang Holler/Gerda Wendermann unter Mitarbeit von Manuel Schwarz (Hg.): *Krieg der Geister*. Weimar als Symbolort deutscher Kultur vor und nach 1914. Ausstellungskatalog der Klassik Stiftung Weimar. Dresden 2014.

DIRK ROSE, Professor für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Universität Innsbruck.

Forschungsschwerpunkte: Polemik in der Moderne, galante Literatur, Literatur und Musik, literarische Topographien.

Publikationen: *Conduite und Text*. Paradigmen eines galanten Literaturmodells im Werk von Christian Friedrich Hunold (Menantes). Berlin/Boston 2012 (= Dissertation); *Polemische Moderne*. Stationen einer literarischen Kommunikationsform vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart [Ms. 2016] (= Habilitationsschrift); *Die Immaterialität des Ortes und die Materialität des Erzählens*. Verlust und Wiedergewinn einer Region in Siegfried Lenz' *Heimatismuseum*. In: Bernd Neumann/Andrzej Talarczyk (Hg.): *Erzählregionen*. Regionales Erzählen und Erzählen über eine Region. Ein polnisch-deutsch-norwegisches Symposium. Aachen 2011, S. 259–274.

JANA SCHUSTER, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Bonn.

Forschungsschwerpunkte: Lyrik, Ästhetik, Literatur und Wissen, Literatur und Ökologie.

Publikationen: »Umkehr der Räume«. Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2011; *Unheimliche Objekte*, Schönheit der Entropie. Szenographien des Transhumanen in Adalbert Stifters Erzählung *Die Mappe meines Urgroßvaters* und Heiner Goebbels' Installationsperformance *Stifters Dinge*. In: Claudia Schmitt/Christiane Solte-Gresser (Hg.): *Literatur und Ökologie*. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2017, S. 501–512; *Sanftmütige Gärtner oder postkatastrophisches Stewardship im frühen Anthropozän*. Stifters zweiseitiges Kultivationsprogramm. Erscheint in: Gabriele Dürbeck/Jonas Nesselhauf (Hg.): *Narrative des Anthropozäns in Kultur und Medien*. Frankfurt a.M. 2018.

PIA SELMAYR, Dr. phil., wissenschaftliche Assistenz am Lehrstuhl für Ältere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Zürich.

Forschungsschwerpunkte: Dingforschung, lyrische und epische Literatur des hohen und späten Mittelalters, Bild-Text Verhältnisse.

Publikationen: *Warne ob ich entslāfen bin*. Die Figur des Wächters nach Wolfram. In: Beate Kellner/Ludger Lieb/Stephan Müller (Hg.): *Höfische Textualität*. Heidelberg 2015, S. 189–211; Die Rüstung des Helden. Gattungsinterferenzen zwischen aventürehafter Dietrichepik und spätem Artusroman. In: Cora Dietl/Christoph Schanze (Hg.): *Gattungsinterferenzen. Der Artusroman im Dialog*. Berlin/Boston 2016, S. 57–78; Der Lauf der Dinge. Wechselverhältnisse zwischen Raum, Ding und Figur bei der narrativen Konstitution von Anderwelten im *Wigalois* und im *Lanzelet*. Frankfurt a.M. u.a. 2017; Die Intermedialität von Text und Bild in Bezug auf die unterschiedlichen Übertragungsphänomene des *jüngeren Sigenot*. In: Franziska Wenzel/Pia Selmayr (Hg.): *Übertragung – Bedeutungspraxis und ›Bildlichkeit‹ in Literatur und Kunst des Mittelalters*. Wiesbaden 2017.

VERENA SPOHN, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Freiburg i.Br. (Graduiertenkolleg 1767 *Faktuales und fiktionales Erzählen*).

Forschungsschwerpunkte: Geistliche Literatur des Mittelalters, insbes. Gebetsliteratur sowie Bibel- und Legendeneplik, Fiktionalität im Mittelalter, historische Narratologie.

Publikationen: mit Sebastian Kleinschmidt: Was ein Rahmen möglich macht: Die mittelalterliche Vision als ›Spielraum‹ des Fiktionalen. In: Johannes Franzen/Marc Wurich (Hg.): *Geschichte der Fiktionalität*. Erscheint 2018 im Ergon Verlag, Würzburg.

CAROLIN STRUWE-ROHR, Dr. phil., wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl von Prof. Dr. Michael Waltenberger (Mediävistik) an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Forschungsschwerpunkte: Literatur und Wissen, Pikaroromane, Narratologie und Poetologie.

