

## Das Rätsel der Objekte: Zur literarischen Epistemologie von Dingen. Eine Einführung

Wenn nichtmenschliche Wesen nicht länger mit Objekten verwechselt werden, läßt sich vielleicht das Kollektiv vorstellen, in dem die Menschen mit ihnen verwoben leben.

Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora*<sup>1</sup>

Im Jahr 1956 beendet Roland Barthes seinen Band *Mythologies*, in dem er Alltagsmythen der französischen Gegenwartsgesellschaft einer Zeichenlektüre unterzieht – unter ihnen bekanntlich eine Reihe legendärer Objekte wie der Citroën DS 19, der Reiseführer *Guide Bleu*, das Beefsteak. Eine solche Zeichenlektüre zielt darauf, die Mythisierungsprozesse sichtbar zu machen und das jeweilige Objekt hinsichtlich seiner sozialen und symbolischen Funktionen, seiner angelagerten Narrative, seiner ideologischen und semiologischen Sinnebenen zu analysieren. In den letzten Zeilen des Buches äußert Barthes jedoch eine große Skepsis gegenüber seiner eigenen Arbeit oder – andersherum gewendet – eröffnet er bereits das nächste Forschungsfeld:

Unaufhörlich gleiten wir zwischen dem Objekt und seiner Entmystifizierung hin und her, außerstande, es in seiner Totalität wiederzugeben. Denn wenn wir das Objekt durchdringen, so befreien wir es, zerstören es aber auch; und lassen wir ihm sein Gewicht, so respektieren wir es, belassen es jedoch in seinem mystifizierten Zustand.<sup>2</sup>

Hier denkt Barthes das Objekt also keineswegs als strikten Gegenbegriff zur imaginären Konstitution der Dinge. Gleichwohl ist eine Darstellung der Totalität des Objekts, die all seine ‚Signifikationschichten‘ durchdringen und ihm dennoch ‚sein Gewicht‘, und d. h. nicht zuletzt seine Undurchdringlichkeit als Ding belassen müsste, in den *Mythologies* offenbar nicht leistbar. Das führt Barthes 10 Jahre später dazu, in seinem Text *Semantik des Objekts* eine analytische Trennung vorzunehmen und die von ihm so genannten existentiellen von den technologischen Konnotationen des Objekts zu unterscheiden.<sup>3</sup> Mit den „existentiellen Konnotationen“ spricht Barthes eine Objektauffassung an, nach der ein Ding

ummenschlich ist und eigensinnig, ein wenig gegen den Menschen, existiert; aus dieser Perspektive gibt es zahlreiche Entwicklungen, zahlreiche literarische Behandlungen des Objekts.<sup>4</sup>

1 Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora*. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a. M. 2002, S. 212.

2 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Berlin 2010, S. 316.

3 Roland Barthes: *Semantik des Objekts*. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a. M. 1988, S. 187 bis 198, hier S. 188 f.

4 Ebenda, S. 188.

Die Literatur wäre hier also der Ort eines Eigensinns und Eigenlebens der Dinge, das *unabhängig von* oder sogar „ein wenig *gegen* den Menschen“ stattfindet. Demgegenüber meinen die „technologischen“ Konnotationen das Objekt als „das Hergestellte“, genauer als das „den Herstellungs- und Qualitätsnormen unterworfenen“ Objekt, das „in Millionen Kopien [...] reproduziert“ wird. Barthes zeigt einerseits, dass auch solche technologischen Objekte nicht auf ihre instrumentelle Funktion zu reduzieren sind, sondern einen sozialen und kulturellen Sinn beinhalten, „der die Verwendung des Objekts übersteigt“,<sup>5</sup> ja dass kein Objekt frei ist von „einer leichten Emphase“<sup>6</sup>. Andererseits besteht Barthes darauf, dass es im Sozialen kein Objekt außerhalb des Sinns gebe:

Sobald ein nicht signifikantes Objekt von einer Gesellschaft übernommen wird – und ich sehe nicht, wie dies nicht sein könnte –, funktioniert es zumindest als Zeichen des Insignifikanten [...]; das ausgefallene [= ungewöhnliche] Objekt als solches liegt nicht außerhalb des Sinns; es bewirkt die Suche nach dem Sinn: es gibt Objekte, vor denen wir uns fragen: *was ist das?*<sup>7</sup>

Das Extraordinäre, Eigentümliche, Merkwürdige erregt unsere Aufmerksamkeit und fordert unsere Gewohnheiten und unser Wissen heraus.

