

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

4 / 2022

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

4. Jahrgang

2022

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2023

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.

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2023
Oberntorwall 21, D-33602 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-2013-8
Print ISBN 978-3-8498-1887-6
E-Book ISBN 978-3-8498-1888-3
ISSN 2627-1591
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| Anna Isabell Wörsdörfer (Münster) Remediatisierungen. Zur televisiven Dynamisierung der Bildkunst in der französischen Krimiserie <i>L'art du crime</i> | 7 |
| Joachim Harst (Köln) Virtuelle Investigationen. Transformationen des Indizienparadigmas zwischen Sherlock Holmes und <i>Forensic Architecture</i> | 23 |
| Annette Simonis (Gießen) Gefilmte Pinguine als Romansujet. Zur Adaption von Fernseh-Naturdokumentationen in den Romanen von Hazel Prior | 45 |
| Corinna Dziudzia (Gotha / Erfurt) Digitale Reflexionen und potenzierte Intermedialität. Banksy in Pompeji | 65 |
| Alexandra Müller (Gießen) Atmende Faxgeräte, widerspenstige Schreibtischlampen und Schreibtisch-Sekretärin-Hybride. Büromaterialien und Bürodinge in Kunst und Literatur | 87 |
| Laura Zinn (Gießen) ,Goethe goes Rammstein'. Rammsteins „Vertonungen“ von Goethes Gedichten als Arbeit am Klassiker | 123 |

Anna Isabell Wörsdörfer (Münster)

Remediatisierungen

Zur televisiven Dynamisierung der Bildkunst in der französischen Krimiserie *L'art du crime*

Die französische Krimiserie *L'art du crime* ist nicht die erste, die bildende Kunst und Verbrechen zueinander in Beziehung setzt.¹ Das US-amerikanische *crime drama* um den Kunstfälscher und Polizeiberater Neal Caffrey *White Collar* (USA Network, 2009-2014) und der japanische Anime *Kyattsu Ai*, zu Deutsch: *Katzenauge*, (Nippon Television, 1983-1985) über die Kunstdiebstähle eines kriminellen Schwesterntrios bringen Kunstverbrechen gleichfalls im Serienformat auf die internationalen Bildschirme. Auch im Filmgenre lösen Bilder wiederholt kriminalistische Ermittlungen aus: Ron Howards *The Da Vinci Code* (USA 2006) und Jim McBrides *Uncovered* (Großbritannien/Spanien 1994) etwa, beides Literaturverfilmungen, nehmen bei der actiongeladenen Polizeiflucht bzw. Verbrecherjagd ebenso ihren Ausgang bei versteckten Hinweisen auf (realen oder fiktiven) Gemälden. Im Gegensatz zu den genannten Beispielen, die intermediale Bezüge² innerhalb ihrer audiovisuellen Darbietung auf Inhaltsebene in Form von Bild- und anderen Kunstreferenzen in hoher Frequenz realisieren, zeichnet sich *L'art du crime* darüber hinaus durch eine komparatistische Verhandlung divergierender – bildkünstlerischer und televisiver – Medialitäten auf Diskursebene aus, die im Zentrum des vorliegenden Artikels steht.

Die seit 2017 mit bislang 20 Episoden in sechs Staffeln auf *France 2* ausgestrahlte Serie um das ungleiche Ermittlerduo Antoine Verlay (Nicolas Gob), Capitaine beim Pariser OCBC,³ und Florence Chassagne (Eléonore Bernheim), Kunsthistorikerin im Louvre, inszeniert – so die grundlegende These – das Aufbrechen starrer Mediengrenzen,⁴ genauer: der malereiinhärenten Momenthaftigkeit statischer Visualität, indem sie diese unter Einsatz genuin televisiver Medienspezifika dynamisiert, komplexe Handlungsfolgen aus ihr generiert. Aus der audiovisuellen Kommunikationssituation, die das Seriengenre mit dem Film teilt und Elemente narrativer und dramatischer Kommunikationssituationen

1 Die Idee zu diesem Aufsatz ist aus einer Vortragsdiskussion zur Literaturverfilmung von Arturo Pérez-Revertes Kunstkriminalroman *La tabla de Flandes* entstanden. Ich danke Dr. Alexandra Müller für den Hinweis auf die hier im Fokus stehende französische Serie.

2 Vgl. Irina O. Rajewski. „Was heißt ‚Intermedialität‘?“ In: Dies. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002, S. 6-27, hier: S. 16f.

3 *Office central de lutte contre le trafic des biens culturels*.

4 Zu den Formen von Medialität vgl. Knut Hickethier. „Medium und Medien.“ In: Ders.: *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 18-36, hier: S. 27f.

fusioniert,⁵ lässt sich die Hybridität der televisiven Medialität ableiten: Besitzt sie einerseits (dramatische) Charakteristika von Theatralität, die eine „im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung [hier via Kamera, A. W.] vorgenommene Inszenierung von Körperlichkeit zur Aufführung“⁶ bringt, zählen andererseits Merkmale audiovisueller Narration zu ihren festen Bestandteilen, die im Falle der TV-Serie von Serialität – dem Zusammenspiel von Wiederholung, Stagnation und Progression im seriell organisierten Erzählfluss – gekennzeichnet ist.⁷ Die in *L'art du crime* behandelten Gemälde französischer und europäischer Künstler – von Gustave Courbet und Edgar Degas bis Camille Claudel, von Leonardo da Vinci und Hieronymus Bosch bis Vincent van Gogh – werden so durch die Verwebung in die wöchentliche Kriminalgeschichte aus ihrer statischen Visualität und historischen Isolation herausgehoben und mittels bewegter Bilder, televisiv-remediativiert, in einen neuen dynamischen und aktualisierten Handlungs- und Deutungszusammenhang integriert.

Die Analyse vollzieht sich in drei Schritten: Nach einer ersten generischen Bestimmung von *L'art du crime*, bei der insbesondere auch serielle und theatrale Elemente der Gesamtproduktion zur Diskussion kommen, werden audiovisuelle serielle Narrativität und Theatralität als Komposita televisiver Medialität sodann an je zwei exemplarischen Kriminalfällen in Bezug auf die in diesen Episoden jeweils aufgegriffenen bildkünstlerischen Artefakte untersucht: Serialität als Erzählprinzip steht am Beispiel der Folgen „Une œuvre au noir – Partie I et II“ (1x05 und 1x06), die unter anderem von Géricaults Monomanen-Zyklus handeln, und der Folgen „Une ombre au tableau – Partie I et II“ (2x01 und 2x02), in denen ein Restaurator Kopien von Monet-Gemälden anfertigt, im Zentrum. Theatralität wird anhand der Episoden „Une mort galante – Partie I et II“ (1x03 und 1x04), in denen ein Kunststudent Watteau-Bilder leiblich nachstellt, und der Episode „Danse de sang“ (4x02), in der ein Mordfall im Moulin Rouge, in der Belle Époque zweite Heimat von Toulouse-Lautrec, zur Lösung der Amnesie der Hauptzeugin theatral rekonstruiert wird, Gegenstand der Analyse.

5 Vgl. Christian von Tschiltschke. „Film.“ In: Jochen Mecke, Herman H. Wetzel (Hg.). *Französische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Francke, 2009, S. 249-280, hier: S. 252.

6 Vgl. Erika Fischer-Lichte. „Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell.“ In: Dies. (Hg.). *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke, 2004, S. 7-26.

7 Vgl. ausführlich Markus Schleich; Jonas Nesselhauf. „Narration.“ In: Dies. (Hg.). *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen: Francke, 2016, S. 95-218, hier: 118, vgl. auch grundlegend Knut Hieckethier. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: W. Faulstich, 1991, hier: S. 10.

1. *L'art du crime*: Serielles Erzählen im Flexi-Narrativ und kunsthistorische Verbrecherjagd

Die von den beiden Drehbuchautoren Angèle Herry-Leclerc und Pierre-Yves Mora kreierte und von *Gaumont Télévision* produzierte Serie, deren Auftaktfolge am 17. November 2017 im französischen Fernsehen⁸ lief und deren bislang letzte Episode am 19. Dezember 2022 ausgestrahlt wurde, ist makrostrukturell als Flexi-Narrativ⁹ mit einem übergreifenden Plot – der Beziehungsentwicklung zwischen Capitaine Verlay und Madame Chassagne und ihrer beiderseitigen psychischen Dispositionen – und jeweils einem Fall der Woche – dem Kriminalfall mit Kunstbezug mit wechselnden Tätern, Kunstobjekten und Malern – angelegt. Was die äußere serielle Gestalt anbelangt, besteht bei den sechs realisierten Staffeln ein formaler Bruch zwischen der zweiten und dritten Staffel: Umfassen die ersten beiden je drei zu Doppelfolgen mit einer Episodenlänge von 45 Minuten arrangierte Fälle, besteht eine Staffel ab der dritten aus je zwei 90-minütigen Episoden bzw. Kriminaluntersuchungen. Paratextuell gerahmt wird die Serie durch das kontinuieritäts- und identitätsstiftende 22-sekündige Intro,¹⁰ das Figurenvorstellung und Atmosphärik miteinander kombiniert: Auf den Zoom ins Auge des in einem Gang des OCBC stehenden Capitaine Verlay folgen über einen animierten Tatort und Delacroix' *Liberté guidant le peuple* (1830) gelegte perspektivische und strahlenoptische Graphiken, die vom Zoom aus dem Auge der in einem Saal des Louvre stehenden Florence Chassagne abgelöst werden, auf den die Titeltkarte eingeblendet wird.

