

Über Reste

Für Helmut Lethen

Peter Geimer

„De lui, il me reste seulement le stylo“, so beginnt Sarah Kofman ihre Erzählung *Rue Ordener, Rue Labat*.¹ Dieser Satz gilt Kofmans Vater, dem Rabbi einer jüdischen Gemeinde in Paris, der eines Abends aus seiner Wohnung abgeführt wird und nicht wieder zurückkehrt. Von der Existenz ihres Vaters bleibt der Tochter also nur ein Stift, mit dem er Zeit seines Lebens geschrieben hat. Auf eine komplizierte Weise ist der Gestorbene in seinem Schreibzeug gegenwärtig. Oder handelt es sich um einen beliebigen, austauschbaren Stift, dem eine solche paradoxe Präsenz nur „zugeschrieben“ wird? Das Französische jedenfalls hat (wie auch das Englische) aus diesem ambivalenten Zustand des Überlebens und Zurückbleibens ein Verb gemacht: „rester“ (oder im Englischen: „to rest“). „Resten“, würde das im Deutschen heißen: Ich reste, du restest, er/sie/es restet ...

Irgendwann löst sich alles in Reste auf. Wenn es sich nicht, wie im Falle der familiären Memorabilie Kofmans, um eine private Erinnerung handelt, wird ein Teil dieser Reste ausgedockt, konserviert und als Fundstück, Relikt oder Zeugnis der Vergangenheit öffentlich ausgestellt. „Museumsobjekte sind auch Reliquien.“² Man versetzt die übrig gebliebenen Dinge in Vitrinen, leuchtet sie aus und versieht sie mit zahlreichen Einfassungen und Beschriftungen. Aber wer oder was redet in den Dingen? Diese Frage stellt sich insbesondere dann, wenn das ausgestellte Objekt keinen eigentlichen Materialwert besitzt, wenn es nicht als Kunstwerk gilt, keine kulturhistorische Bedeutung hat, sondern seinen Gehalt einzig einer symbolischen und unsichtbaren Beziehung verdankt: Wieso soll eine Reisekutsche beachtenswert sein, nur weil Johann Wolfgang von Goethe in ihr herumgefahren ist (Goethe-Haus Weimar)? Was bleibt vom Leben des Thomas Wolsey in jenem roten Kardinalshut zurück, den er im England des 16. Jahrhunderts auf dem Kopf trug (Bibliothek des Christ Church College, Oxford)? Was sagen uns die „Wasserhähne jener Badewanne, auf deren

1 Kofman, Sarah, Rue Ordener, Rue Labat, Paris 1994, S. 9.

2 Fliedl, Gottfried, Die Zivilisierten vor den Vitrinen, in: Gegenstände der Fremdheit. Muséale Grenzgänge, hrsg. von Hans-Hermann Groppe und Frank Jürgensen, Marburg 1989, S. 22–41, hier: 35; siehe hierzu auch Korff, Gottfried, Zur Eigenart der Museumsdinge, in: ders., Museumsdinge, deponieren – exponieren, hrsg. von Martina Eberspächer u. a., Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140–145.

Rand sitzend Robert Musil im Genfer Exil am 15.4.1942 gestorben ist³ (Musil Archiv Klagenfurt)?

Diese Exponate treten aus der Anonymität der Dinge heraus und werden so etwas wie individuelle Stellvertreter. Sie erhalten eine Bedeutung, die man ihnen nicht eigentlich ansieht, von der man aber wissen kann. Ihre Zeugenschaft wird ihnen zugeschrieben, kann ihnen – wie die Echtheit eines alten Gemäldes – aber auch wieder abgeschrieben werden: Wenn sich die Überlieferung als ungesichert, die Expertise als falsch, die Signatur als mangelhaft erweist, verlieren die Reste ihren Mehrwert. Der folgende Text geht der Frage nach, unter welchen Umständen Zeug zum Zeugnis wird, wie die bedeutungsgeladenen Dinge sich aber unversehens auch wieder entladen können.