Auch in diesem Text *Semantik des Objekts* hinterlässt Barthes ein Desiderat, das neue Forschungen eröffnet, indem er sich auf die technologischen Konnotationen von Objekten konzentriert und den von ihm sog. existentiellen Konnotationen, die er in der Literatur verortet, nur wenige Zeilen widmet.<sup>8</sup>

Es gilt mithin zu fragen, wie die Suche nach dem Sinn von Objekten in literarischen Texten auftaucht, die zugleich das Eigenleben der Dinge thematisieren: in welches Verhältnis also, mit Barthes gesprochen, existentielle und technologische Konnotationen treten können. Diese Frage sei hier anhand von zwei Texten skizziert, die sich dem Rätsel der Objekte widmen, indem sie ihre sinnsuchenden Protagonisten mit Objekten konfrontieren, die äußerst schwer zu konturieren sind. Die Rede ist von Herman Melvilles *Moby Dick* und Franz Kafkas *Odradek*: einem gigantischen Pottwal und einem winzigen Etwas. Beide geben ihre Bedeutung nicht preis, weder den Protagonisten noch den Lesern gegenüber, die sich auch nach intensivster Lektüre wie Barthes immer noch fragen: „*was ist das?*“

Was beide Objekte und beide Texte aber zeigen, ist das Spezifische einer literarischen Epistemologie von Dingen, die in den Beiträgen des vorliegenden Themenschwerpunktes *Literarische Dinge* auf unterschiedliche Weise im Mittelpunkt steht – als eine Perspektive, die in der Literatur Dinge aufsucht, um eine Vielfalt von Fragen an sie zu knüpfen: Wie treten die Dinge auf, welche Produktionsgeschichten und kulturelle Trans-

5 Ebenda, S. 189.

6 Ebenda, S. 191.

7 Ebenda, S. 196.

8 In diesen wenigen Zeilen, in denen Barthes u. a. auf Sartres *Ekel* und auf Ionescos Theaterstücke verweist (in denen die Objekte über den wehrlosen Menschen herfallen), aber auch auf Filme, Stilleben und den *nouveau roman* (wo Dinge in ihrer Essenz oder in ihrer „strikten Erscheinung“ beschrieben würden), zielt Barthes auf „eine Art Verflüchtigung des Objekts in das unendlich Subjektive [...] und gerade dadurch sind alle diese Werke im Grunde zu zeigen bestrebt, daß das Objekt für den Menschen eine Art Absurdität entfaltet und gewissermaßen den Sinn eines Unsinn hat“ (ebenda, S. 188f.).

formationen durchlaufen sie? Auf welche Weise ‚erzählen‘ sie von solchen historischen Transformationen und werden so zu ‚Geschichtszeugen‘ und ‚Wissensdingen‘? Wie konstituieren Dinge Bedeutung oder sabotieren sie? Welchen Phantasien geben sie Gestalt? Zeigen sie oder handeln sie? Welche Verhältnisse gehen die Dinge mit den Subjekten ein, sind sie Accessoire und Werkzeug oder eher Agenten, gar Akteure, und was machen sie daraus? Führen sie ein Eigenleben, das den irritierten Subjekten ein Bein stellt oder gar ohne Subjekte auskommt? Wie sind die mit ihnen verbundenen Bezugnahmen auf Wirklichkeit zu beschreiben: Erzielen sie einen Wirklichkeitseffekt im Barthes’schen Sinne, indem sie in einer Rhetorik des Dokumentarischen oder des Bedeutungslosen auftauchen und so die Bedeutung des Wirklichen annehmen? Wie wird ihre Materialität bestimmt, sind ihre Eigenschaften fix oder variabel? Sind die Dinge teilbar oder verknüpfbar, ungreifbar oder mitteilbar? Welche Medialität zeichnet sie aus? In welchen Ding- und Wissensordnungen sind die Objekte formatiert, welche Taxonomien rastern ihren Auftritt? Wie genau also werden ‚objects‘ zu ‚telling objects‘ (um einen Begriff von Mieke Bal aufzugreifen)?<sup>9</sup>

Ich möchte zunächst ‚die vielen Dinge‘ und ‚das eine Ding‘ in Herman Melvilles Roman *Moby Dick* aufsuchen (I.), dann mit Franz Kafkas *Odradek* ein Rätsel zu fassen versuchen, das vielleicht ein Ding oder Unding, vielleicht ein Wesen oder Unwesen ist (II.), und schließlich auf Überlegungen zum literarischen Wissen von Dingen und zu den Beiträgen im vorliegenden Themenheft zu sprechen kommen (III.).