Die beliebte, mit dem Zuschauerpreis 2021 des *Festival des créations télévisuelles Luchon* ausgezeichnete Serie¹¹ erhält ihre besondere Charakteristik durch das Zusammenspiel des auf den ersten Blick disparaten, sich jedoch ideal ergänzenden Ermittlerpaars, des impulsiven, in Kunstdingen unbeschlagenen Antoine Verlay und der gelehrten, von einer Angststörung befallenen Florence Chassagne. Diese ist seit einem Schicksalsschlag in ihrer Kindheit, dem unerwarteten frühen Tod der Mutter, in der Lage, sich mit berühmten – längst verstorbenen – Künstlern zu unterhalten, die sie sich während der Gespräche in der jeweils laufenden Ermittlung (und darüber hinaus) real-körperlich vorstellt. Televisiv umgesetzt wird das Ganze schauspielerisch-theatral, das heißt die Maler treten Florence wie dem Fernsehpublikum tatsächlich, leiblich-materiell, vor Augen, ihre Performance ist in der Rezeption von letzterem nicht selbstständig zu imaginieren, sondern wird audiovisuell wahrgenommen. Die realisierte Aufführung der Künstlerpersönlichkeiten kann somit als eine typische

8 Die ersten drei Staffeln der Serie sind unter dem angliisierten Titel *Art of crime* im deutschen TV auf ZDFneo gezeigt worden (Stand: 01.01.2022).

9 Vgl. Schleich; Nesselhauf. „Narration“, S. 132-136.

10 Vgl. Schleich; Nesselhauf. „Narration“, S. 188-192.

11 <https://www.festivaldeluchon.tv/palmares-23eme-edition/> (letzter Zugriff am 03.01.2022).

Ausdrucksform der Theatralität von *L'art du crime* gelten, die das sonst statische Andenken an die Maler und ihr Werk im wahrsten Sinne des Wortes verlebendigt.

Im Laufe der episodischen- und staffelübergreifenden Handlung zeigt sich mehr und mehr, dass auch Capitaine Verlays künstlerische Blockade einem traumatischen Kindheitserlebnis, nämlich der Scheidung seiner Mutter vom gefühlkalten Vater, geschuldet ist. Verlays und Florence Chassagnes Leben haben sich ausgehend von einem Schlüsselgemälde, Monets *Un coin d'appartement* (1875), auf dem der Maler seinen Sohn Jean verewigte, komplementär entwickelt: Ist die Trennung von diesem Bild bei Verlay der (unbewusste) Auslöser, seither jegliche Kunst aus seinem Denken zu verbannen, steht selbiges für Florence am Anfang ihrer Fähigkeit, mit sämtlichen verstorbenen Malern zu kommunizieren. Die Verwobenheit ihrer Schicksale zeitigt zugleich einen seriellen Effekt: Bestimmte Gemälde, wie dasjenige des Impressionisten Monet, tauchen wiederholt in verschiedenen Episoden auf und aktivieren dergestalt das Seriergedächtnis von *L'art du crime*. Gleiches gilt für Jean-Honoré Fragonards galantes Rokoko-Gemälde *Le Verrou* (ca. 1777), das immer wieder – also seriell – die zunehmende erotische Spannung zwischen den beiden Protagonisten vergegenwärtigt und von Florence etwa auch im Traum mit Verlay und ihr in den Rollen des abgebildeten Paares nacherlebt (und mit ihren Therapeuten nachbesprochen) wird. Serialität wird hier also nicht nur durch die personelle Verdopplung, sondern auch durch die mehrmalige (imaginierte) Wiederholung der Handlung erzeugt – und somit Dynamik vermittelt. Aber nicht nur handlungsglobal, sondern auch in der Mikrostruktur jeder Einzelpisode wirkt die televisive Serialität im Kleinen, wie nun an den Fällen zu Géricault und Monet aufgezeigt wird.

2. Künstlerische Serien-Produktionen und seriell-televisive Ermittlungstätigkeit

Der dritte Fall führt Capitaine Verlay und Madame Chassagne in der Doppelfolge „Une œuvre au noir“ (1x05 und 1x06) auf die Spur der Werke des romantischen Malers Théodore Géricault (1791-1824): Vor seinem monumentalen Ölgemälde *Le Radeau de La Méduse* (1819) bricht Florences Vorgesetzte Delphine Étiembe (Patricia Thibault), Mitglied der Gesellschaft der Freunde Géricaults, bei einer Führung vergiftet zusammen. Als ihr junger Geliebter, der Arzt Fabien Délessère (Charles Templon), während der Beisetzung mit einem Messer verletzt und wenig später Delphines Ehemann Jacques (Christophe Laubion) zu Tode stranguliert werden, deuten alle Hinweise auf einen von Géricault besessenen Serientäter hin, der seine Opfer je einem der Monomanen aus der fünfteiligen Bilder-Serie des Malers zuordnet. Allerdings handelt es sich bei diesem nicht um die schizophrene Émilie Bazin (Joséphine Draï), die lediglich den aufgrund der von Géricault verwendeten Patina, Bitumen aus Judäa, bis dato unwiderruflichen Verfallsprozess des Schiffsbruchgemäldes aufhalten will, sondern um Délessère: Dieser ist der unbekanntes Sohn von Jacques Étiembe,

der dessen mittlerweile physisch und psychisch schwerkranke Mutter noch während der Schwangerschaft verließ – eine Parallele zu Géricault –, wofür der Verstoßene tödliche Rache übte.

Bei dem titelgebenden Bild der Episode handelt es sich um Géricaults für den Salon von 1819 eingereichtes 491 cm x 716 cm großes Gemälde *Le Radeau de La Méduse*, das seinerseits ein Verbrechen aus der jüngsten Geschichte Frankreichs darstellt:¹² Nachdem die Fregatte Medusa im Sommer 1816 auf dem Weg in den Senegal auf Grund gelaufen ist, lässt die Besatzung der sechs mitgeführten Notschiffe das eilig zusammengezimmerte und mit den 149 verbliebenen Männern völlig überfüllte Floß auf hoher See entgegen der Absprache im Stich. Nach 13 Tagen Überlebenskampf können nur 15 Schiffsbrüchige (von denen lediglich zehn die nächsten Tage überstehen) gerettet werden. Das Bild hält jenen Moment fest, in dem die Verbliebenen den Mast eines Rettungsboots am Horizont erkennen. Géricault gelingt es, die vorgängigen Horrorerlebnisse der Seenot in der Rettungsszene zu bannen, wie Florence im Gespräch mit dem imaginierten Maler (Emmanuel Leconte) feststellt:¹³ Die zerbissenen Lederreste zeugen vom Hunger, Mimik und Gestik einzelner Figuren vom zuvor eingetretenen Wahnsinn und schließlich die Axt und die blutroten Stoffe von Mord und Kannibalismus auf dem Meer.

Nichtsdestotrotz stellt das Bild eine Momentaufnahme dar, hält in seiner Visualität lediglich einen kurzen Augenblick fest, was durch die namentliche Anbindung an die mythische Medusa, Gorgonen-Tochter, deren Blick alles versteinert bzw. statisch verewigt, noch verstärkt wird:¹⁴ Das Gemälde ist geprägt von Stillstand, die Aktion liegt jenseits des Dargestellten – ein Aufbruch ist nur in einem anderen Medium, der TV-Serie, möglich: „Une œuvre au noir“ konstruiert um das Gemälde herum eine Erzählfolge, die *Le Radeau de La Méduse* einerseits zum Ausgangspunkt und möglichem Motiv für den Mord an Delphine Étienne macht, wie Florence mutmaßt: „Je sais pas encore ni comment ni pourquoi, mais le meurtre est lié au *Radeau de La Méduse* et pas au divorce“ (*Une œuvre au noir* – Partie I, 13:35-13:39). Andererseits dynamisiert die Episode das Dargestellte unter Heranziehung der weiteren Entstehungsumstände des Werks: Géricault verwendete zur Schattierung des bereits zu seiner Zeit stark abgetönten Gemäldes das chemisch instabile Bitumen von Judäa, das für eine stete unaufhaltsame Verdunklung des Bildes sorgt.¹⁵ Diese Prozesshaftigkeit

12 Zu Entstehung, Komposition und Rezeption des Gemäldes vgl. ausführlich Lorenz E. A. Eitner. „The Raft of the Medusa.“ In: Ders. *Géricault. His Life and Work*. London: Orbis Publishing, 1983, S. 136-206.

13 Vgl. „Une œuvre au noir – Partie I.“ In: *L'Art du crime*. Frankreich 2017-2022, hier: 19:05-20:29. Alle weiteren Belege aus der Serie werden fortan unter Angabe von Episodentitel und Zeitangabe in Klammern im Fließtext vorgenommen.

14 Vgl. Hans Richard Brittnacher. „Untergang im Bann des Mythos? Der Schiffbruch von Théodore Géricault bis Merle Kröger.“ In: Ders., Achim Küpper (Hg.). *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Ozeanische Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen: Wallstein, 2018, S. 279-296, hier: S. 287.

15 Vgl. Eitner: „The Raft of the Medusa“, S. 184.

ausnutzend, motiviert *L'art du crime* die Handlungen der verdächtigen Émilie Bazin, die den Verfall durch ihre Nachforschungen und Experimente zu stoppen gedenkt. Ihre angenommene Täterschaft stellt narratologisch jedoch einen *red herring*, eine falsche Fährte, dar, der nichtsdestoweniger das Moment des Seriel-len innewohnt, wie nun zu zeigen ist.



Abb. 1: Théodore Géricault: Le Radeau de La Méduse, Musée de Louvre, 1819.