Aura

Nach Krzysztof Pomian sind Objekte, die weder nützlich sind, noch als Bedeutungsträger in Frage kommen, schlichtweg Abfall. (...) damit einem Gegenstand von einer Gruppe oder einem Individuum Wert zugeschrieben werden kann, ist es erforderlich und hinreichend, dass dieser Gegenstand nützlich ist oder aber dass er mit Bedeutung versehen ist. Gegenstände, die weder die erste noch die zweite Bedingung erfüllen, sind ohne Wert. Sie sind faktisch keine Gegenstände mehr, sondern Abfall.⁴ Den Status jener Objekte, die man hingegen in Sammlungen aufbewahrt und ausstellt, definiert Pomian zunächst negativ: Sie sind weder Gebrauchsgegenstände noch Abfall. „Die in einem Armeemuseum deponierten Schwerter, Kanonen und Gewehre dienen nicht mehr zum Töten. Utensilien, Werkzeuge und Kostüme, die Teile eines ethnographischen Museums oder einer Sammlung sind, haben keinen Anteil mehr an Alltag und Arbeit der Bevölkerung in Stadt und Land (...) Schlösser und Schlüssel, die keine Tür mehr schließen oder öffnen, Maschinen, die nichts produzieren, Taschenuhren und Zimmeruhren, von denen niemand mehr die Zeit abliest. Mochte diesen Dingen in ihrem früheren Leben ein bestimmter Verwendungszweck zukommen, als Museumstücke haben sie ihn verloren.“⁵ Was die Dinge im Museum hingegen gewonnen haben, ist ihre Funktion als Bedeutungsträger. Pomian nennt sie deshalb *Semiophoren*.

Unter welchen Umständen aber erlangen solche Reste Bedeutung? Wie werden Dinge im musealen Raum mit Bedeutung aufgeladen? Wie kann ihnen diese Bedeutung aber auch wieder abhanden kommen, so dass sie als rohe Objekte zurückbleiben? Mitunter bedarf es nur einer leichten Verschiebung – einer als falsch entlarvten

3 Fliedl, 1989, wie Anm. 2, S. 36.

4 Pomian, Krzysztof, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998, S. 50.

5 Pomian, 1998, wie Anm. 4, S. 14.

Inschrift, dem Fund einer neuen Quelle – und das beredte Exponat wird wieder zum lakonischen Ding – Zeug, das uns nichts zu sagen hat. Wo wäre also die geschichtliche Zeugenschaft eines Gegenstandes dingfest zu machen? Ist sie den Objekten anzusehen? Muss man von ihr wissen? Sieht man sie, sobald man von ihr weiß?

Als materielle Reste verweisen Pomians Semiophoren auf Unsichtbares: eine vergangene Kultur, das Leben einer historischen Figur, eine lange zurückliegende geologische oder evolutionäre Vorzeit. Diese Vorgeschichte hat sich in den Objekten gewissermaßen materialisiert und abgelagert. Pomian beschreibt diesen Vorgang am Beispiel der kostbaren Vasen, die Piero de Medici im 15. Jahrhundert für sein Studio erworben hat. Später gelangten die Vasen in die Basilika San Lorenzo in Florenz, wo sie als Reliquiare dienten und wo der Priester sie am Ostermontag mit weißen Handschuhen bekleidet in die Höhe hielt, um der versammelten Gemeinde den Sünden-erlass zu gewähren. Im 18. Jahrhundert findet man die Vasen im Besitz des Staates wieder. Einige von ihnen befinden sich jetzt in den Uffizien, andere hat man in das neu gegründete Museum der Physik und Naturgeschichte übertragen. „Jetzt“ – im Museum – „stellt sich heraus, dass sie Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart sind. (...) Denn nun verweisen die Gefäße auf ihre Hersteller, die in weit zurückliegenden Zeiten gelebt haben (...) Und sie verweisen auf alle, durch deren Hände sie gegangen sind, auf alle Ereignisse, mit denen sie verknüpft waren, auf alle Traditionen, zu denen sie gehören. Sie sind nun mit Geschichte aufgeladen, sie materialisieren sie und dienen ihr als sichtbarer Träger (...)“⁶.