I. „*Moby-Dick, or The Whale*“. Im vorletzten, dem 134. Kapitel ist Moby Dick der leidenschaftlichen Jagd durch Kapitän Ahab ein weiteres Mal entkommen, hat ein weiteres Mal ein Harpunierboot zerschmettert, einen Walfänger getötet und Ahabs Holzbein zersplittert (das nicht aus Holz war, sondern aus Walknochen). Ahab ist noch einmal mit dem Leben davongekommen, zum letzten Mal, wie das letzte Kapitel erzählen wird, das bekanntlich in der Katastrophe endet: Moby Dick reißt Ahab in die Tiefe und zerstört das Walfangschiff, das mit kompletter Besatzung untergeht. Am vorletzten Tag aber formuliert Ahab noch einmal die Quintessenz seiner Jagd, die Quintessenz des Objekts seiner Besessenheit:

Ein Rätsel ist’s [...]. Wie ein Habichtsschnabel hackt es mir am Hirn. Ich *will* und *werd* es aber lösen!<sup>10</sup>

Ein Rätselobjekt ist und bleibt Moby Dick den ganzen Roman hindurch und auch nach dessen Ende, obwohl doch im Roman an zweierlei gearbeitet wird: einerseits diesen Wal zu jagen und sein Rätsel zu lösen, gerade indem man ihn vernichtet; und andererseits sein Wesen zu erfassen, indem man alles, was es über Wale zu wissen gibt, erzählt. Diese beiden Ziele sind im Roman auf zwei Protagonisten verteilt: Kapitän Ahab und Ishmael, den Erzähler, der auf Ahabs Schiff anheuert und sich als schlechter Walfänger, aber umso besserer Walforscher und Erzähler erweist: Wenn er im Masttopp (vgl. Kap. 35) keineswegs

<sup>9</sup> Vgl. Mieke Bal: *Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting*. In: J. Elsner, R. Cardinal (Hrsg.): *The Cultures of Collecting*, Cambridge 1994, S. 97–115.

<sup>10</sup> Herman Melville: *Moby-Dick oder Der Wal*, übers. v. Matthias Jendis, München, Wien 2001, S. 848.

nach Walen Ausschau hält (und in diesem Zusammenhang zugibt, er habe während der jahrelangen Fahrt kein einziges Mal einen Wal gesichtet), sondern stattdessen in die Sterne schaut und über ägyptische Astronomen und die Standbilder von Napoleon, Washington und Nelson räsoniert, dann die Ausgucke der Südseefahrer mit denen der Grönlandfahrer hinsichtlich ihrer Ausstattung, ihrer Funktionalität und Bequemlichkeit vergleicht, dabei aus einem einst gelesenen Buch zitiert und Lord Byron parodiert, um schließlich die Reeder von Walfangschiffen vor solch untüchtig-träumerischen Männern wie ihm selbst zu warnen – dann zeigt sich eine Diskrepanz zwischen der funktionalen Einrichtung des Schiffs einerseits und einer Haltung des Spekulativen, des Assoziativen und des Alles-Wissen-Wollens andererseits. Diese Diskrepanz durchzieht den gesamten Roman und macht ihn zugleich als ein literarisches ‚Modell‘ der Wissensgewinnung und -darstellung sowie des katastrophalen Scheiterns erkennbar. Eine solche Diskrepanz kommt auch anhand zahlreicher anderer Schiffseinrichtungen, Walfanginstrumente und -strategien, Walverarbeitungspraktiken und -maschinen im Roman zum Tragen, haben diese doch nicht nur zweckgebundene Funktionen, sondern eröffnen zugleich eine Fülle von unvorhersehbaren Abschweifungen und ‚spekulativen Chancen‘.<sup>11</sup>

Den Erzähler Ishmael zeichnet demnach eine Perspektive auf die Dinge aus, die einerseits analytisch ist, wenn z. B. in den Kapiteln „Die Esse“, „Log und Leine“, „Verstauen und Aufklaren“, „Die Tranöfen“ u. v. m. der ganze technische Apparat des Walfangs zur Geltung kommt: Für jede Tätigkeit gibt es ausgeklügelte Geräte, deren Macht und Funktionsbestimmtheit, deren Leistungsfähigkeit und technologische Entwicklung ausführlich beschrieben werden; ihre jeweilige Bezeichnung wird erörtert, ihre Handhabung detailliert geschildert. Ebenso analytisch wird die Zerlegung des Pottwals erörtert, der Stück für Stück verarbeitet und dessen Anatomie und Verwertbarkeit dabei immer weiter durchdrungen werden, von der äußeren Speckschicht zur Trangewinnung bis ins Innere des Kopfes zum Walrat: der Wal als Industrieobjekt. Auf der anderen Seite ist Ishmaels Perspektive auf die Dinge von – wie Nils Rölller formuliert – ‚epistemischer Vagheit‘ gekennzeichnet: indem Ishmael sich zwischen Empirie und Theorie flexibel bewegt, zwischen Gelesenem und Gesehenem; indem dank seines assoziativen, metonymischen Verfahrens die Bestimmung seiner Erkenntnis- und Erzählobjekte immer wieder in die Schwebelage gerät; indem etwas in Erscheinung tritt und wahrnehmbar wird, dessen Konturen zunächst unklar sind (z. B. weiß Ishmael eingangs gar nicht, wie ein Wal überhaupt aussieht). Dieser hochgradig wissens- und welthaltige Roman wird demnach überhaupt erst möglich, weil der Wal, ‚das eine Objekt‘, bis zum Schluss ein undarstellbarer Gigant bleibt, ein Rätsel, dem sich der Erzähler unendlich annähert, ohne es zu lösen. Es ist diese Gleichzeitigkeit von analytischem Blick und ‚epistemischer Vagheit‘, die Ishmael zu einem Erzählen befähigt, das den Wal als ein enzyklopädisch erfasstes Wissensobjekt entstehen lässt und zugleich als ein Objekt, das sämtliche Darstellungsversuche sprengt.