Beim Nachspüren der Arbeitshypothese eines obsessiven Géricault-Liebhabers entdeckt Florence ein (bildkünstlerisches) Muster hinter der Vorgehensweise des Unbekannten: die Opfer-Auswahl nach und -Identifikation mit Géricaults Monomanen-Reihe. Die fünf der zehn erhaltenen Portraits, die der psychisch angeschlagene Maler für Dr. Étienne-Jean Georget, Chefarzt der Pariser Salêtrière, wahrscheinlich im Winter 1822/23 anfertigte,¹⁶ dienen dem Täter (scheinbar) als Orientierungspunkte, die auch das Ermittlerteam entziffern und so mögliche gefährdete Personen vorhersagen kann – es handelt sich auf Basis des Bilder-Zyklus um eine Mord- bzw. Angriffsserie: „Le tueur, il n’assassine pas seulement ses victimes devant *Le Radeau de La Méduse*. [...] Il suit une série de

16 Vgl. Lorenz E. A. Eitner. „The Portraits of the Insane.“ In: Ders. *Géricault. His Life and Work*. London: Orbis Publishing, 1983, S. 238-288, bes. S. 238-249 sowie weiterführend Udo Schubert. *Die „Irrenporträts“ von Géricault für Dr. Georget (1822/23) mit einem Vortrag von M. Putscher, Leiden 1986*. Feuchtwangen: Kohlhauser, 1989.

tableaux“ (*Une œuvre au noir* – Partie I, 35:38-35:45). Indem die Varianten des auf Leinwand festgehaltenen Wahnsinns – der Kindesentführung (Delphine Étienne, für die Adoption des Sohnes), des Diebstahls (Fabien Délessère) und der Spielsucht (Jacques Étienne) – als Handlungsmotive etabliert und in die televisive Narration eingebaut werden, dynamisiert sich ihre Funktion innerhalb der fortlaufenden Verbrechersuche, die anhand der zwei noch fehlenden Etappen (des militärischen Wahns und des Neids) zu einer in die Zukunft gerichteten seriellen ‚Schnitzeljagd‘ wird. Auf die letztendlich richtige Spur gelangen Verlay und Florence Chassagne aber erst, als bei der Obduktion von Jacques Étienne ein Zettel in seinem Mund gefunden wird, der ihn mit dem Neid (und nicht mit der Spielsucht) verbindet (vgl. *Une œuvre au noir* – Partie II, 20:00-20:54), sodass klar ist, dass die serielle Zuordnung des Täters nicht auf profunden Kunstkenntnissen beruht und die von Géricault besessene Émilie nur die von ihm manipulierte Marionette, ein Ablenkungsmanöver, ist. *L’art du crime* bedient sich demnach des in Leben und Werk des Malers omnipräsenten Motivs des Wahnsinns im Sinne einer produktiven Rezeption, indem die TV-Serie es zur Hervorbringung der sich prozessual entwickelnden seriellen Narration als zentralen Handlungsmotor einsetzt. Der aus dem Umfeld des historischen Géricault entlehnte Aspekt der psychischen Störung wird zusammen mit anderen lebensweltlichen Parallelen zum Künstler – Géricault verlässt seine schwangere Geliebte, die Ehefrau seines betagten Onkels,¹⁷ ebenso wie Jacques Étienne die Mutter Délessères – in der seriellen Handlungskomposition der Episode produktiv verarbeitet. Serialität steuert dabei, wie an den Monomanen-Portraits aufgezeigt, einen essentiellen, die Statik der Bildkunst überwindenden dynamischen Effekt bei, wie auch am nächsten Fall mit Bezug zum Impressionisten Claude Monet (1840-1926) zu beobachten ist.

In der Doppelfolge „Une ombre au tableau“ (2x01 und 2x02) entdeckt Capitaine Verlay am Ort eines Kunstraubs, den ein anonymes Anrufer zuvor angekündigt hat und in dessen Folge (auf den ersten Blick) Monets berühmtes Gemälde *L’été. Champ de coquelicots* (1875) bei der Jagd nach dem Flüchtigen zerstört wird, die Leiche eines Kunstrestaurators. Zwar stellt sich das zerschnittene Bild als Kopie heraus, doch entlarvt Florence Chassagne das eigentlich in einer Privatsammlung, derzeit aber für eine Ausstellung im Musée d’Orsay befindliche Original als Fälschung. Verdächtig ist der Schwager des Ermordeten, Frédéric Roussel (Guillaume Marquet), begabter Monet-Kopist, dessen Ehefrau Laurence (Léna Bréban) vor Kurzem an einer Krebserkrankung gestorben ist – wie Camille Doncieux, Monets Muse und erste Ehefrau. Im Laufe der Ermittlungen entpuppt sich Laurences’ Tod als vertuschter Mord (ihr wurde über einen längeren Zeitraum arsenhaltiges Scheeles Grün in den Tee gemischt) und es stellt sich heraus, dass die Täterin, ihre beste Freundin und Restauratorin Sandra Chevais (Maud Forget) die Kopien Roussels, den sie zwanghaft, aber unerwidert liebt, stiehlt, weil die Sterbende den Namen ihrer Mörderin in einer letzten Tat auf einem der Bilder verewigt hat. Sind die Mordfälle solchermaßen

17 Vgl. Eitner. „The Raft of the Medusa“, S. 175.

aufgeklärt, kann auch das illegal in die Kasachische Botschaft gelangte Original von Monets *Klatschmohnfeld* – durch einen vom OCBC abgeseigneten ‚Rückdiebstahl‘ – wiederbeschafft werden.

Bei Verlays und Chassagnes viertem Fall stehen weniger die Bildinhalte von Monets Gemälden mit ihren impressionistischen Spezifika¹⁸ als vielmehr deren Manifestationsformen im Zeichen der Serialität: Der Einzigartigkeit des Originals stehen die vielfältigen Reproduktionen – Fälschungen und Kopien – gegenüber, deren Unterschied Florence dem Capitaine zusammen mit ihrem Kollegen im Louvre, Hugo Prieur (Emmanuel Noblet), folgendermaßen erklärt:

FLORENCE: Il ne faut pas confondre une copie et un faux.

HUGO: Oui, les règles sont très strictes. La copie d'œuvre de musée exige une autorisation préalable. Sa taille doit être vingt pour cent inférieure ou supérieure à l'original.

FLORENCE: Et c'est tout à fait légal.

HUGO: Et bien sûr, le copiste n'a pas droit d'imiter la signature du peintre (*Une ombre au tableau* – Partie I, 7:35-7:53).

Handelt es sich hier auch nicht um das Serien-Phänomen einer postmodernen Ästhetik im Sinne Umberto Ecos,¹⁹ das die technische Reproduzierbarkeit im aktuellen ‚Zeitalter der Wiederholung‘ zur Voraussetzung hat, sondern um die Einzelleistung eines talentierten Kopisten, so bewirkt doch auch diese Vervielfältigung eine narrative Ausdehnung der Episodenhandlung um das Gemälde Monets, dessen oberste Absicht doch die visuelle Erzeugung der ‚Augenblicklichkeit‘ – erkennbar an der raschen, skizzenhaften Malweise – gewesen ist.²⁰ Ähnlich wie Géricaults seriell organisierte Reihe der Monomanen erzeugen die Monet-Kopien Roussels innerhalb der kriminalistischen Handlung Bewegung, sind Anlass der fortgesetzten Suche nach dem jeweils nächsten Werk, das die Ermittler in immer neuen Etappen ansteuern: Das serielle Motiv der – per se pluralistischen – Kopie überwindet somit die Statik des impressionistischen originalen Unikats und unterstützt dergestalt die televisive Darbietung in bewegten Bildern.

Auf der Inhaltsebene fließen in „Une ombre au tableau“ – wie schon in „Une œuvre au noir“ – zahlreiche lebensweltliche Aspekte der Malerbiographie in die Konstruktion der Handlung ein, die vor allem Monets Beziehung zu Camille

18 Vgl. etwa Felix Krämer (Hg.). *Monet und die Geburt des Impressionismus*. München: Prestel 2015 und Christoph Heinrich: *Monet. 1840-1926*. Köln: Taschen, 1993 sowie speziell zur Phase, in der *L'été. Champ de coquelicots* entstand, Richard Thomson: „The Suburbs of Paris.“ In: Henri Bovet (Hg.): *Claude Monet, 1840-1926*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2010, S. 118-141.

19 Vgl. Umberto Eco. „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien.“ In: Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam, 1990, S. 301-324.

20 Vgl. Felix Krämer. „Harmonie der wahren Farben.“ In: Ders. *Claude Monet*. München: Beck, 2017, S. 43-61, hier: S. 46.

und deren Todesumstände betreffen,²¹ die Florence Cassagne mit dem vorgestellten Monet (Bertrand Combe) erörtert (vgl. *Une ombre au tableau* – Partie I, 21:07-21:51). Die vermeintlich zufällige Parallele zum Monet-Kopisten Roussel und seiner an Krebs gestorbenen Frau Laurence bringt die Kunsthistorikerin im Nachsinnen über Monets *Camille sur son lit de mort* (1879) dazu, in dieser einfachen seriellen Wiederholung einen Zusammenhang zu erkennen, der letztlich der Schlüssel zur Aufdeckung des bis dato unerkannten Mordes ist. Dabei spielt wiederum die Materialität der Malerei-Utensilien eine entscheidende Rolle: Lieferte im Géricault-Fall die Patina des Schiffsbruchgemäldes einen (in die Irre führenden) erzählerischen Nebenstrang der polizeilichen Untersuchung, führt das hochgiftige Scheele Grün, mit dem Monet unter anderem den Lichteinfall in Natursujets darstellte, das Team auf die richtige Fährte (vgl. *Une ombre au tableau* – Partie I 47:11-49:04). In der erzählten Handlung der TV-Serie wird die Farbe als malerischer Werkstoff zum entscheidenden *Clue* der Detektion. Doch sorgen nicht nur diverse (serielle) Narrativierungen, sondern auch Theatralisierungen für eine Dynamisierung der Darstellung, denen sich die Analyse nun am Beispiel der Fälle um Watteau/Artemisia Gentileschi und Toulouse-Lautrec zuwendet.