Publikationen: Erfahrungswissen – Zu einer narrativen Form von Wissen in Prosaerzählsammlungen der Frühen Neuzeit. In: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 6/1 (2017), S. 76–96; Episteme des Pikaresken. Modellierungen von Wissen im frühen deutschen Pikaroroman. Berlin u.a.

2016; Von Mücken, Menschen und einem toten Ochsen – Überlegungen zur Problematik der Geltung und Durchsetzung von Herrschaft und zur poetischen Freiheit der Masse im ›Mückenkrieg‹ (1600). In: Jan Glück/Kathrin Lukaschek/Michael Waltenberger (Hg.): Reflexionen des Politischen in der europäischen Tierepik. München 2016, S. 182–208.

MARTINA WERNLI, Dr. sc., wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Université de Neuchâtel (MHV-Forschungsbeitrag des SNF).

Forschungsschwerpunkte: Schreibwerkzeug, Psychiatrie und Schreiben, Gender und Literatur.

Publikationen: Schreiben am Rand. Die ›Bernische kantonale Irrenanstalt Waldau‹ und ihre Narrative (1895–1936). Bielefeld 2014; Haarige Geschichten. Die Figur des Frisörs bei Herta Müller. In: Jens Christian Deeg/Martina Wernli (Hg.): Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur. Würzburg 2016, S. 193–215; Der erzählte Braten. Schreiben über die Martinsgans im 16. und 17. Jahrhundert. In: Elisabeth Hollerweger/Anna Stemmann (Hg.): Narrative Delikatessen. Kulturelle Dimensionen von Ernährung. Siegen 2015, S. 173–199.

Register

Namen und Dinge¹

- Aischylos 196, 228
Aktant 82, 83, 93, 97f., 101f., 246,
248, 253f., 266, 271f., 274, 276,
289f., 315f.
Akten 312
Akteur 25–27, 29f., 54, 82, 86, 101–
104, 106f., 110f., 114f., 117f., 120,
168, 171, 194, 207, 213–215, 219,
222, 233, 243, 245f., 248f., 253f.,
266f., 271f., 284, 287, 300, 302, 311,
313–317, 319, 335–337, 339, 344
Albrecht von Scharfenberg 69
Alexa 301
Ananieva, Anna 218
Anselm von Canterbury 109
Antlitz/Anlutz 111–114, 117
Appadurai, Arjun 20
Aristoteles 48, 191, 196, 229, 321f.
Aschenbecher 313
Auto 225, 287, 335
Automat 56, 71, 96f., 336
Axt, Streitaxt 64, 227, 236

Bal, Mieke 212, 219, 221f.
Ball, Bälle 225, 286
Balzac, Honoré de 28, 41–45, 48f.,
225f., 230
Bananenschale 328
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée 232
Barthes, Roland 24, 85f., 87, 272, 280f.,
290, 317–319
Baßler, Moritz 16, 327
Bein 90, 342
Beistelltisch 303, 305, 336
Bellamy, Liz 165, 167f., 181
Benjamin, Walter 42, 256, 283
Bennett, Jane 28, 55, 260

Beriga, Julius Pacius de 191
Bergson, Henri 91, 309, 311, 322, 325,
330
Bett 65f., 70, 229
Bild 21, 48, 86, 102, 105–110, 112f.,
117, 146, 157, 213f., 225, 239, 248f.,
253, 264, 268, 277, 281f., 285, 287f.,
297, 312–315, 325, 331
Bindfaden 338
Biographie 11, 20, 45, 55, 72–74, 77f.,
114, 118, 144, 160–162, 174, 176,
181, 215, 219, 261, 281, 285
Blackwell, Mark 165–167, 174, 176,
181, 342
Blanchot, Maurice 336
Blanckenburg, Friedrich von 248, 250
Blechdose 210
Blitzableiter 255, 258
Blume 14, 19, 156f., 250f., 260f.,
265–268, 276, 278, 285f., 289f., 313
Blumenberg, Hans 13, 323
Blut 64f., 106, 128, 138, 159, 186, 191,
200, 205, 227, 257, 259, 263
Böhme, Hartmut 19, 161, 224f., 233,
314, 319
Böll, Heinrich 342f.
Borges, Jorge Luis 344
Bosch, Hieronymus 143f.
Boyle, Robert 241
Bratenwender 231
Bratspieß 230
Bremond, Claude 316f., 319
Brennholz 8, 15
Brief 11, 15, 36, 50, 102f., 162, 164,
168, 173, 194, 195–197, 199, 213,
216, 223, 204, 255, 263, 278, 280f.,
285, 290, 300, 333–335, 337

¹ Die Ausdrücke sind in einer deskriptiven Beobachtung gesammelt und spiegeln nicht Überzeugungen der Herausgeber (etwa dass Flüchtlinge oder ein Hirsch Dinge wären) – sie beziehen sich schlicht auf Textfunde.