Für Ahab ist der Wal eine fixe Idee, von der er besessen ist, aber auch ein konkretes Objekt, das er töten muss, um sich von ihm lösen: „Wie kann der Häftling denn ins Freie, wenn er die Mauer nicht durchbricht? Für mich ist dieser weiße Wal die Mauer,

11 Vgl. Nils Rölller: *Ahabs Steuer. Navigationen zwischen Kunst und Naturwissenschaft*, Berlin 2005.

dicht vor mich hingestellt.“<sup>12</sup> Furor und Intuition sind nicht nur Ahabs Antrieb, sie dienen auch als Mittel zum Zweck: Am Schluss wirft er die Navigationsinstrumente fort und verfolgt Moby Dick intuitiv. Ishmael hingegen baut im Laufe des Romans umfangreiche Wissensbestände auf, die der Annäherung, Durchdringung und durchaus existenziellen Bewältigung des ungeheuren Komplexes dienen, der sich um den Wal herum gebildet hat: der Wal in all seinen zoologischen, mythologischen, symbolischen, ökonomischen Ausprägungen, das Schiff und seine industriellen und mythischen Qualitäten, die Walfangtechnologie usw.

Am Ende seiner großen Erzählung jedoch ist die Technologie nutzlos, das Schiff zerstört, der Wal entkommen. Mit diesen Verlusten gewinnt der Roman aber nicht nur Ishmael als Erzählerfigur, weil Ishmael bekanntlich als Einziger überlebt, indem er einen Sarg als Rettungsboot benutzt und so überhaupt zum Erzähler werden kann. Weil der Roman damit seine eigene Existenz allererst schafft, wird zudem deutlich, dass das eben skizzierte Erfassen dieser gigantischen Wissensmasse ausdrücklich im Modus des Literarischen geschieht. Zu diesem Modus gehört es auch, den Giganten immer wieder aus dem Blick zu verlieren und die den Roman hindurch aufgebauten Wissenskomplexe unter den Generalvorbehalt eines Romanschlusses zu stellen, an dem alles Erzählte seinem Untergang zugeführt wird. Gerettet wird allein die Erzählung des Erzählers, womit der Text auf seine eigenen Entstehungsbedingungen verweist, ja, darüber hinaus die Bedingungen literarischer Darstellung und Wissenskonstitution noch einmal zu reflektieren gestattet.

II. „Odradek“. Odradek heißt das Ding, dem „Die Sorge des Hausvaters“ gilt, so der Titel der berühmten kurzen Erzählung, die Franz Kafka 1919 in *Ein Landarzt* publiziert hat. Doch welcher Art dieses Ding ist, bleibt völlig unklar. Der Text dekliniert es in fünf Abschnitten durch: zunächst „das Wort Odradek“, dessen „Sinn“ nicht zu finden ist, wie der Hausvater formuliert.<sup>13</sup> Dennoch insistiert der Text im 2. Abschnitt auf Odradek als „Wesen“ mit eigener Existenz, die in ihrem Äußeren geschildert wird, und zwar in einer sich selbst dementierenden Gleichzeitigkeit von technisch präziser Beschreibung und deren stilistischer Rücknahme, z. B. in Wendungen wie „es scheint“, „es dürfte“, „es sieht aus wie“:

wie eine flache sternartige Zwirnschleife, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein.

Diese Vermutungen lassen Lücken in den Dingbeschreibungen, durch die Odradek, klein und beweglich, den Fixierungen entkommt: „Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines“; so „kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen“. Zwar würde sich ein solches Ding in seinen

<sup>12</sup> Melville (wie Anm. 10), S. 273.