3. Theatralisierung der Bildkunst und Mordermittlung in Serie

In der Doppelfolge „Une mort galante“ (1x03 und 1x04) ermitteln Capitaine Verlay und Florence Chassagne in einer renommierten Pariser Kunsthochschule, in der einer der Schüler, Jérôme Barrière, nach einer Rokoko-Party ermordet aufgefunden wird. Es stellt sich heraus, dass der Tote, ein glühender Verehrer von Watteau (1684-1721), sowohl eine erfolgreiche Erpressung gegen den Direktor der Schule organisierte, der ihm für Jérômes Verschwiegenheit bezüglich seiner sexuellen Eskapaden zwei Watteau-Originale aus dem Archiv verschaffte, als auch ein ausschweifendes Liebesleben mit mehreren seiner Mitschülerinnen, so Jade (Linda Bouhenni), Amalia (Fleur Geffrier) und Carine (Camille Aguilar), pflegte. Wie die Untersuchungen zeigen, war Jérôme besessen davon, während des Geschlechtsverkehrs Watteau-Gemälde in personam nachzustellen, und schreckte dabei auch nicht vor Vergewaltigung zurück. In einer solchen ist tatsächlich das Mordmotiv zu finden, wobei die sich rächende Amalia, angestiftet von ihrer früher ebenfalls vergewaltigten Lehrerin Madame Minsky (Catherine Wilkening), gemeinsam mit dieser und Jérôme als Zielperson das Bildsujet *Giuditta che decapita Oloferne*, französisch: *Judith décapitant Holopherne* (ca. 1612) der italienischen Barockmalerin Artemisia Gentileschi (1593-1653) – auch ein Vergewaltigungsopfer – in der Mordnacht real reinszeniert hat. Madame Minsky als Kopf hinter dem Plan kann gerade noch aufgehalten werden, als sie

21 Vgl. Dorothee Hansen. „Monet und Camille. Biographie einer Beziehung.“ In: Dies., Wulf Herzogenrath (Hg.). *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*. München: Hirmer, 2005, S. 22-41.

einen weiteren Schüler, Vincent (Jérémie Duvall), den sie fälschlicherweise der Komplizenschaft verdächtigt, in einer abermaligen Bild-Performance, Gentileschis *Giaele e Sisara*, französisch: *Yaël et Siséra* (1620), umbringen will.

Dass mit dem Watteau-zentrierten Fall der Theatralität ein größerer Stellenwert eingeräumt wird, zeichnet sich bereits bei der aufgedeckten Erpressung des Schuldirektors ab: In einem bei diesem aufgefundenen Umschlag befindet sich eine Bild-Collage, auf der Jérôme im Watteau-Gemälde *La partie carrée* (ca. 1713) den Kopf Pierrots durch den des Direktors ersetzt hat und ihn solchermaßen, so erklärt Florence (vgl. *Une mort galante – Partie I*, 40:35-42:11), suggestiv devianter Sexualpraktiken beschuldigt. Mit Pierrot²² wird hier also eine Figur der *commedia dell'arte* – beliebtes Motiv des Malers – zum Bildgegenstand, die das Theatrale regelrecht verkörpert. Während Watteau die typenhafte Gestalt allerdings durch die Bannung auf Leinwand nicht nur ihrer leiblichen Dreidimensionalität, sondern auch ihrer (theatralen) Performanz beraubt, Statik an deren Stelle setzt, überführen Jérôme und seine ‚Mit-Akteure‘ beide Aspekte in ihren künstlerischen Live-Reenactments von Watteaus Sujets (wieder) in die Realität, erhalten ihre ursprüngliche Theatralität. Allerdings geht dabei die bei Watteau, Maler von *fêtes galantes*,²³ noch dezidiert eingeschriebene erotische Mehrdeutigkeit, die Florences Vater (Philippe Duclos) in Bezug auf *La partie carrée* vehement verteidigt und die die Forschung etwa auch hinsichtlich Watteaus ebenfalls in der Folge zur Sprache kommendem akademischem Aufnahmestück *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) als konstitutiv betrachtet,²⁴ verloren: „Une mort galante“ substituiert diese durch die vereindeutigende Festlegung auf einen sexuellen Sinngehalt. Die TV-Serie hat sich zur konzisen Kriminalentwicklung, in diesem Falle eines Sexualdelikts, für eine Auslegung ohne Deutungsspielraum zu entscheiden. So lässt auch die Aussage der Mitschülerin Jade über eine Gemälde-Performance keinen Zweifel an Jérômes Absichten:

22 Zur Entwicklung der Figur zur Zeit Watteaus, insbesondere auf den französischen (Jahrmarkts-)Bühnen vgl. weiterführend Robert F. Storey. „L'Éducation Foraine. The Eighteenth Century.“ In: Ders.: *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton: Princeton University Press, 1987, S. 35-65.

23 Zur Entwicklung seines Beinamens vgl. Martin Eidelberg. „Watteau, peintre de fêtes galantes.“ In: Patrick Ramade (Hg.). *Watteau et la fête galante*. Musée des Beaux-Arts de Valenciennes. 5 mars – 14 juin 2004. Paris: Réunion des musées nationaux 2004, S. 17-28 und zur Entwicklung des historischen Konzepts vgl. François Moureau: „La fête galante ou les retraites libertines.“ In: Patrick Ramade (Hg.). *Watteau et la fête galante*. Musée des Beaux-Arts de Valenciennes. 5 mars – 14 juin 2004. Paris: Réunion des musées nationaux, 2004, S. 69-79.

24 Vgl. ausführlich Kirsten Dickhaut. „Gesellige Utopien in Antoine Watteaus Werk oder Das Dispositiv Kythera in der Malerei.“ In: Dies. *Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012, S. 293-422, hier: S. 248f.

JADE: [...] La dernière fois n'était pas un très bon souvenir pour moi. [...] Il a voulu qu'on fasse ça en imitant un tableau.

PARDO: Quel tableau?

JADE: Un Watteau, *Le faux pas*. Pour moi, c'était simplement un homme qui aide gentiment une femme à se relever. Je me suis pas méfiée. C'est après que j'ai vu ce que Watteau avait voulu peindre.

VERLAY: En fait, il la force et elle le repousse.

JADE: [...] Il supportait pas que le moindre détail y change. Il voulait avoir l'impression d'être dans le tableau (*Une mort galante* – *Partie II*, 6:11-7:25).

Jade beschreibt in der Sequenz als Opfer sexueller Gewalt die Theatralisierung von Watteaus *Fehltritt* (1717), bei dem das Gemälde die vorgängige Inszenierungsanweisung, die performative Imitation durch Jérôme und sie die einmalige Aufführung darstellt: Beide werden in diesem Arrangement zu Schauspielern, die die Rollen der auf dem Bild präsentierten Figuren einnehmen, durch ihre Körper zur (dramatischen) Darstellung bringen. Dabei wohnt dem Spektakel – im Gegensatz zum statischen Watteau-Gemälde, das lediglich den Moment einfängt – durch die dynamische Umsetzung eine theatrale Ereignishaftigkeit inne, die sich unter anderem dadurch auszeichnet, dass die Beteiligten ebendieses Ereignis zunächst lediglich erleben,²⁵ anstatt seine Bedeutung im selben Moment in vollem Umfang zu erfassen und verstehen, wie Jade, wie gesehen, rückblickend bestätigt. Jérômes selbsterklärtes Ziel ist in diesem Zusammenhang die Überwindung der theatralen Distanz durch die ganzheitliche Immersion in die dramatische Situation.

Die Reenactments innerhalb von „*Une mort galante*“ eröffnen noch eine weitere theatrale Dimension: Führt das im *Cold Open* der ersten Teilepisode mit der historischen Party, auf der die Schülerschaft der *École des arts* in opulenten zeitgenössischen Gewändern ausgelassen feiert (vgl. *Une mort galante* – *Partie I*, 0:00-1:45), die insbesondere im Rokoko (wie auch im Barock) ausgelebte Vorliebe der ostentativen (Selbst-)Inszenierung, verstanden als anthropologische Konstante, vor, ist Jérômes künstlerische mit einem Fotoapparat begleitete ‚Farb-Performance‘ zweier halbnackter Mädchen auf einer früheren Schulfeier, die in einem Flashback realisiert ist (vgl. *Une mort galante* – *Partie I*, 18:21-19:11), bereits eine theatrale Inszenierung im engeren Sinne.²⁶ Ihre Vollendung findet diese aber erst in den performativen Bilder-Nachstellungen der Barockkünstlerin Artemisia Gentileschi durch die Episodentäterin Madame Minsky, deren *Giaele e Sisara*-Imitation – im Gegensatz zu Jérômes Watteau-Performances – auch televisiv in der Serie repräsentiert wird:

25 Vgl. Erika Fischer-Lichte. „Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe.“ In: Jürgen Martschukat; Steffen Patzold (Hg.). *Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Köln: Böhlau, 2003, S. 33-54, hier: S. 39.

26 Vgl. zur Unterscheidung Erika Fischer-Lichte. „Inszenierung und Theatralität.“ In: Herbert Willems, Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 81-90, hier: S. 85.



Abb. 2: Artemisia Gentileschi:
Giaele e Sisara. Szépművészeti
Múzeum Budapest 1620.



Abb. 3: *Une mort galante* – Partie 2, 48:40.

Der Zugang zur inhaltlichen Sinnstiftung innerhalb der Kriminalhandlung liegt dabei sowohl im Leben der von der Forschung mitunter zur Feministin *avant la lettre*²⁷ stilisierten Malerin und ihrer Vergewaltigungserfahrung als auch im (wie schon bei Madame Minskys Ermordung Jérômes als ‚Vor-Bild‘ dienenden *Judith décapitant Holopherne*) biblischen Bildsujet selbst: Wie beim Judith-Motiv handelt es sich bei der Jaël-Darstellung um eine starke jüdische Frau aus dem Alten Testament, die einen ihr auch bildkompositorisch unterlegenen männlichen Feind des Volkes Israel bezwingt, ihm das Leben nimmt. Medial tritt von der malerischen zur televisiven Repräsentation eine veränderte Darbietung ein: Verewigt Gentileschis Gemälde den Moment unmittelbar vor dem tödlichen Schlag mit dem Schmiedehammer, endet also statisch vor der Umsetzung der Brutalität, erlaubt es die theatrale Spezifik von *L’Art du crime* den Mordversuch performativ bis zum Ende in Szene zu setzen, sodass echte Gefahr für den Sisara verkörpernden Vincent besteht. Es ist die theatrale Doppelkorporalität, durch die in der Serienhandlung Spannung erzeugt wird – denn führt Madame Minsky die Bluttat tatsächlich aus, verletzt sie nicht nur Vincents semiotischen Körper, sondern ebenfalls seinen phänomenalen Leib,²⁸ sodass er unweigerlich aus der (im Gentileschi-Bild sicheren) bildkünstlerischen Rolle fallen und die – beide Seiten in Waage haltende – Theatralität durch echten vollzogenen Mord vom illusorischen Spiel ins Lebensweltliche aufgelöst würde. Mit dem berühmten Pariser Variété Moulin Rouge als Schauplatz des nächsten Falls von Verlay und Chassagne kommt Theatralität in der TV-Serie in einer weiteren Facette zur Entfaltung.