Vielleicht ohne es zu wollen, kommt Pomian hier jenen Beschreibungen nahe, die Walter Benjamin in seiner berühmten Definition der Aura gegeben hat. Die Echtheit eines Werkes war für Benjamin bekanntlich an sein „Hier und Jetzt“ gebunden, an sein einmaliges Vorhandensein an einem bestimmten Ort. „An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist“. „Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierten (...)“. Neben der materiellen Herkunft und dem physischen Alter eines Werkes ging es Benjamin also vor allem um dessen „geschichtliche Zeugenschaft“⁷. „Man erinnere sich nur“, so heißt es im *Passagenwerk*, „von welchem Belang für einen Sammler nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist, ebensowohl die zu dessen Entstehung und sachlichen Qualifizierung gehört wie die Details aus dessen scheinbar äußerlicher Geschichte: Vorbesitzer, Entstehungspreis, Wert, etc. Dies alles, die ‚sachlichen‘ Daten wie alle anderen, rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu

6 Pomian, wie Anm. 4, S. 82.

7 Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1963, S. 11, 13.

einer ganzen magischen Enzyklopädie, zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriss das Schicksal des Gegenstandes ist“.⁸

Auf eine komplizierte Weise scheint jene „geschichtliche Zeugenschaft“ weder in den Dingen zu sein, als deren stabile Eigenschaft – noch einfach in der Summe der wechselnden und beliebig austauschbaren Zuschreibungen, mit denen man ihnen zu- leibe rückt. Der Ort, an dem sie sich zeigt, ist jedenfalls vor allem auch ein Raum der Imagination. Georges Didi-Huberman hat Benjamins Begriff der Aura deshalb folgendermaßen umschrieben: „Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand, dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitet, was mit *Vorstellung* zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen (...)“.⁹ Die Aura eines historischen Objekts, das Hier und Jetzt seiner geschichtlichen Zeugenschaft, wäre also etwas, das man sich vor allem auch vorstellen muss, etwas, das man dem Ding, so die Formulierung Didi-Hubermans, „asoziiert“: Pomians Formulierung, die Dinge im Museum „repräsentierten Unsichtbares“, umkreist dieses Problem.¹⁰ Nebenbei sei bemerkt: Es ist interessant, dass die Begriffe, die zur Beschreibung des Auratischen verwendet werden, häufig mit Begrifflichkeiten der Physik operieren. Pomian spricht von der „Aufladung“ der Dinge, Vergangenheit sei in ihnen „materialisiert“.¹¹ Stephen Greenblatt sagt vom Hut des Kardinals Wolsey, den man in der Bibliothek des Christ Church College in Oxford ausstellt: „Und so strahlt er durch seine Glasvitrine noch heute ein Quantchen kultureller Energie aus“.¹² Wie soll man sich diese Aufladung vorstellen? Ist sie ein Zustand, eine Eigenschaft der Dinge? Oder wird sie ihnen bloß zugeschrieben und kann nach Belieben wieder abgezogen werden? Es geht hier um den ebenso offensichtlichen wie komplizierten Umstand, dass ein Ding seine Geschichtlichkeit nicht *sichtbar* mit sich führt, dass ihm diese offenbar erteilt und abgesprochen werden kann, ohne – und darauf kommt es an – ohne, dass es seine äußere Gestalt dabei auch nur im geringsten verändern müsste. Die Worte tosen um ein stummes Objekt herum.

Aura, ausgeknipst

Der von Pomian beschriebenen Geschichte der Medici-Vasen lässt sich das Schicksal eines goldenen Helms zur Seite stellen, der 1896 von den Kuratoren des Musée du

8 Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk*, Frankfurt a. M. 1982, Bd. 1, S. 274.

9 Didi-Huberman, Georges, Was wir sehen blickt uns an. *Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, S. 137.

10 Pomian, wie Anm. 4, S. 41.

11 Vgl. Anm. 6.

12 Greenblatt, Stephen, Resonanz und Staunen, in: ders., *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern*, Frankfurt a. M. 1995, S. 7–30, hier: 8.