<sup>13</sup> Franz Kafka: Die Sorge des Hausvaters. In: Ders.: Drucke zu Lebzeiten, hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt a. M. 2002, S. 282–284, hier S. 282 (fortan zitiert nach dieser Ausgabe).

Bewegungen selbst blockieren, weil das Sternrad das Stäbchen am Gehen hindert und das Stäbchen das Rad am Rollen, dennoch ist von seinem Umherkollern die Rede. Die Spule changiert also zwischen textilen und technischen Konnotationen, zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, zwischen rund und eckig: „ineinander verfitzte“ Merkmale eines Dings, die nicht kompatibel sind.

Im 3. Abschnitt wird darauf verwiesen, dass diesem Ding nichts fehlt, es ist nicht etwa zerbrochen: „[D]as Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen“. Diese letztgenannte Bestimmung erinnert nicht nur an den Grundtenor, der Kafkas Bürokratie-Texte durchzieht, sondern bezeichnet auch eine präzise technische Beschreibung, der aber jener weitergehende Funktionszusammenhang fehlt, auf den die Beschreibung zielen könnte oder der diese Präzision motivieren würde. Odradek verdichtet sich demnach zu einem abgeschlossenen Ganzen, das offenbar auf nichts anderes verweist und keines anderen bedarf, um zu sein, was es ist.

Wenn Odradek im 4. Abschnitt menschliche Züge annimmt, insofern ein Pronomenwechsel vom ‚es‘ zum ‚er‘ erfolgt und der nunmehr sprechende, aber meist schweigende Odradek „wie ein Kind“ behandelt wird, dann wird die Figur durchaus nicht fassbarer, heißt es doch etwa: „oft ist er lange stumm“ (das würde ihn als Menschen ausweisen), „wie das Holz, das er zu sein scheint“ (das würde ihn als Ding ausweisen). Hier zeigt sich Kafkas schwer beschreibbare „Technik der flüchtigen Signifikation“<sup>14</sup>. Fassbarer wird der titelgebende Hausvater, dessen Monolog bislang der eines unpersönlichen „man“ war, nun aber mit der Fügung „unser Haus“ deutlicher hervortritt und schließlich im 5. Abschnitt zu einem „ich“ wird:

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. [...] die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.

Die hier im letzten Satz des Rätseltexzes ausgesprochene „Sorge“, das zwecklose Ding könnte verdienstlos überleben und gar noch den Tod des Hausvaters bezeugen, wirft ein bezeichnendes Licht auf die buchhalterische Todeslogik des Hausvaters: dass man dank der zielgerichteten Geschäftigkeiten eines Lebens, an denen man sich zerreibt, auf ein sinnvolles Sterben kalkulieren könne, ja, auf eine Versöhnung mit dem Tod im Zeichen einer verdienstvollen Lebensbilanz. Eine solche Versöhnung mit dem Tod – sie korrespondiert mit dem Überlegenheitsgefühl gegenüber den für leblos gehaltenen Dingen – wird jedoch von Odradek verhindert, ja mehr noch: Die verletzende und verletzlich machende „Vorstellung“, Odradek würde „mich auch noch überleben“, macht ihn zu einem unheimlichen Todesboten im eigenen Hause und zum potentiellen Zeugen des väterlichen Todes, aber auch zum Todesboten für jene Nachkommen, in denen der Hausvater doch weiterzuleben gedenkt: „Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern?“ Unheimlicher und unbegreiflicher noch als die eigene Vergänglichkeit erscheint hier die Unvergänglichkeit des Anderen.

14 Detlef Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens, Bodenheim 1998, S. 169.

Das Verhältnis von Ding und Tod wird von der Literatur auf vielfältige Weise ausgespielt, indem Dinge den Tod ankündigen und herbeiführen, bezeugen und begleiten, überstehen und erinnern: sei es als Grabbeigaben, Reliquien, Erbstücke, d. h. als Semiophoren, wie Krzysztof Pomian jene zwischen der Welt der Lebenden und der Toten, des Sichtbaren und des Unsichtbaren vermittelnden Dinge genannt hat,<sup>15</sup> oder sei es als nichtsnutzige Unwesen aus einer dem Tod nicht unterworfenen Welt. Nicht zuletzt deshalb ist der im Roman offensichtlich unsterbliche Moby Dick auch in diesem Sinne ein Ding.