In der Folge „Danse de sang“ (4x02) wird in den Kulissen des Moulin Rouge der Geschichtsprofessor Benoît Lafarge (Alexis Loret) mit einem Säbel erstochen tot neben einem Druck von Henri de Toulouse-Lautrecs (1864-1901) *Au Moulin-Rouge* (1892) aufgefunden; Hauptverdächtige ist seine Partnerin,

27 Vgl. Mary D. Garrard. *Artemisia Gentileschi and feminism in early modern Europe*. London: Reaction Books, 2020.

28 Zur Unterscheidung vgl. Fischer-Lichte. „Theatralität als kulturelles Modell“, S. 20.

die seit der Nacht an einer Amnesie leidende Tänzerin Estelle Domani (Sara Mortensen). Ihr Tanzpartner klärt Capitaine Verlay und Florence Chassagne darüber auf, dass Estelles auf Lautrecs Bild zu sehende Ururgroßmutter, Magali Vanel/la Provençale, in der Belle Époque wie ihre Nachfahrin Tänzerin im Moulin Rouge, ebenda durch einen tödlichen Säbelstich umkam. Verdichten sich erst die Hinweise, dass die psychisch labile Estelle tatsächlich die Täterin ist, die mit dem Historiker auf der Suche nach dem damaligen Mörder auf Rat ihrer Therapeutin, Olivia Meyer (Julie-Anne Roth), mit Lafarge eine kathartische Rekonstruktion, eine Nachstellung der Szene, zur Lösung des Familientraumas vornahm, geht das Ermittlerduo bald von deren Instrumentalisierung aus, wobei Estelle nichtsdestotrotz Zeugin der Tat bleibt und ihre Erinnerung bruchstückhaft zurückkehrt. Durch ein zweites Nachspielen des Tathergangs im Tanztrubel des Varietés, ist sie in der Lage, einen Hinweis auf ein weiteres Gemälde des an einer Gehbehinderung leidenden Lautrec mit dem gefeierten Tänzer Valentin le Désossé (‘der Knochenlose’), *La danse au Moulin Rouge* (1890), zu geben. Florence gelingt es, die verworrenen Zusammenhänge aus Estelles Unterbewusstsein richtig zu deuten und entlarvt die beinamputierte Psychologin Olivia, Ex-Geliebte Lafarges, als Täterin aus Eifersucht, die ihrer Patientin und Nebenbuhlerin den Mord unterschieben wollte.



Abb. 4: Henri de Toulouse-Lautrec: *La danse au Moulin Rouge*.
Philadelphia Museum of Art 1890.

Henri de Toulouse-Lautrec hält auf seinen postimpressionistischen Gemälden und Variété-Plakaten seine Eindrücke der belebten, von Theatralität nur so sprühenden Pariser Halbwelt der Belle Époque fest, besonders des nächtlichen Vergnügungsviertels Pigalle am Montmartre mit allerlei schauspielerisch-darstellerischen Attraktionen.²⁹ In seinen Bildern, so auch im für die Episode wichtigen *La danse au Moulin Rouge*, fängt er die Bewegung der zumeist bunt gekleideten Damen ein und setzt sie im Moment des Tanzvergnügens in Szene, lässt den (zeitgenössischen oder modernen) Betrachter solchermaßen das Amüsement der künstlerischen Performance in erhitzter Atmosphäre erahnen.

Lautrecs rein visuelle Darstellung kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die real performative Hervorbringung von Materialität im Vollzug des Tanzes in der Erstarrung des Bildes ihres theatralen Kerns der Dynamik und konstitutiven rhythmischen Bewegtheit verlustig geht: Während die Bildkunst einzig den Augenblick auf die Leinwand bannen kann, ist es in „Danse de sang“ der vorgestellte Maler (Bruno Solo), der im Gespräch mit Florence den unzähligen theatralen Veranstaltungen, denen er mit Vorliebe beiwohnte,³⁰ narrativ einen dynamischen Ablauf zurückgibt, sie retrospektiv zu neuem Leben erweckt: „Les cabarets, la fête, l’alcool, le vertige. On peut y brûler sa vie pour mieux y chercher sa mort (*Danse de sang*, 1:04:14-1:04:19). Herrscht bei der verbalen Wiedergabe des Taumels allerdings noch eine mediale Indirektheit durch Lautrec als zwischengeschaltetem, vermittelndem Erzähler vor, wird diese Distanz durch die audiovisuelle Unmittelbarkeit der TV-Serie überwunden, die das Spektakel im Moulin Rouge schon ab der ersten Minute der eingangs zwischen zwei Handlungssequenzen wechselnden Episode in seiner ureigentlichen multimedialen Theatralität zu repräsentieren vermag: Unter den Klängen von Jacques Offenbachs Höllen-Cancan (French Cancan) sind in Estelles historischer Traumsequenz immer wieder verführerisch mit ihren Unterröcken wedelnden und das Bein akrobatisch in die Luft schwingenden Einzeltänzerinnen zu beobachten, die in eine Gegenwartssequenz übergeht, in der eine ganze Gruppe von Tänzerinnen auf einer Bühne des Moulin Rouge eine Tanz-Choreographie aufführt (*Danse de sang*, 0:00-2:33): *L’art du crime* ist es aufgrund seiner medialen Eigenschaften möglich, live ausgeführte (statt piktoral konservierte) Theatralität zur Darstellung zu bringen.

Theatrale Momente sind darüber hinaus auch für die Kriminalhandlung in Form des mehrfachen Nachspiels der mörderischen Ereignisse abseits der Tanzbühne zentral, das hier jeweils psychologisch motiviert ist. Übernimmt Estelle im Versuch der kathartischen Rekonstruktion mit Lafarge scheinbar die Rolle des unbekanntem Mörders ihrer Vorfahrin (und der Historiker jene des Opfers), um sich in einem dramatischen Wirkeffekt von der Familienbürde zu lösen, in

29 Vgl. Nicholas Hewitt. „Music Halls and Mass Culture.“ In: Ders.: *Montmartre: A cultural history*. Liverpool: Liverpool University Press, 2017, S. 64-85.

30 Vgl. Jane Kinsman. „Cabaret Culture.“ In: Dies., Stéphane Guégan (Hg.). *Toulouse-Lautrec: Paris et le Moulin Rouge*. Canberra: National Gallery of Australia, 2012, S. 157-264.

einer Art selbstproduzierten und sich selbstermächtigenden Katharsis zu reinigen, ist es das Ziel der unter Polizeiaufsicht theatral nachgestellten Tatnacht des gegenwärtigen Verbrechens an Lafarge, in festlicher Auftrittskostümierung und durch exakte Imitation der inszenatorischen Vorlage die verlorenen Details in Estelles Erinnerung zurückzuholen (vgl. *Danse de sang*, 1:10:40-1:15:52). Hierbei lässt sich zusätzlich das serielle Moment erkennen: Es ist die Hergangswiederholung – der historischen wie der aktuellen Mordtat –, die Serialität ins Spiel bringt. Der serielle Ansatz einer theatralen Re-Präsentation, Wieder-Darstellung, gründet auf der psychologischen Diagnose eines anderen seriellen Phänomens, einer mentalen Störung Estelles, die zwanghaft an die unabwendbare Wiederholung eines Familienschemas glaubt, wie ihre Therapeutin Olivia Meyer Verlay und Florence offenbart:

OLIVIA: Estelle avait peur d'être assassinée comme son aïeule. Elle était obsédée par ça. Elle en rêvait la nuit. Elle pensait que c'était son tour.

FLORENCE: Son tour de mourir?

OLIVIA: Il m'a fallu plusieurs séances avec Estelle pour comprendre. En fait, elle est victime d'un schéma de répétition. La grand-mère de la grand-mère d'Estelle, Magali Vanel, a été assassinée.

VERLAY: Oui, ça... ça..., on le sait déjà.

OLIVIA: Oui, mais ce que vous ne savez peut-être pas c'est que deux générations plus tard, la grand-mère d'Estelle a, elle aussi, été assassinée, battue de son mari. Et les deux femmes avaient toutes les deux 34 ans quand c'est arrivé.

FLORENCE: C'est l'âge d'Estelle Domani.

OLIVIA: Oui, et Estelle était persuadée que deux générations plus tard, c'est elle qui serait assassinée au même âge. Elle avait cette conviction profondément ancrée en elle.

VERLAY: Attendez. Donc ses deux aïeules ont été toutes les deux assassinées à 34 ans? C'est... c'est... c'est quoi, le truc?

OLIVIA: C'est ce qu'on appelle un traumatisme transgénérationnel. Quand une famille vit un trauma violent, il y a des souffrances tendues qui sont transmises aux générations suivantes. Par exemple, il est possible que la grand-mère d'Estelle ait choisi un homme violent pour mari pour répéter le schéma familial (*Danse de sang*, 39:37-40:43).

Serialität (als Organisationsprinzip des Wahns) und Theatralität (als durchbrechende Therapieform) sind hier also komplementär zueinander und über das gemeinsame Motiv der psychischen Bewältigung verbunden. Und selbst im erfolgreichen Mord am Geschichtsprofessor, aus entgegengesetzter Perspektive: einer gescheiterten, da vom Spiel in die Realität überführten Rekonstruktion, taucht die Verwebung von theatralen und seriellen Elementen auf: Die von Lafarge verlassene Olivia schlüpft als Estelles Doppelgängerin verkleidet in die Rolle ihrer Rivalin und führt den geplantermaßen nur gespielten Säbelstich in Wirklichkeit aus. Im Hinblick auf die Figurenkonzeption stellt die Psychologin in der Tatsequenz aber nicht nur die serielle Verdopplung der Tänzerin Estelle dar, sondern aufgrund ihrer beider Gehbehinderung auch jene Lautrecs (vgl.