Louvre erworben wurde. Sieben Jahre lang stand die Tiara hinter den Spiegelgläsern ihrer verschlossenen Vitrine im Kleinodensaal des Louvre und entfaltete ihre historische Zeugenschaft. Sie stand dort als jene kostbare Gabe, die der Skythenkönig Saitaphernes an einem Tag vor über 2000 Jahren im fernen Olbia in Händen gehalten hatte. Der Helm in seiner gläsernen Vitrine schien von weither zu kommen und aus einer tiefen Vergangenheit in das Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts hineinzustrahlen. Dieser Glanz verlosch am 23. März 1903. An diesem Tag gab ein Pariser Juwelier öffentlich bekannt, die Tiara sei die Arbeit des in Odessa lebenden Goldschmieds Israel Rouchomowski, er selbst habe ihn daran arbeiten sehen. Ein Pariser Boulevardblatt lud den Goldschmied nach Paris ein. Rouchomowski residierte im Hotel Central, empfing Delegationen von Journalisten, gab Autogramme und erzählte bereitwillig wie er bei der ikonographischen Gestaltung der Tiara vorgegangen war und dabei auf Folianten wie *Die Altertümer des südlichen Rußland* oder *Bilder-Atlas zur Weltgeschichte* zurückgegriffen hatte. Die Experten, welche die Echtheit des Werkes beglaubigt hatten – Monsieur le directeur Kaempfen von der Ecole du Louvre, die Herren Peirret und Revillout vom Ressort der ägyptischen Altertümer und zahlreiche andere Fachmänner – weigerten sich, den Geschichten des Mannes aus Odessa Glauben zu schenken. Ihr Beharren auf der Echtheit des Exponats ließ sich indessen nicht mehr halten, als Rouchomowski Details bekannt gab, die nur der Produzent des Werkes kennen konnte, und sich schließlich unter strenger Sicherheitsbewachung mit Erfolg daranzumachte, Teile der Tiara noch einmal identisch hervorzubringen.

Im Blick des Besuchers, der sich der Vitrine im Louvre näherte, hatte sich nun alles verkehrt. Über Nacht war der goldene Helm bedeutungslos geworden. Die Aura wurde ausgeknipst, und das Objekt zeigte sich in seiner Vitrine nur mehr als das Machwerk eines Betrügers. Seine Zeugenschaft war gefälscht, sein Alter war eine Lüge, und der Glanz der goldenen Ziselierungen, die ihn überzogen, erstrahlte nur noch zum Hohn. Und doch hatte die Tiara unterdessen unverwandt in ihrem gläsernen Behältnis gestanden. Sie wusste nichts von Israel Rouchomowski, nichts von den Attacken der Pariser Presse und der Schmach der blamierten Kunstexperten. Der Helm sah aus wie er immer ausgesehen hatte. Seine Gestalt war unverändert, nur um ihn herum war die historische Zeugenschaft weggebrochen.

Zwei Jahre nachdem Benjamin das magische Verhältnis des Sammlers zu seinen Dingen beschrieb, publizierte der Kunsthistoriker Hans Tietze seine bemerkenswerte Studie *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung*. Nach Tietzes Wort liegt, „jene maßlose Spannung zwischen echt und falsch“ darin, „daß ein Werk, wenn es als falsch erwiesen wurde, obwohl es materiell unverändert geblieben ist, von der höchsten zur niedrigsten Schätzung hinabstürzt (...)“.¹³ Tietze beschreibt den jähren Wechsel vom

13 Tietze, Hans, *Zur Psychologie und Ästhetik der Kunstfälschung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XXVII, 1933, S. 209–240, hier: 212.

historisch verbürgten Original zur Fälschung als einen Sturz aus der Höhe, gibt aber den entscheidenden Zusatz, dass dieser Sturz gewissermaßen unsichtbar bleibt. Denn das Meisterwerk stürzt, „obwohl es materiell unverändert geblieben ist“ (s.o.). Hier stürzt also etwas, das zugleich unbewegt bleibt. Der Fall ereignet sich irgendwo an den Objekten oder um sie herum. Was mit der Fälschung verletzt und getroffen wird, ist nach den Worten Tietzes deshalb „nicht so sehr die materielle Erscheinung der Dinge als vielmehr eine an sie anknüpfende Gefühlsassoziation, (...)“, ein „Mitschwingen subtiler Werte auf Grund einer Illusion“. ¹⁴ Die Fälschung ist mithin nicht einfach lokalisierbar, der Ort ihres Aufenthalts ist zerstreut, sie lässt sich nicht eigentlich auffinden, sondern besetzt eine Schaltstelle, „eine Verknüpfung“, weniger die „materielle Erscheinung der Dinge als vielmehr eine an sie anknüpfende Gefühlsassoziation“.