Dass die Dinge nicht sterblich sind und dass sie ein Eigenleben führen, „das sich in ihrer Zwecklosigkeit manifestiert“<sup>16</sup> – dieses doppelte Skandalon wird von Odradek entfesselt, entwickelt, auseinandergewickelt, „mit nachschleifendem Zwirnsfaden“, der möglicherweise ein ineinander gefitzter Ariadnefaden ist. Zugleich markiert Kafkas Text mit Odradek jene „Zone des Nichtsterbenkönnens“, die Adorno in seinen *Aufzeichnungen zu Kafka* „das Niemandsland zwischen Mensch und Ding“ genannt hat.<sup>17</sup> In dieser topographischen Logik gesprochen, hat sich mit Odradek im Inneren des Hauses also ein rätselhaftes Niemandsland eingenistet,<sup>18</sup> das die Autorität des Hausvaters negiert, indem es ihn in dieses Niemandsland hineinmanövriert, ihm also sein künftiges Nicht-mehr-Mensch-Sein vor Augen führt. Walter Benjamin hat Odradek als „die Form“ bezeichnet, „die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt“. Dieses Vergessen betreffe „die Möglichkeit der Erlösung“, und das heißt auch: die Möglichkeit einer anderen Ordnung der Dinge, die nicht die des (Haus-)Vaters ist.<sup>19</sup>

In dieser Spannung von Wissbarkeit und Vergessen fordert die „Winzigkeit“ namens Odradek den Hausvater heraus. Mit einer solchen Attacke auf die Autorität des Vaters – mehr als jeder Sohn das könnte – und auf die genealogische Verlängerung des Vaters in Kindern und Kindeskindern wird der Aspekt des Geschlechts einbezogen, im Sinne von Gender und Genealogie. Dies geschieht, ohne dass hier, wie es in Melvilles *Moby-Dick* der Fall ist, von Männlichkeit oder von einer Geschlechtlichkeit des Dings namens Odradek die Rede sein könnte.

Während also *Moby-Dick* vom systematischen Aufbauen und Untergehen ganzer Wissenskomplexe aus der Technik-, Wissenschafts-, Mythen- und Literaturgeschichte erzählt, ist Odradek und mit ihm die Erzählung ein nichtiges Ding, ein *objet trouvé*, das die Frage des Wissens als Rätsel des Wissen-Könnens formuliert. Dieses Rätsel ist

15 Vgl. Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988.

16 Vivian Liska: *Odradeks Schwestern*. In: G. Ecker, C. Breger, S. Scholz (Hrsg.): *Dinge: Medien der Aneignung, Grenzen der Verfügung*, Königstein/Ts. 2002, S. 276–289, hier S. 277.

17 „Die Grenze zwischen dem Menschlichen und der Dingwelt verwischt sich. Das macht den Grund der oft bemerkten Verwandtschaft mit Klee aus. [...] Die Zone des Nichtsterbenkönnens ist zugleich das Niemandsland zwischen Mensch und Ding; in ihm begegnet sich Odradek, den Benjamin als einen Engel Kleeschen Stils betrachtet, mit Gracchus, dem bescheidenen Nachbild Nimrods.“ (Theodor W. Adorno: *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen*. Ohne Leitbild [Gesammelte Schriften, Bd. 10.1], Frankfurt a. M. 1977, S. 254–287.)

18 „Man weiß nicht, was für Dinge man im eigenen Hause vorrätig hat“, heißt es in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt*.

19 Walter Benjamin: *Franz Kafka*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schwegelhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a. M. 1992, S. 409–438, hier S. 431, 434.

zugleich eines des Wahrnehmen-Könnens, denn beide Texte stellen die Grenzen der Darstellbarkeit dar. Odradek entzieht sich der figürlichen Fixierung – zu widersprüchlich, zu winzig, zu beweglich – ebenso wie der Wal in Melvilles Roman: zunächst, weil Ishmael nicht weiß, wie ein Wal aussieht, dann, weil das Wasser immer große Teile von ihm verbirgt, schließlich, weil er ihn zu detailliert aus zu großer Nähe in all seinen auseinandergeschnittenen Einzelteilen sieht. Die Größe des Wals verhindert es ebenso, ihn in den Blick zu bekommen, wie die jeweils nur partielle Optik, die den je gewählten wissenschaftlichen, technologischen, mythologischen Blick kennzeichnet:

Es läßt sich auf Erden somit unmöglich feststellen, wie der Wal wirklich aussieht.<sup>20</sup>

Dieses Wahrnehmungsproblem spiegelt sich im Blick der Wale, die – so wird mehrfach hervorgehoben – mit ihren seitlich platzierten Augen zwei getrennte Sichtfelder haben, so dass sie leicht zu verwirren sind, weil sie die Dinge an ihrer Stirnseite nicht sehen können. Doch auch der menschliche Blick auf die Dinge ist ohne blinde Flecken nicht zu haben, wie Ishmael im gleichen Zusammenhang erörtert, ist man doch

außerstande, zwei beliebig kleine oder große Gegenstände genau zur gleichen Zeit aufmerksam und gründlich zu betrachten [...]. Wenn man aber nun die beiden Gegenstände trennt [...], um sein Augenmerk ganz auf einen von beiden zu richten, so kann man den anderen in jenem Moment gar nicht bewußt wahrnehmen.<sup>21</sup>

Das Rätsel der Objekte besteht also nicht zuletzt darin, wie die Dinge überhaupt wahrzunehmen und zu konturieren sind. Damit verbindet sich die Frage, welche Grenzziehungen zwischen Dingen und Nichtdingen, Dingen und Menschen, Dingen und Tieren oder zwischen Dingen untereinander vorgenommen werden.