Danse de sang, 45:55), der seinerzeit auch Verdächtiger im Mordfall von Magali la Provençale war.

* * *

Die medienkomparatistische Untersuchung von *L'art du crime* und der in ihr behandelten bildkünstlerischen Artefakte hat ergeben, dass die TV-Serie im Zuge ihrer produktiven Rezeption berühmter Maler und ihrer Werke eine komplexe kriminalistische Handlungskonstruktion vornimmt, deren auf Audiovisualität, Serialität und Theatralität beruhende Medienspezifika eine Reflexion über das vorgängige Bildmedium auslöst, mit dem es qua medialer Abweichung in einen vieldimensionalen Dialog tritt. Überschneiden sich Gemälde und Serie in ihrer visuellen Darbietung, weichen sie in der Mehrheit ihrer medialen Eigenschaften voneinander ab, die sich mit dem Oberbegriffspaar von (bildkünstlerischer) Statik und (televisiver) Dynamik umschreiben lassen. Unter Rekurrenz auf ihre medialen Charakteristika, der seriellen Narrativität und der Theatralität, erreicht es die TV-Serie in der Verarbeitung der Kunst- und Künstlerthematik, über das gleichzeitig den Moment einfangende und diesen auf Dauer stellende Bildmedium hinauszugehen und progressive Handlung an die Stelle von pikto-
ralem Stillstand zu setzen. Dies geschieht in *L'Art du crime* auf zweierlei Weise: Einerseits wird den behandelten Gemälden – wie an Géricaults Monomanen-Zyklus und der Monet-Kopien gesehen – über das serielle Element selbst das Merkmal einer dynamischen Reihung eingeschrieben. Andererseits verleiht die (Re-)Theatralisierung bildkünstlerischer Sujets – so im Falle der Watteau-/Gentileschi-Reenactments und der Lautrec-/Moulin Rouge-Nachstellungen – den Charakter performativer Prozessualität. Darüber hinaus macht sich die Krimiserie nicht nur die bildkünstlerischen Artefakte, sondern zu einem entscheidenden Teil auch das Leben der jeweiligen Maler zur Kreation der Handlungsfolge zunutze. Hinsichtlich der televisiven Medialität liegt ein generelles Spannungsmoment in der dem Konzept der Serialität inhärenten Wiederholung und der Einmaligkeit der theatralen Aufführung, das in *L'art du crime* allerdings nicht konkurrierend ausgespielt wird, da sich beide medialen Spezifika im Zusammenspiel von Repetition und Progression harmonisch zu einem audiovisuellen Gesamtprodukt vereinen, das die starre Medialität der Bildkunst überwindet und ihre fortgesetzte Wahrnehmung und Würdigung in einem neuen medialen Zusammenhang für ein heutiges (Serien-)Publikum aktualisiert.³¹

31 Der vorliegende Beitrag hat erfolgreich ein Double Blind Peer Review durchlaufen.

Joachim Harst (Köln)

Virtuelle Investigationen

Transformationen des Indizienparadigmas zwischen Sherlock Holmes und *Forensic Architecture*

Der Aufsatz untersucht in einem kontrastiven Vergleich zwischen dem klassischen Detektiv Sherlock Holmes und heutigen Forschungsagenturen wie *Forensic Architecture* einen aktuellen Wandel des „Indizienparadigmas“ (Ginzburg). Ausgehend von der Rolle, die das „Indizienparadigma“ für eine kritische Literatur- und Kulturwissenschaft spielt, wird der staatstragende Positivismus eines Sherlock Holmes von dem staatskritischen Konstruktivismus von *Forensic Architecture* unterschieden: Während Holmes die Spur als ein positives Datum auffasste, wird sie in den virtuellen Investigationen von *Forensic Architecture* zu einem aus Daten Hervorgebrachten. Diese Gegenüberstellung ist jedoch zu differenzieren, wenn man die ‚Ästhetik der Objektivität‘ (Charlesworth) der Animationsvideos kritisch untersucht, mit denen *Forensic Architecture* ihre Ergebnisse präsentieren. Der Aufsatz schließt mit der Frage, welche Konsequenzen sich aus den neuen Formen des Wissenserwerbs für die Methodik der Literatur- und Kulturwissenschaften ziehen lassen.

Einleitung

Wenn man Parker, einer Figur aus Ricardo Piglias Roman *El camino de Ida* (2013, dt. 2015) Glauben schenken darf, sind Privatdetektive in der heutigen digitalisierten Welt obsolet geworden. Was klassische Detektive mit ihrem *leg-work* zusammensuchten, wird heute durch den Computer gefunden. Parker arbeitet mit einem „Schaltkreis“ aus vier Computern und einem „Webcrawler“:

Der Browser suchte die Dateien, die Parker brauchte, und die gewünschte Information war auf der Stelle da. Wir *private eyes* müssen nicht mehr auf die Straße, sagte er. Alles was wir suchen, ist hier.¹

Angesichts einer derart vom Computer durchdrungenen Wirklichkeit braucht der Detektiv nicht mehr Spuren zu sammeln und deuten, sondern kann sich damit begnügen, Informationen zusammenzuführen. Parker könnte damit als Fürsprecher jener virtuellen Investigationen der jüngsten Vergangenheit gelten, die das Sammeln, Vernetzen und Verarbeiten von Daten ausschließlich digital betreiben. Dennoch bleibt ihm bei Piglia eine konventionelle Rolle vorbehalten,

1 Ricardo Piglia. *Munk*. Übers. von Carsten Regling. Berlin: Wagenbach, 2015.

wenn er an späterer Stelle festhält: „Wir Detektive lösen keine Fälle mehr, aber wir können sie erzählen“.²

Damit bleibt Parker nurmehr ein Rest dessen, was Carlo Ginzburg das „Indizienparadigma“ nannte. In einem bekannten Aufsatz von 1979 argumentierte der Kulturwissenschaftler, das Sammeln und Deuten von Indizien hänge so eng mit ihrer narrativen Kontextualisierung zusammen, dass die Erzählung ihren Ursprung im Spurenlesen der prähistorischen Jäger und Sammler nehme.³ Die Pointe war dabei, das moderne Spurenlesen nicht nur als detektivische, sondern zugleich als kulturwissenschaftliche Praxis zu beschreiben, sodass literarische Detektiv:innen als Reflexionsfiguren von Wissenschaftler:innen erscheinen können. In der Konsequenz konnten aber auch die Ergebnisse der Wissenschaft als mehr oder minder fiktionale Erzählungen diskreditiert werden. Gegen diese „postmoderne Skepsis“ gegenüber dem Realitätsgehalt wissenschaftlicher Erkenntnis wandte Ginzburg ein, gerade die Literatur sei voller Spuren des Realen, lasse sich also historisch deuten.⁴ Dies gilt zweifellos für Piglias Roman, der in einem komplexen autofiktionalen Verfahren sowohl Selbst- als auch amerikanische Kultur- bzw. Gesellschaftsanalyse betreibt.⁵ So setzt er die an einer amerikanischen Eliteuniversität herrschenden Lesepraktiken in Szene, die kritische Lektüre und egomanische Gewaltsamkeit zusammenführen, wie Piglia in einem pointierten Vergleich zwischen Wissenschaftlerin und Serienmörderin festhält.⁶ Und allgemeiner verweist er nicht nur mit der Nebenfigur Parker darauf, dass sich investigative Praktiken im 21. Jahrhundert grundlegend gewandelt haben.

Folgt man dieser Beobachtung, ist auch Ginzburgs „Indizienparadigma“ und der von ihm postulierte Zusammenhang zwischen Spur, Narration, Beweis und Erkenntnis einer Revision zu unterziehen. Der vorliegende Aufsatz will dazu einen Beitrag leisten, indem er Ginzburgs Parallelisierung von Detektiv:innen und Wissenschaftler:innen analytisch nachgeht: Nach einer einleitenden Auseinandersetzung mit dem Detektiv als Reflexionsfigur in der Kulturwissenschaft macht er den aktuellen Wandel von Investigationspraktiken in einem kontrastiven Vergleich zwischen dem klassischen Detektiv Sherlock Holmes und

2 Piglia. *Munk* (wie Anm. 1), S. 157.

3 Carlo Ginzburg. *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* (1979). Berlin: Wagenbach, 1995.

4 Carlo Ginzburg. *Threads and Traces: True False Fictive*. Berkeley, CA: California UP, 2012.

5 Leopold Federmair. *Wer war Emilio Renzi? Eine Spurensuche mit Ricardo Piglia*. Wien: Klever, 2020.

6 Die Figur Ida Brown, eine junge und erfolgreiche Literaturwissenschaftlerin, unterbricht einen Vortrag Paul de Mans, um dessen Thesen einer offensiven Kritik zu unterziehen. Der Erzähler kommentiert, Ida habe ihre Einwände „mit der Präzision einer Serienmörderin“ geäußert. Grundsätzlich gebe es nichts „Grausameres als das Aufeinandertreffen eines etablierten Professors und eines aufstrebenden Newcomers. Diese Kämpfe folgen keinen festen Regeln, und doch geht es um Leben oder Tod“. Piglia. *Munk* (wie Anm. 1). S. 122.

heutigen virtuellen Investigationen am Beispiel der Forschungsagentur *Forensic Architecture* deutlich. Dieser Wandel lässt sich unter das Schlagwort ‚Virtualisierung‘ fassen: Denn wo Holmes materielle Gegenstände und physische Tatorte untersuchte, müssen heute die zu lesenden Objekte oftmals erst digital hergestellt werden.