- Brille 312
 Bronzestatue 293
 Brotbeutel 342f.
 Brown, Bill 18, 20f., 55, 76, 88f., 164, 314
 Brüggen, Elke 79, 86, 102
 Brunnen 258, 285–287, 289, 323–325, 327–329
 Brustplatte 67–69
 Buch, Bücher 8–10, 24, 37, 39, 49, 53, 57, 62, 71, 81, 143–149, 151, 160–162, 174, 180, 213f., 225, 232, 249, 278, 280f., 286, 288, 291, 313, 334
 Bühler, Benjamin 232f.
 Bumke, Joachim 76
 Busch, Wilhelm 328

calamus 169f., 174
 Callon, Michel 83, 85, 242
 Camillas Grab 56, 71
 Cato 13
 Chagrinleder 230f.
 Christ, Valentin 55, 86
 Cicero 33, 190, 193, 322
 Comte, Auguste 244
 Couch 313
 Curtius, Ernst Robert 48

 Darwin, Charles 258f., 310
 Daston, Lorraine 21, 30, 83, 198, 211, 221, 307
 Daumenabdruck 203
 Dederon-Kittelschürze 296
 Dolch 186, 193–198, 200
don contraignant 80, 83f., 92
 Drachen 68
 Drehtür 305
 Durndart 56, 74

 Echo 301
 Ecker, Gisela 95
 Eco, Umberto 13, 319
 Edelstein 22, 56, 58f., 61–66, 69f., 140, 235
 Ehrenstein 96

 epistemisches Ding 255, 272
 Erasmus von Rotterdam 169f.
 Ernst, Ulrich 97
 Essgeschirr 225

 Fabel 8, 121, 165, 212f., 215f., 218, 220, 265, 320
 Fackel 228
 Faraday, Michael 254–258
 Faser 260f., 268
 Feder 8, 25, 29, 163–182, 210, 273, 284, 287
 Fenster, Fensterläden 153, 209f., 216, 258, 278, 313, 334
 Fernseher 314
 Fetisch 19, 23, 208, 216, 220, 222, 225, 233, 261f., 314, 319
 Feuerbach, Paul Johann Anselm von 186, 192, 292
 Fischli, Peter 310
 Flachs 260f., 265, 268
 Flaubert, Gustave 45, 224, 226f., 232f.
 Flüchtling 10–12
 Foucault, Michel 12, 38f., 40, 188, 276, 278
 Fossil 230f.
 Franken, Norbert 295, 301
 Franklin, Benjamin 258, 262
 Freud, Sigmund 149, 330
 Fumaroli, Marc 35

 Galvani, Luigi 260, 264
 Gans 163f., 169, 171–173, 177, 179
 Geld 14, 116, 121, 130, 155, 166–168, 172, 172, 175, 180f., 263–267, 279
 Gell, Alfred 20
 Genette, Gérard 318f.
 Gewebe 136, 247, 249, 253, 259–261, 265–267
 Gießkanne 15
 Glas, Gläser 11, 172, 210, 255, 313
 Glauser, Friedrich 203
 Globig, Hans Ernst von 202
 Gmelin, Eberhard 254
 Goethe, Johann Wolfgang von 30, 122, 148, 186, 205–224, 274, 286, 295