*III. 1. Das literarische Wissen von Dingen.* Seit einiger Zeit erlangen die Dinge eine neue wissenschaftstheoretische und -historische Relevanz, die auf der Einsicht basiert, dass Artefakte oder technische Apparaturen keineswegs bloß verfügbare Werkzeuge zugunsten wissenschaftlicher Einsichten oder kultureller Handlungen sind. Vielmehr werden sie ihrerseits als ‚Agenten‘ begriffen, die Kultur- und Erkenntnisprozesse konstituieren. Bruno Latour spricht konsequenterweise von Dingen als ‚nichtmenschlichen Wesen‘, um diese von menschlichen Wesen zwar zu unterscheiden, aber anstelle eines instrumentellen Verhältnisses die Verquickung zwischen Menschen und nichtmenschlichen Wesen anzuzeigen.<sup>22</sup>

20 Melville (wie Anm. 10), S. 429. Vgl.: „Obgleich es also Bilder von Walen gibt, sind diese prinzipiell unmöglich; Ishmael unterscheidet dementsprechend – in den Überschriften der Kapitel 55 und 56 – nicht etwa richtige von falschen Bildern, sondern ‚Monstruous Pictures‘ von allenfalls ‚Less Erroneous‘“ (Robert Stockhammer: Warum der Wal ein Fisch ist: Melvilles *Moby-Dick* und die zeitgenössische Biologie. In: B. J. Dotzler, S. Weigel [Hrsg.]: „fülle der combination“. Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte, München 2005, S. 143–171, hier S. 161.)

21 Melville (wie Anm. 10), S. 520.

22 „Niemand hat je reine [Dinge] gesehen – und niemand je reine Menschen. Wir sehen Assemblagen, Krisen, Dispute, Erfindungen, Kompromisse, Ersetzungen, Übersetzungen und immer kompliziertere Gefüge.“ (Bruno Latour: Porträt von Gaston Lagaffe als Technikphilosoph. In: Ders.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996, S. 16–27, hier S. 21.)



Weil Dinge nicht völlig in die Vergegenständlichung eingehen und den ihnen zugeschriebenen Funktionszusammenhängen (innerhalb derer Heidegger sie das Zuhandene, das Zeug nennt) nicht entsprechen, bildet Dinglichkeit einen Widerstandspol bzw. einen Bereich des Entzugs, wo Bestimmungen nicht greifen und wo Fragen nach der ‚Natur‘ oder dem ‚Wesen‘ der Dinge sich unabweisbar immer wieder aufdrängen.

Die Literatur kann als ein bevorzugtes Reflexionsmedium dieser Vorgänge fungieren, erzählt sie doch schon lange vom Eigenleben und von der Handlungsmacht der Dinge (vgl. den Beitrag von MONA KÖRTE – *Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800*), die der Verfügung über die Dinge Grenzen setzen, ihre Indienstnahme erschweren und die Grundlage ihrer immer neuen Umwertungen und Sinngebungen darstellen (vgl. GISELA ECKER – *Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film*). Dementsprechend sind die Dinge voller – wechselnder – Bedeutung und verweisen auf ihre Kontexte, auf andere Dinge und vor allem auf die Subjekte, denen sie begegnen oder im Wege liegen, von denen sie gefunden oder gemacht, gesammelt oder benutzt, verehrt oder weggeworfen, erinnert oder vergessen werden – und die als Subjekte nicht unabhängig von Objekten gedacht werden können (vgl. SARAH SCHMIDT – *Vom Kofferpacken. Zur fragilen Allianz der Dinge mit den Worten in Herta Müllers Werk*). In ihrem Gemachtsein – sei es als künstlerisch-handwerkliches Einzelstück, sei es als industrialisierte Massenware – betonen die Dinge ihre Materialität und Stofflichkeit, über die sie zugleich hinausweisen, wenn sie zum Signum einer Epoche avancieren (vgl. CHRISTIANE HOLM – *Goethes Papierarbeiten und andere Dinge des „papiernen Zeitalters“* sowie BIRGIT R. ERDLÉ – *Die Masse der Dinge. Auftrittformen des Objekts zwischen Literatur und Wissenschaft in der Moderne [Vicki Baum und Georg Simmel]*). Wenn Roland Barthes darauf hinweist, dass auch technologisch konnotierte Objekte immer bedeutungstragend sind, unabhängig von ihrer Funktion,<sup>23</sup> so zeichnen sich literarische Objekte dadurch aus, dass sie nicht nur bedeutungstragend sind, sondern dass sie zudem die Bedeutungskonstitutions- und -entzifferungsprozesse in Szene setzen (vgl. MICHAEL NIEHAUS – *Dinge der Macht. „Der Ring des Nibelungen“ und „Der Herr der Ringe“*). Denn der „große Code der Objekte, in dem wir leben“,<sup>24</sup> ist ja kein fixer Bedeutungskatalog, sondern zentrales Element des kulturellen Codes, der das jeweilige Weltwissen sowie dessen Wahrnehmungs- und Repräsentationstechniken organisiert (vgl. SIBYLLE BENNINGHOFF-LÜHL – *Vom Buch als Schaukasten oder: Wunderbares Lesen. Die Holzbibliothek von Carl Schindlbach [1788]*).