Der damit in den Blick genommene Wandel lässt sich besonders deutlich am Begriff der Spur festmachen. Während die Spur für Holmes ein unmittelbar Gegebenes und in diesem Sinne ein ‚Datum‘ ist, das der Analyse offensteht, aber nicht zu hinterfragen ist, geht es bei virtuellen Investigationen häufig darum, Spuren überhaupt erst hervorzubringen. Analog zu der „epistemologischen Revolution“, die Rheinberger in den Naturwissenschaften beobachtet, ist auch die detektivische Investigation „von der hypothesengeleiteten zur datengeleiteten Forschung übergegangen“.⁷ Denn was Agenturen wie *Forensic Architecture* als Spur präsentieren, gehört längst nicht mehr „der Welt der Dinge an“ und zeigt auch nicht mehr eine eindeutige Ursache-Wirkung-Relation an, wie es ein Fingerabdruck tut.⁸ Vielmehr arbeiten sie mit so massenhaft wie zufällig erhobenen Daten, die erst in der vernetzenden Auswertung als Spuren interpretierbar werden und so „noch unbekanntem, neuen Fakten ans Licht verhelfen“.⁹ Solche „Fakten“ sind dann aber, wie Rheinberger betont, eben nicht das „Gegebene“, sondern das „Gemachte“ – und völlig konsequent beschreibt daher auch Eyal Weizman die Tätigkeit von *Forensic Architecture* als „production of evidence“.¹⁰ Im Kontrast zu der behaupteten Objektivität eines Holmes wird damit auch ein Zusammenhang zwischen (subjektivem) Gestalten und Erkennen nahegelegt, der gleichwohl dem Anspruch einer Referenz auf Realität keinen Abbruch tut.

Investigationspraxis und Erkenntnis

Ginzburgs vielschichtiger Aufsatz analysierte das detektivische Spurenlesen als eine grundlegende geistes- und humanwissenschaftliche Praxis. Als eine Spur wurde dabei dasjenige unscheinbare Detail aufgefasst, das bei adäquater Interpretation den Zugang zu „einer tieferen[n], sonst nicht erreichbaren[n] Realität“¹¹ ermöglichte. In diesem Sinne können sowohl die Symptome in der Psychoanalyse als auch die malerischen Details in Morellis kunsthistorischen Untersuchungen

7 Hans-Jörg Rheinberger. „Wie werden aus Spuren Daten, und wie verhalten sich Daten zu Fakten?“. *Nach Feierabend* 3 (2007). S. 124.

8 Vgl. Sybille Krämer: „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: Sybille Krämer und Werner Kogge (Hg.). *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. S. 11-33, hier S. 15.

9 Rheinberger. „Wie werden aus Spuren Daten“ (wie Anm. 7). S. 124.

10 Eyal Weizman. *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2017.

11 Ginzburg. *Spurensicherung* (wie Anm. 3). S. 14.

und die Indizien bei Sherlock Holmes als Spuren aufgefasst werden.¹² Die Praxis des Spurenlesens konstituiert dabei ein Wissen, das sich in mancher Hinsicht von dem der ‚exakten‘ Wissenschaften unterscheidet. Sie beginnt mit dem Sammeln von Detailbeobachtungen, die ihre Relevanz erst im (narrativ konstruierten) Zusammenhang erweisen können. Dieser wird über einen Verdacht (Hypothese) und abduktive, also logisch nicht zwingende Schlussfolgerungen in einen narrativen Zusammenhang gebracht.¹³ Weil dieses Vorgehen darüber hinaus fallbasiert ist, sind seine Methoden und Erkenntnisse schwer zu verallgemeinern und bleiben in der Empirie verankert. Da diese Charakterisierung der Geisteswissenschaften ihre ‚harte‘ Wissenschaftlichkeit in Frage zu stellen scheint, wurde Ginzburgs Aufsatz von Anfang an kontrovers diskutiert. In späteren Stellungnahmen unterstrich Ginzburg jedoch, dass es ihm keineswegs um eine solche Infragestellung ginge, sondern vielmehr um eine positive Profilierung der spezifisch kulturwissenschaftlichen Erkenntnis- und Beweisverfahren.¹⁴

Ginzburgs These der Konstitution eines „Indizienparadigmas“ um 1800 kann mit verschiedenen weiteren wissenschaftsgeschichtlichen Beobachtungen erhärtet werden. Hier sind v. a. Foucaults diskursanalytische Arbeiten zu nennen. Denn Michel Foucault arbeitet zum einen den rechtshistorischen Bruch heraus, den die Umstellung von Geständnis bzw. Zeugenbericht (und der damit verbundenen Gewissheit) zum Indizienbeweis und der freien Beweiswürdigung durch den Richter produziert¹⁵ – ein Bruch, der den Detektiv als Figur des Wissens überhaupt erst möglich macht.¹⁶ Und zum anderen bettet Foucault diesen Bruch in eine umfassendere Analyse der „Disziplinargesellschaft“ ein, die in Anthropologie, Psychiatrie und weiteren Disziplinen eine neue, nämlich eben indiziengeleitete und fallbasierte Wissensform zur Kontrolle ihrer Mitglieder einsetzt.¹⁷ Foucaults These, dass der moderne Individualismus als ein Kontrolleffekt zu verstehen sei, wird auch von Ginzburg belegt, der die Entstehung von Individualität in Wechselwirkung mit den Möglichkeiten ihrer Identifizierung sieht. Dies veranschaulicht er konkret am Beispiel des Fingerabdrucks, der ab 1823 als

12 Ebd. Zum Begriff der Spur vgl. auch Sybille Krämer. „Was also ist eine Spur?“ (Anm. 8).

13 Vgl. zur Abduktion Umberto Eco. „Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction“. *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Hg. Umberto Eco und Thomas A. Sebeok. Bloomington: Indiana UP, 1983. S. 198-220.

14 Vgl. Carlo Ginzburg. „Reflexionen über eine Hypothese, fünfundzwanzig Jahre danach“. *Zeigen und/oder Beweisen?: Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*. Hg. Herta Wolf und Michael Kempf (2007). ND Berlin: de Gruyter, 2016. S. 1-12, hier S. 2-4.

15 Vgl. Michel Foucault. „La vérité et les formes juridiques“. *Dits et écrits* (Bd. 2, 1974). Hg. Daniel Defert. ND Paris: Gallimard, 1994. S. 538-646.

16 Vgl. Achim Saupe. *Der Historiker als Detektiv – der Detektiv als Historiker: Historik, Kriminalistik und der Nationalsozialismus als Kriminalroman*. Bielefeld: transcript, 2015.

17 Vgl. Michel Foucault. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

Mittel der Identifizierung untersucht wird.¹⁸ Anders als Foucault betont Ginzburg jedoch die ambivalente Stellung der Humanwissenschaften zwischen Kontrolle und Kritik. Denn trotz ihres Zusammenwirkens mit der Disziplinarmacht sind die Spurenleser:innen bei Ginzburg auch potentielle Ideologiekritiker, weil ihr detektivischer Blick die Tiefenstrukturen herausarbeitet, die Oberflächenphänomene erklären und als „ideologischen Nebel“ entlarven können.¹⁹ Insofern kann der Detektiv als Verkörperung jener „Hermeneutik des Verdachts“ verstanden werden, die Paul Ricœur an der Illusionskritik eines Marx, Nietzsche und Freud veranschaulicht.²⁰

Ginzburgs Untersuchung des Spurenlesens streift natürlich auch den Bereich des professionellen Lesens, das sich in den Literaturwissenschaften institutionalisiert hat. Gerade hier ist die Parallelisierung von Detektiv:in und Wissenschaftler:in kritisiert worden. So schreibt Rita Felski, die Figuration der Literaturwissenschaftler:in als Detektiv:in manifestiere ein Lesen, das Tiefenstrukturen „hinter“ dem Text aufdecken, z. B. die Komplizität mit oder Subversion von Machtverhältnissen in Literatur herausstellen wolle und letztlich die „Hermeneutik des Verdachts“ zur Paranoia steigern.²¹ Mit der Unterscheidung zwischen (täuschender) Oberfläche und (wahrer) Tiefe sitze diese „critique“ jedoch einer irreführenden Ontologie auf, während ihr Anfangsverdacht von einem vorausgesetzten Wissen ausgehe: „something, somewhere [...] is always already guilty of some crime“.²² Das von Felski vertretene „postkritische“ Lesen will dagegen nicht nach „Schuldigen“ suchen, sondern in einer „Phänomenologie des Lesens“ die Wirkungen des Textes als „co-actor“ im Lektüreprozess beschreiben.²³ In diesem Sinne betont Felski in ihrer Analyse der „rhetoric of critique“ die Rolle des Affekts beim detektivischen Lesen²⁴ und nennt später Emma Bovary als exemplarische postkritische Leserin: Sei sie doch schließlich bereit gewesen, neue Wahrnehmungsweisen durch Literatur anzunehmen, anstatt sie kritisch zu analysieren; gerade ihre in der Literaturwissenschaft stets problematisierte affektive Bindung an die Literatur sei in Hinblick auf ihre Erkenntnisleistung neu zu bewerten.²⁵

Felskis Buch zeigt jedoch unbeabsichtigt auch, wie präsent das detektivische Indizienparadigma bis heute ist. Während sie ihre „postcritique“ gegen die klassische Detektivgeschichte profiliert, wäre es aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive plausibler, die vielfachen Transformationen des literarischen Spurenlesens im 20. Jahrhundert herauszuarbeiten – bestehen doch zahlreiche Verschränkungen

18 Vgl. Ginzburg, *Spurensicherung* (wie Anm. 3), S. 32-36. Dazu auch Ronald R. Thomas, *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Kap. 12.