Zeugs

Die Frage nach der historischen Zeugenschaft der Dinge lässt sich aber noch zuspitzen. Die von Pomian beschriebenen Medici-Vasen haben einen kunsthistorischen Wert. Die angebliche Tiara des Saitaphernes sollte einen solchen Wert zweifellos vertauschen. Jenseits der Frage nach ihrer historischen Einmaligkeit bestechen solche Dinge also schon durch ihre äußere Gestalt und ein Teil ihrer Wirkung verdankt sich ganz einfach ihrer Kostbarkeit und ihrer ästhetischen Qualität.

Es liegt deshalb nahe, den fraglichen Vorgang der Bedeutungsaufladung gerade auch an den eingangs schon erwähnten Objekten zu untersuchen, die an sich zunächst völlig belanglos scheinen. Ein Gegenstand kann noch so alltäglich, abgenutzt oder gar hässlich sein: als Reliquie, Memorabilie oder Nachlass kommt er gleichwohl in Frage. ¹⁵ Vermutlich gibt es kaum ein Objekt, das aufgrund seiner äußeren Gestalt oder seiner alltäglichen Beliebtheit per se ausscheidet. In Wien ist die Schreibfeder Adalbert Stifters zu sehen, ein sprödes, schmuckloses und eigentlich hässliches Ding. Die ehemals wohl blütenweiße Feder hat im Laufe der Jahre eine bräunliche Färbung angenommen. Für jemanden, der Stifters *Nachsommer* oder die *Bunten Steine* gelesen hat, Texte, die vielleicht mit dieser Feder in Verbindung stehen, kann das spröde Objekt dennoch ein Gegenstand der Wertschätzung sein.

In der Annahme, ich sei ein Verehrer Thomas Manns, drückte mir im Züricher Thomas-Mann-Archiv vor Jahren ein Museumswärter den Gehstock des Dichters in die Hand. Ratlos hielt ich das Objekt in Händen. Eine Art von Ehrfurcht stellte sich ein, vor allem aber Ratlosigkeit darüber, was ich mit dem hölzernen Gegenstand in

¹⁴ Tietze, wie Anm. 13, S. 211f.

¹⁵ Siehe hierzu auch v. Stülpnagel, Karl-Heinrich, Sachzeugen als Quelle der Genealogie, in: Archiv für Familiengeschichtsforschung 1998/März, S. 3–13.

meiner Hand nun eigentlich anfangen sollte. Sollte ich vor der rekonstruierten Bücherwand des Dichters ein wenig mit dem Stock auf- und abgehen? Oder ihn stattdessen ehrfürchtig in den Händen balancieren wie ein kostbares Relikt? „Der ideale Wert von Memorabilien ist nur einer kleinen eingeweihten Personengruppe bekannt.“ ¹⁶ In jedem Fall hatte der Museumswärter begriffen, dass die Funktion solcher Reliquien auch heute noch etwas mit Berührung zu tun hat: Thomas Mann persönlich hatte diesen Gehstock regelmäßig berührt, und von dieser Beziehung sollte etwas auch auf denjenigen übergehen, der den Gegenstand Jahrzehnte später in Händen hielt.