Die Literatur unternimmt es demnach, die Funktion der Dinge für den Aufbau und die Strukturierung sozialer und kultureller Ordnungen zu inszenieren sowie die Konstitution und Produktion der Dinge zu rahmen und zu strukturieren. Aber sie macht auch die Abwesenheiten von Dingen sichtbar, wenn sie etwa das Ausfallen und Ausgefallene thematisiert: das, was an den Dingen fremd, fragmentarisch, unverfügbar ist.

23 Barthes fragt: „Wann beginnt die Bedeutung des Objekts? [...] sobald das Objekt produziert und von einer Gesellschaft von Menschen konsumiert wird, sobald es hergestellt, normalisiert wird [...]. Alle Objekte, die einer Gesellschaft angehören, besitzen einen Sinn; um sinnfreie Objekte zu finden, müßte man sich vollständig improvisierte Objekte vorstellen; [...] um absolut improvisierte Objekte zu finden, müßte man in völlig asoziale Zustände geraten“ (Barthes, wie Anm. 3, S. 190).

24 Ebenda, S. 196.

### III.2. Auswahlbibliographie

- Adamowsky, Natascha u. a. (Hrsg.): *Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst*, Göttingen 2011.
- Albrecht, Roland: *Museum der unerhörten Dinge*, Berlin 2005.
- Appadurai, Arjun (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge 1986.
- Asendorf, Christoph: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Gießen 1984.
- Bal, Mieke: *Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive*. In: Dies.: *Kulturanalyse*, Frankfurt a. M. 2006, S. 117–145.
- Barthes, Roland: *Semantik des Objekts*. In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a. M. 1988, S. 187–198.
- Bischoff, Dörte: *Poetischer Fetischismus. Die Macht der Dinge im 19. Jahrhundert*, München 2011.
- Böhme, Hartmut, Johannes Endres (Hrsg.): *Der Code der Leidenschaften: Fetischismus in den Künsten*, München 2010.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek b. Hamburg 2006.
- Brown, Bill: *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, Chicago 2003.
- Daston, Lorraine (Hrsg.): *Things that talk. Object Lessons from the History of Art and Science*, New York 2004.
- Davidis, Michael, Gunther Nickel: *Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson. Ausstellungskatalog des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs Marbach*, Marbach 2001.
- Ecker, Gisela, Martina Stange, Ulrike Vedder (Hrsg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein 2001.
- Ferus, Katharina, Dietmar Rübel (Hrsg.): *„Die Tücke des Objekts“*. Vom Umgang mit Dingen, Berlin 2009.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1966).
- Flusser, Vilém: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München, Wien 1993.
- Habermas, Tilman: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*, Frankfurt a. M. 1999.
- Heesen, Anke te, Petra Lutz (Hrsg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln u. a. 2005.
- Heidegger Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks (1935)*, Stuttgart 1982.
- Holm, Christian, Günter Oesterle (Hrsg.): *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, Würzburg 2011.
- Kimmich, Dorothee: *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011.
- Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.
- König, Gudrun M.: *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900*, Wien u. a. 2009.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M. 2001.
- Niehaus, Michael: *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München 2009.
- Oesterle, Günter: *Souvenir und Andenken*. In: *Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hrsg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Köln 2006, S. 16–45.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988.
- Schneider, Sabine, Barbara Hunfeld (Hrsg.): *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2008.
- Weder, Christine: *Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*, Freiburg 2007.

Anschrift der Verfasserin: Prof. Dr. Ulrike Vedder, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für deutsche Literatur, D-10099 Berlin