- Goethe, Wolfgang Maximilian von 205–224
- Goffman, Erving 328
- Gold 61, 65, 68, 70, 129–132, 139f., 165–167, 172, 199, 254, 265, 285, 339
- Goose-Quill 163–182
- Gral 56, 65, 74–77, 84f., 232
- Greimas, Julien Algirdas 26, 82, 90, 101, 245f., 271, 316f., 319
- Grimm, Jacob und Wilhelm 17, 143, 236f., 286, 334
- Gundacker von Judenburg 103f., 107f., 114, 118f.
- Gürtel 14, 65f., 101, 282f.
- Haar 19, 68, 90, 171–173, 193, 196, 198, 255, 284, 293, 297
- Haas, Wolf 203
- Habermas, Tilmann 21f., 219
- Haeckel, Ernst 258
- Haller, Albrecht von 260
- Hamann, Evelyn 312
- Hamann, Johann Georg 49
- Handschuh 81f., 87
- Haraway, Donna 247
- Harfe 227
- Hartmann von Aue 53, 65, 81, 88f., 92f.
- Harvey, William 257
- Hauff, Wilhelm 232
- Heidegger, Martin 18f., 21, 28, 314f., 333
- Heinrich von dem Türlin 81
- Heinrich von Veldeke 55f., 71, 86
- Heinzle, Joachim 63, 76, 79, 121
- Helm 66–69, 227, 295
- Henckel von Donnersmarck, Leo Graf 210
- Herd 229, 236
- Herder, Johann Gottfried 259
- Herodot 338
- Hirsch 148, 151, 153–155, 158
- Hoffmann, E.T.A., 25, 30, 186–188, 199–201, 272, 309
- Hofmannsthal, Hugo von 15
- Holm, Christiane 15, 23, 25, 208, 216, 218f., 309
- Holz, Holzpfeiler, Holzspule 8, 62, 180, 236f., 265, 285, 295, 305, 338
- Homer 225, 227, 230
- Horn 65, 81f., 87, 126, 134, 154
- Hosenträger 311
- Hürde 61, 322, 328
- Huster, Johann Georg 202
- Hut 14, 263, 287f., 297
- Hybride(n), 9, 67, 70, 121, 144, 147, 150, 153f., 156, 181, 184, 241–245, 248, 253, 258, 261, 266f., 272, 304
- Indiz 29f., 61, 183–204, 233, 247, 295, 318f.
- Instrumente 22, 86f., 91, 94, 97, 112, 125, 168, 178, 181, 184, 195f., 201, 225, 238–240, 273, 287, 295, 297, 305
- Iser, Wolfgang 326
- Jean Paul 278f., 286, 290
- Jefferson, Thomas 302, 304f.
- Jesus 102–117, 119f.
- Johannes von Garlandia 230
- Jolles, André 341
- Kaffeeautomat 336
- Käfig 255f., 258
- Kafka, Franz 24, 28, 30, 167, 222, 234, 237–240, 321
- Kästner, Erhart 314
- Karl V. 184, 188
- Kamm 16, 22
- Kartoffel 10, 12
- Kelch 75
- Keller, Weinkeller, Küchenkeller 303, 305
- Keller, Gottfried 16, 30, 44, 235, 271–292
- Kerzenständer 313
- Kette 67, 120, 133, 195, 245, 248–252, 255f., 258, 261, 263, 266, 268, 299, 310–313, 324f., 328f., 336, 341
- Keyserling, Eduard von 293, 301, 306

- Kimmich, Dorothee 15, 23, 97
 Kissen, Nadelkissen 313, 166
 Kleiderständer 298, 305
 Kleidung 14, 45, 62, 79, 85–87, 90, 97,
 130, 238, 258
 Kleist, Heinrich von 14, 24, 30, 184,
 186–188, 192–198, 201f., 208, 232
 Knaben-Figur 293
 Knochen 129, 205, 221f.
 Knopf 131f., 336f.
 Könneker, Barbara 149, 151, 155f.
 Körper 60, 66f., 69, 79–81, 87, 89, 102,
 107, 122f., 125–134, 138–146, 149,
 154–156, 159f., 169, 172, 175, 178,
 184, 191, 218, 225, 228, 236–242,
 254f., 258f., 260, 264, 273, 284,
 293, 304, 309–311, 323f.
 Kohl, Karl-Heinz 18f., 54, 98, 103, 143,
 152
 Konrad von Würzburg 29, 66, 135–137,
 141f.
 Kopf, Kopfbedeckung, Kalbskopf,
 Sirenenkopf 9, 67f., 144f., 153,
 155–159, 287f.
 Kopiermaschine 302
 Kopytoff, Igor 20, 72f.
 Korken 290
 Krajewski, Markus 21, 326, 336f.
 Krämer, Sybille 191, 217f.
 Krohn, Tim 342
 Krokodil (-leder), 67–69
 Krönungsstein 96
 Krug 14, 18