Von der äußersten Form solcher Dingmagie berichtet Stephen Greenblatt: „Der Höhepunkt einer geradezu grotesk hagiographischen Proust-Ausstellung vor einigen Jahren bestand in einem Schaukasten, der eine kleine, belanglose, zusammengeflochtene Vase mit dem Hinweis präsentierte: „Diese Vase wurde von Marcel Proust zerbrochen.“ ¹⁷ Mir scheint allerdings, dass die Einordnung solcher Schausstellungen als groteske Hagiographie dem Phänomen nicht vollständig gerecht wird. Natürlich gibt es hier grenzwertige Erscheinungen. Angeblich hat Günther Grass den Anzug, den er bei der feierlichen Entgegennahme des Literaturnobelpreises trug, bereits zur Aufbewahrung in ein Archiv geschickt. Solche Überlebenskunst und Vorab-Verwertung kann sich freilich auf historische Vorbilder berufen. Wie Caesarius von Heisterbach berichtet, deutete die heilige Elisabeth von Thüringen eines Tages auf ihre Kleider, um folgende Worte an ihre Zofen zu richten: „Ihr handelt klug (...) wenn ihr jetzt diese Stoffe aufhebt, denn dann, meine ich, ist es nach meinem Tod nicht nötig, sie erst zu suchen, wenn ich eine Heilige sein werde und der Herr durch mich Wunder wirkt.“ ¹⁸ Offenbar hat auch Grass nur die letzte Konsequenz aus der Gewissheit gezogen, dass seine zukünftigen Reliquien ihn bereits heute umgeben. Was einmal Teil seines Nachlasses sein wird, hält sich in seiner Umgebung schon jetzt bereit – in einer Art hagiographischem Wartemodus. Sobald eine berühmte Persönlichkeit den letzten Atemzug getan hat, fallen ihre persönlichen Dinge aus der Latenz heraus und zeigen sich als Reste. Der Anzug von Günther Grass mag schon jetzt ein bewundernswertes Ding sein. Seine volle Aura entfaltet er aber erst dann, wenn er ein Überrest sein wird.

Es ist einfach, Reliquien scheinbar zu entlarven, aber es ist ungleich schwieriger, den Mechanismus ihrer Magie zu beschreiben. ¹⁹ Mir scheint, dass Objekte wie die

¹⁶ v. Stülpnagel, Karl Heinz, Aurenkonservierung?, unveröffentlichtes Manuskript, (Vortrag auf der 27. Tagung der Arbeitsgemeinschaft der Restauratoren, 13.–17. Oktober 1997).

¹⁷ Greenblatt, wie Anm. 12, S. 17.

¹⁸ Dinzlbacher, Peter, Die „Realpräsenz“ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen, in: Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Peter Dinzlbacher und Dieter R. Bauer, Ostfildern 1990, S. 115–174, hier: 149.

¹⁹ Zum Vorgang der scheinbaren Entlarvung siehe Latour, Bruno, Petite réflexion sur le culte moderne de dieux Fatichés, Paris 1996.

von Proust zerbrochene Vase durch das begriffliche Schema Pomians hindurch fallen: sie sind weder Gebrauchsgegenstände noch sind sie Abfall, noch sind sie Semiophoren. Zwar sind sie – jedenfalls für einen Verehrer Marcel Prousts – mit Bedeutung aufgeladen, aber es ist äußerst schwierig, anzugeben, um welche der von Pomian aufgeführten Arten der Sinngebung es sich handeln soll. Anders als die Medici-Vasen ist die von Proust zerbrochene Vase als Gegenstand der Kulturgeschichte ohne Belang. Die Vase ist auch kein lehrreicher Forschungsgegenstand. Was sollte ihr geduldiges Studium zum Vorschein bringen? Das gekittete Porzellan weist nicht über das bloße Ereignis seiner Zerstörung durch Proust hinaus. Es sagt nicht mehr aus als den puren Sachverhalt, dass Marcel Proust diese Vase zerbrochen hat. Die Bedeutung der Dinge ist hier beinahe tautologisch. Letztlich reduziert sie sich darauf, dass sie es sind und keine anderen, die man vor sich hat: diese Schreibfeder hier und keine andere, dieser besondere Gehstock, diese Vase hier, auf welcher der Autor der *Sache nach der verlorenen Zeit* eine wie auch immer fragile Signatur hinterlassen haben soll.