 Lacan, Jacques 40, 47, 124, 344
 Lampe 296, 301, 313
 Lanze 63f 210, 227
 Lappen 171, 259, 263
 Lastenaufzug 298, 393, 305
 Latour, Bruno 18f., 19, 25f., 30, 54,
 97, 101f., 106, 120, 143, 194, 222,
 233, 241–249, 251–253, 266f., 269,
 271f., 274–277, 279, 287, 289f., 304,
 315–318, 320, 325, 327, 335
 Lavater, Johann Caspar 186
 Law, John 83, 314

lazy susan 297
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 251
 Leinen 260f.
 Lendenschurz 296
 Liebig, Justus von 259
 Lilie 156f.
 Locke 193, 196–199, 228
 Lorient 31, 311, 313f., 321–325, 327,
 329f., 332
 Lotman, Jurij M., 27, 29, 41, 82, 84, 98
 Löwe 53, 59, 62, 77
 Luftpumpe 241
 Luís Vaz de Camões 288
 Lupton, Christina 165, 167, 171

 Makkaronipresse 302
 Mantel 29, 79–99, 168, 193, 206, 223,
 298
 Martínez, Matías 95, 289, 321
 Marx, Karl 21, 42, 261f., 264f.
 Maschine 239, 251, 273, 302, 305, 335
 Mauss, Marcel 20
 Meier, Christel 56–59, 61f., 64f.
 Mikrochip 241
 Möbel 9, 24, 43, 225, 301, 306
 Morton, Timothy 260
 Müller, Adam 264
 Müller, Jan-Dirk 82, 86–88, 126, 135f.,
 141, 144–152, 158
 Müller, Maria E., 133, 151
 Münze 165, 167, 172, 174, 176, 180f.,
 344f.
 Mütze 284, 287, 289, 292

 Nachttopf 37f.
 Netz, Netze, Netzwerk 25, 28–30, 54,
 72, 74, 82, 85, 98, 101–104, 106f.,
 109f., 114, 117–120, 194, 222, 242f.,
 245–249, 252–255, 257f., 260, 262,
 266f., 271f., 276f., 285, 293, 311,
 313f., 335–337
 Niehaus, Michael 23, 28, 40, 42,
 166–168, 187f., 203f., 317, 338f.,
 342, 344
 Novalis 14

- Ohly, Friedrich 55, 57–59, 65, 143, 147f., 159
 Opitz, Martin 13f.,
 Orange 86, 313
 Ørsted, Christian 256
- Papier, Papiere, Papiergeld 8, 43f., 172, 214, 263, 265f., 273, 313, 316,
 Peirce, Charles Sanders 191
 Pen 167, 169, 172, 173, 175–181
 Perücke 167, 170f., 173f.
 Pfaffe Konrad 65
 Pflug, Pflugschar 229f., 302
 Platon 311, 318, 323–325, 327, 329, 332
 Plautus 300
 Plessner, Helmuth 309, 311, 322
 Pomian, Krzysztof 20
Primula veris, Schlüsselblume 275f., 286f.
 Propp, Vladimir 316f., 319
 Proulx, Annie 342
- Quasi-Objekt 21, 92, 101, 120, 241, 325f., 334–336, 344
 Quasi-Subjekt 21, 92, 325f.,
 Quesnay, François 262
 Quintilian, Marcus Fabius 13, 34
- Rancière, Jacques 44, 230–232
 Regal 298, 303f., 313
 Reliquie 29, 59, 102–104, 106, 112, 114f., 117f., 120, 140
res 11–14, 16f., 20, 27–30, 33–43, 47–51, 53, 56–59, 61f., 66–69, 71f., 74f., 77f., 143–150, 155, 162, 183, 186, 220, 229
revolving serving door, Tür 12, 83, 303–305, 335
 Rheinberger, Hans-Jörg 255
 Riedel, Friedrich 230
 Rieger, Stefan 232f.
 Riemen 64–66, 227
 Rilke, Rainer Maria 24, 167
 Ring 14, 139–141, 166, 172, 195, 338–341, 343
 Ritter, Joachim 328
 Roche, Sophie la 218
- Robert Biket 81
 Rubin 59, 64f.
 Rüstung 58, 61f., 66–79, 74, 227
- Säckel 14, 263,
 Salamander(-haut) 56, 70f.
 Salatkorb 46–48
 Sartre, Jean-Paul 232
 Schedel, Hartmann 147
 Scheffel, Michael 95, 289
 Scherbel 37, 46
 Schild 14, 56, 63–67, 69f., 74, 210
 Schiller, Friedrich von 30, 186, 213–215, 233–235, 338
 Schläger 225
 Schlaghose 296
 Schlüsselblume, *Primula veris* 275f., 286f.
 Schmuck 62, 64, 101, 133, 172, 200
 Scholz, Susanne 95, 212
 Schreibfeder 29, 163, 165, 168f., 175, 177, 179, 210
 Schreibwerkzeug, Schreibzeug 10, 25, 30, 163f., 168–170, 174, 178f., 206–208, 210–222
 Schreibtisch 206, 209f., 214, 216–218, 313, 334
 Schrödinger, Erwin 313
 Schubkarre 227, 232
 Schulz-Schaeffer, Ingo 85, 111,
 Schütze, Stephan 235, 309, 311, 325
 Schweißstuch der Veronika, *vera icon* 29, 102f., 105f., 109f., 112–120
 Schwert 56, 58f., 62, 64f., 74, 210, 230, 285, 340f.
 Seneca 300
 Serres, Michel 21, 92, 101, 120, 143, 241, 248, 252, 258, 326, 334f.
 Sessel 148, 168, 313
 Simmel, Georg 21
 Siri 301
 Skelett 205
 Skulptur 294–297, 301
 Sophokles 196, 229
 Souriau, Etienne 318
 Speer 227, 340
 Speise 136f., 141, 151f., 158, 301, 304