In seinem Essay *Resonanz und Staunen* hat Stephen Greenblatt jenen bereits erwähnten Hut beschrieben, den der Kardinal Thomas Wolsey im 16. Jahrhundert auf dem Kopf trug und der heute in einer Vitrine des von ihm gegründeten Christ Church College in Oxford liegt. Greenblatt erwähnt die Aura dieses Objekts, nennt es im nächsten Satz aber dann ein „belangloses Relikt“: „Und so strahlt er durch seine Glasvitrine noch heute ein Quantchen kultureller Energie aus. Winzig fürwahr – und vielleicht scheint es, ich hätte bereits viel mehr Aufhebens von diesem belanglosen Relikt gemacht, als es verdient. Aber Transmigrationen der soeben skizzierten Art – vom theatrales Ritual über die Bühne in die Universitätsbibliothek oder ins Museum – haben mich seit jeher fasziniert, weil sie etwas ganz Entscheidendes über die Textrelikte zu enthüllen scheinen, von denen mein Berufsstand besessen ist (...)“.²⁰ Greenblatt ist also relativ schnell wieder bei Texten, dem Medium, mit dem er sich auskennt. Was ihn interessiert, ist die Kaskade der Zuschreibungen, der Bedeutungswandel des Objekts im Schein seiner wechselnden Attribute. Aber was wäre über das Objekt selbst zu sagen? Ist es „nichts“? Eine bloße Hohlform, die sich nach Bedarf allen nur denkbaren Inhalten anschmiegt? Die Aura, so wurde hier im Anschluss an Benjamin, Tietze und Didi-Huberman argumentiert, ist weder *in* den Dingen noch liegt sie *in* der Summe der wechselnden Zuschreibungen. Ihre Sphäre ist eher ein Vorstellungsraum, der zwischen dem Gegenstand und seinen Zuschreibungen vermittelt. Was bliebe in dieser fragilen Konstellation aber über die „Dinge selbst“ zu sagen, die rohen, lakonischen Objekte?

²⁰ Greenblatt, wie Anm. 12, S. 8f.

Dinge am „Nullpunkt der Bedeutung“

„Wir scheuen uns“, so Martin Heidegger, „den Bauer auf dem Feld, den Heizer vor dem Kessel, den Lehrer in der Schule für ein Ding zu nehmen. Der Mensch ist kein Ding.“²¹ Aber auch umgekehrt wäre festzuhalten: das Ding ist kein Mensch. Die Dinge sprechen nicht, und es ist auch noch nichts davon bekannt geworden, dass sie Wünsche hegen oder Absichten verfolgen. Es erscheint mir deshalb fragwürdig, die fragilen Reste zu anthropomorphisieren und – etwa im Museum – dem stummen Zeug eine *menschliche* Stimme zu verleihen.

In einem Raum des Haus der Geschichte in Bonn steht der einstige Dienstwagen Konrad Adenauers, ein schwarzer Mercedes Benz 300. Die Kuratoren hielten es für eine gute Idee, dem Fahrzeug eine menschliche Stimme zu geben und es in der Ich-Form erzählen zu lassen, wohin es den Kanzler in den Jahren 1951–1956 gefahren hat. Es gibt auch so etwas wie eine Anbiederung bei den Dingen. Angesichts des sprechenden Autos in Bonn kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass solche Formen künstlicher Beatmung auch eine Hilfslosigkeit darüber verarbeiten, dass die Objekte *von sich aus* erst einmal nichtssagend sind. Man versucht, sie zum Reden zu bringen, gerade weil ihr historischer Status alles andere als selbstredend ist. Leider können die Gegenstände sich nicht dagegen wehren. Andererseits ist es unwahrscheinlich, dass sie überhaupt etwas von der Geschäftigkeit um sie herum bemerken. Gegenstände sind äußerst diskrete Wesen. Man kann sie anreden, beschimpfen oder demolieren – sie äußern sich nicht. Die Dinge bleiben unter sich und verfolgen keine Absichten. „Das unscheinbare Ding“, bemerkt Heidegger deshalb zu recht, „entzieht sich dem Denken am hartnäckigsten.“²²

Zuweilen kann diese Stummheit der Objekte zu der paranoiden Vorstellung führen, dass sie es nicht gut mit uns meinen. Am Rande eines Vortrags zur *Semantik des Objekts* hat Roland Barthes diese scheinbare Feindseligkeit der Gegenstände beschrieben: „In unseren Augen erhält das Objekt sehr rasch den Anschein oder die Existenz einer Sache, die un menschlich ist und eigensinnig, ein wenig gegen den Menschen, existiert; aus dieser Perspektive gibt es zahlreiche Entwicklungen, zahlreiche literarische Behandlungen des Objekts.“²³ In seiner *Suche nach der verlorenen Zeit* hat Proust wiederholt von dieser Indifferenz der Gegenstände berichtet. Schlaflos in seinem Bett liegend, ist der Erzähler „überzeugt von der Feindseligkeit der violetten Vorhänge und der unverschämten Gleichgültigkeit der Pendeluhr, die hoch oben vor sich hin

²¹ Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: ders., Holzwege, Frankfurt a.M. 1980, S. 1–72, hier: 5.

²² Heidegger, wie Anm. 21, S. 16.

²³ Barthes, Roland, *Semantik des Objekts*, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M., S. 187–198, hier: 191.

schwatzte als sei ich gar nicht da (...)“²⁴ Die Dinge ruhen in sich, als sei man gar nicht da. Wie das Jackett des Dichters überleben sie einen schon heute.

In einer Passage seiner *Cahiers* hat auch Paul Valéry von dieser Entzogenheit oder Vorgängigkeit der Dinge geschrieben und ihren Ort als einen „Nullpunkt der Bedeutung“ bezeichnet: „Solange die Dinge eine Bedeutung und sogar eine Form haben, befinden wir uns im Anthropomorphismus. Dem Wirklichen kommen wir – vielleicht – näher, indem wir in einer sinnvollen, zielgerichteten Rede, die zudem so geordnet ist, wie eine Rede nur sein kann, – das Leere gewahren, die Abwesenheit von Sinn, den Zufall, das Augenblickliche. So wie wir uns dem Wirklichen eines Wortes nähern, indem wir es durch ständiges Wiederholen, und wäre es das vertrauteste Wort, wie ein fremdartiges Geräusch vernehmen (...) so wie ein Tier es hört.“²⁵ Das eigentlich Dinghafte käme demnach erst zum Vorschein, nachdem man den Dingen ihren Sinn entzogen hat. Man müsste sie so anschauen können, wie ein Tier die Sprache der Menschen registriert, etwa eine im Publikum dösende Katze den Redbeiträgen einer wissenschaftlichen Tagung lauschen würde – als einem mehr oder weniger störenden Kauschen und Scharren. Vielleicht gibt ein Ding wie die ihre welt-historische Bürde abweisende Tiara des Saitaphernes etwas von diesem „Nullpunkt der Bedeutung“ zu erkennen. Denn diese Geschichte vom Aufstieg und Fall eines Dings handelt davon, wie ein kostbares und unersetzliches Kunstwerk plötzlich als rohes Objekt zurückbleibt. Es gibt, schreibt Francis Ponge, so etwas wie ein „Recht des Objekts“. „Kein Gedicht ist je ausgenommen von einer Nichtigkeitsbeschwerde seitens des Gedicht-Objekts (...)“²⁶

24 Proust, Marcel, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit I. Unterwegs zu Swann, Frankfurt a. M. 1994, S. 14.

25 Valéry, Paul, Cahiers/Hefte 2, hrsg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a. M. 1988, S. 105.

26 Ponge, Francis, Das Notizbuch vom Kiefernwald und La Mounine, Frankfurt a. M. 1982, S. 7f.

Anke te Heesen, Petra Lutz (Hrsg.)

Dingwelten

Das Museum als Erkenntnisort

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

© Stiftung Deutsches Hygiene-Museum; Foto: André Rival

© 2005 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 91390-0, Fax (0221) 91390-11
info@boehlau.de

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: DOUBLE STANDARDS, Berlin
Druck und Bindung: MVR GmbH, Brühl
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Germany



2005

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

ISBN 3-412-16604-9