- Speiseaufzug 336
 Spiegel 87, 165, 168
 Stab 210, 230
 Stamm, Stammbaum, Stammbuch 11,
 177, 219
 Statue 30, 96, 293, 297, 301
 Stein 30, 58f., 62, 75, 96, 101, 225–228,
 230–240, 257, 268, 293, 309
 Steiner, Uwe C. 24, 261f., 321
 Stierle, Karlheinz 92, 321f., 325f.
 Stifter, Adalbert 24, 30, 233, 244f.,
 249–253, 255–259, 261–267, 269,
 274
 Stock 16, 228
 Straßenschwelle 335
 Strittmatter, Erwin 47–50
 Stuhl 313
 Stummer Diener 30, 206, 294–307
 Stundglaß 158

 Tablett 295, 297, 301
 Tarnhût, Tarnkappe 14, 101
 Taschenuhr 50
 Tatwaffe 185,
 Taube 56, 60, 71, 151
 Tauben-Automat 56, 71
 Telefon 225, 313
 Teller 214f., 313
 Teppich 313
 Terenz 300
 Thomas von Aquin 96, 250
 Ticketautomat 336
 Tieck, Ludwig 7f., 11f., 15, 19, 28, 180
 Tier 19, 53, 58–60, 65, 67, 69–71, 82,
 148, 153, 165f., 168f., 172, 177, 179,
 181, 227, 259f., 266, 284, 309f., 316,
 333
 Tinte, Tintenglas, Tintenfass 175, 178,
 210, 215, 311
 Tisch, Tischaufsatz 53, 90, 152, 156f.,
 206, 209f., 213f., 216–218, 297f.,
 301, 303–306, 313f., 334, 336
 Tischdiener 301

 Tischleder, Bärbel 95, 97, 207, 320
 Titzmann, Michael 84
 Tolkien, J.R.R., 341
 Tomaševskij, Boris 320
 Treppe 8, 10, 12, 15, 19, 180
 Trinkhorn 81f., 87
 Trojanow, Ilija 7, 10–12
 Tür, *revolving serving door* 12, 83,
 303–305, 335

 Überführungsstück 185, 192
 Uhr 9, 50, 166, 172
 Ulrich von Zatzikhoven 81f., 89, 96

 Vasco da Gama 288
vera icon, Schweißstuch der Veronika 29,
 102f., 105f., 109f., 112–120
 Vergil 55, 86, 229f.
 Vischer, Friedrich Theodor 24, 235,
 309, 311, 320–322, 325, 327,
 330–332
 Vogl, Joseph 256, 263f., 321
 Vorhang 313
 Vulpis, Felix 210

 Waffe 14, 56, 64, 67, 86, 172, 185, 194,
 197f., 225
 Wagner, Richard 339–341
 Wassersuppe 8
 Weise, Christian 35–38, 46, 49
 Weiss, David 310
 Wells, David 53, 55, 61
 Wilde Mann 104, 112
 Wolfram von Eschenbach 56, 63, 65,
 70, 74–76, 101
 Wolters, Paul 297, 300

 Zahnstocher 173, 175
 Zeh, Juli 222
 Zeitschrift 167, 174, 176, 180f., 313
 Zeman, Mirna 166f.
 Zettel 160, 162, 216, 218
 Ziegenhörner 154