19 Ginzburg, *Spurensicherung* (wie Anm. 3), S. 36.

20 Vgl. Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Le Seuil, 1965.

21 Vgl. Rita Felski, *The Limits of Critique*. Chicago, IL: Chicago UP, 2015.

22 Vgl. ebd. S. 39.

23 Vgl. ebd. S. 11-13.

24 Ebd. S. 107.

25 Ebd. S. 178.

zwischen (post-)strukturalistischer „Kritik“ und (post-)moderner Detektivgeschichte. So werden binäre und hierarchisierte Gegensatzpaare wie Oberfläche und Tiefe nicht nur bei Derrida oder Deleuze/Guattari, sondern auch in den modernistischen Detektivgeschichten von Borges ausdifferenziert. In *La muerta y la brújula* (*Der Tod und der Kompass*, 1942/1944) macht Borges darüber hinaus die affektive Dimension detektivischen Lesens zur Grundlage seines Plots. Diese Erzählung ist zugleich eine Auseinandersetzung mit den Dupin-Geschichten Poes, anhand derer einige „kritische“ Denker:innen – Lacan, Derrida, Johnson – ihr Verständnis von Analyse, Erkenntnis und Kritik formuliert haben.²⁶ Die drei genannten Lektüren, die jeweils aufeinander Bezug nahmen, mussten dabei erkennen, „that they replayed the structure of the tale in a critical register“²⁷, dass sie also eher Effekte als Kritiker des Textes waren. Borges greift diese Struktur auf und macht sie zur Grundlage seiner Erzählung, in der ein Detektiv-Interpret einem Verbrecher in die Falle geht, weil er dessen „Text“ lesen zu können glaubt. Wie Irwin zeigt, ist eine sinnvolle Ausdifferenzierung des kritischen Lesens gerade durch die sorgfältige Lektüre von Detektivgeschichten zu erreichen.

Diese „affordance“ der Detektivliteratur lässt sich auch an weiteren Beispielen belegen. Ausgehend von Ginzburg hat sich Eco mit der zeichentheoretischen Dimension des Spurenlesens und seiner Logik beschäftigt. Neben seinen theoretischen Schriften²⁸ muss man jedoch auch seine Romane – allen voran *Il nome della rosa* (*Der Name der Rose*, 1980) – als semiotische Denkspiele verstehen, die erkunden, welche Variationen von Erkenntnis das Kriminalgenre zu denken erlaubt. So stellt bereits die einführende Inszenierung der Lesefähigkeiten der Detektivfigur William von Baskerville eine literarische Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte der Serendipität oder Zufallskreativität dar, die in erhellendem Kontrast zur behaupteten Rationalität von Detektiven steht.²⁹ Ähnlich geht Latour in seinen frühen „innovation studies“ vor, die er explizit mit „detective stories“ vergleicht und als „scientifiction“ beschreibt.³⁰ In Arbeiten wie *Laboratory Life* (1986) oder *Aramis* (1993) geht es Latour gerade darum, den detektivischen Gestus der Soziologie – wie ihn später auch Luc Boltanski thematisiert³¹ – zu überwinden und die fiktionale Konstruktion logischer

26 Vgl. John P. Muller (Hg.). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Baltimore u. a.: Johns Hopkins UP, 1988.

27 John T. Irwin. „Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading. Poe, Borges and the Analytic Detective Story“. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Hg. Patricia Merivale und Susan Sweeney. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998, S. 27-54, hier S. 33.

28 Vgl. Eco. „Horns, Hooves, Insteps“ (wie Anm. 13).

29 Reinhard Möller. „Art. Serendipität“. *Umberto Eco-Handbuch*. Hg. Erik Schilling. Stuttgart: Metzler, 2021. S. 358-361.

30 Vgl. Terry Austrin und John Farnsworth: „Hybrid Genres: Fieldwork, Detection and the Method of Bruno Latour“. *Qualitative Research* 5, Nr. 2 (2005). S. 147.

31 Vgl. Luc Boltanski. *Énigmes et complots: une enquête à propos d'enquêtes*. Paris: Gallimard, 2012.

Zusammenhänge im Laboratorium, aber auch bei der eigenen Arbeit herauszustellen.³² Mit Parodie und Genremischung soll eine neue Soziologie entwickelt werden, „in which there is no metalanguage, no master discourse“.³³

Der Verweis auf Latour soll nicht nur daran erinnern, dass ein für Felskis „postcritique“ entscheidender Denker auf das detektivische Paradigma zurückgreift, um eine neue Soziologie zu entwickeln. Latours Akteur-Netzwerk-Theorie ist auch für die Arbeit heutiger Investigator:innen wichtig, wie die theoretischen Ausführungen von Eyal Weizman, dem Leiter von *Forensic Architecture* belegen, die Ginzburgs „Indizienparadigma“ und insbesondere den Begriff der Spur mit einem Latourschen Blick lesen. Die Verschränkungen von Detektivliteratur und Wissenschaft sind daher nicht in dem eingeschränkten Sinn zu verstehen, dass postmoderne Detektivgeschichten Erkenntniskritik betreiben. Vielmehr kann die kreative Auseinandersetzung mit ihnen zu neuen Formen des Wissens führen, die über das Feld der Literatur hinausgehen. Das wird im Folgenden anhand eines Vergleichs zwischen der klassischen Detektivgeschichte und virtuellen Investigationen weiter ausgeführt.

Forensisches Lesen

Liest man die archetypischen Sherlock Holmes-Geschichten mit Ginzburgs „Indizienparadigma“ im Kopf, so fällt zuerst auf, dass Holmes seine Forschungen in einem ganz anderen Licht darstellt. Während Ginzburg den narrativen Konstruktivismus des Spurenlesens herausarbeitet, betont Holmes den geradezu positivistischen Anspruch seiner „science of deduction.“ So wird nämlich Holmes' Spurenlesen in Kapitelüberschriften der ersten beiden Romane (*A Study in Scarlet*, 1888, und *The Sign of Four*, 1890) bezeichnet und zugleich am Beispiel konkreter Schlussfolgerungen vorgeführt. Holmes will bspw. in der Lage sein, anhand genauer Beobachtung seines Gegenübers dessen Beruf zu erschließen, und er teilt dies in einem Zeitungsaufsatz mit, dessen Titel bezeichnenderweise „The Book of Life“ lautet: Holmes' Anspruch ist es, seine Umgebung wie ein Buch lesen und dabei auf jede Spekulation verzichten zu können – seine Schlüsse seien allein in den Fakten selbst begründet. Daher wird er von Watson auch als „the most perfect reasoning and observing machine“ beschrieben.³⁴

Holmes' unkritischer Positivismus schlägt sich verschiedentlich in seiner Tätigkeit nieder. So beschäftigt er sich mit der Entwicklung einer Chemikalie zum Nachweis von Blutspuren, dank derer, wie er meint, so mancher Mordprozess entschieden werden könne. Ähnlich ist seine Wertschätzung von „first hand evidence“³⁵ zu bewerten: Während er die üblichen Fälle aus dem Lehnstuhl

32 Vgl. Austrin und Farnsworth. „Hybrid Genres“ (wie Anm. 30). S. 160.

33 Ebd. S. 161.

34 Arthur Conan Doyle. *The New Annotated Sherlock Holmes* (Bd. 3). Hg. Leslie Klinger. New York, NY: Norton, 2005. S. 161.

35 Ebd. S. 65.

lösen könne, sei bei schwierigeren die Untersuchung des Tatorts unerlässlich, dessen Spuren Holmes oft bereits eine genaue Charakterisierung des Täters ermöglichen. Auch hier wird der Bezug zum Lesen betont, wenn Holmes in *A Study in Scarlet* ein mit Blut geschriebenes Wort am Tatort mit Lupe und Maßband untersucht und danach die Größe des Täters, die Beschaffenheit seiner Fingernägel, ja sogar seinen Teint und seine Nationalität bestimmt – letzteres unter Verweis auf die Form der Buchstaben, die darauf schließen ließen, dass der Schreibende kein Muttersprachler sei.³⁶

Dem Anspruch nach repräsentiert Holmes also ein Lesen, das keinen Raum für Interpretation lässt und in den Spuren unmittelbar Sachverhalte entdeckt. Darin ist es den zeitgleich entwickelten forensischen Techniken und Apparaten ähnlich, die entworfen wurden, um den Körper in einen lesbaren Text zu verwandeln.³⁷ Als besonders naheliegendes Beispiel ist der Polygraf zu nennen, der innerkörperliche Vorgänge beim Sprechen diagrammatisch notiert. Mit ihm wird zeitgenössisch das Versprechen einer universalen Sprache verbunden, die ohne Worte und daher ohne Interpretation auskommt, und einer Wissenschaft, die dank der maschinellen Tugenden (nämlich eben keinen freien Willen, kein Begehren, keine Interpretationsfähigkeit zu besitzen) eine „mechanical objectivity“ erreicht.³⁸ Das ist auch für den Strafprozess relevant, wo der Polygraf nach seinen Verteidigern dem Richter die schwierige Gewichtung von Zeugenaussagen – die immer Interpretation und damit Ungenauigkeit einschließt – abnehmen könnte. So arbeiten die Vertreter einer neuen „science of proof“ daran, den Anteil der Interpretation an der Beweiswürdigung zu reduzieren und die Urteilsfindung damit weitestgehend zu objektivieren.³⁹ Während diese Reformbestrebungen im Traditionalismus des anglo-amerikanischen Verfahrens ein Hindernis finden, trägt ein Detektiv wie Holmes, der sich mit einer Maschine vergleichen lässt, mit seiner behaupteten „science of deduction“ die Prävalenz des wissenschaftlichen Beweises geradezu programmatisch zur Schau. Ginge es nach Holmes, so würden Gerichtsverfahren tatsächlich mithilfe wissenschaftlicher Testverfahren (wie dem von ihm entwickelten Bluttest) entschieden.⁴⁰

Es liegt daher nahe, die Entwicklung der literarischen Detektivfigur, der forensischen Technik und auch der Kriminologie auf ähnliche Konfigurationen kultureller Bedürfnisse und Ängste zurückzuführen.⁴¹ Wie Thomas nachweist, zielen diese auf ein Lesbarmachen des Devianten und Kriminellen, das oft mit dem Fremden identifiziert wird.⁴² So dient es im Rückschluss auch dazu, einen

36 Ebd. S. 65 u. 69.

37 Thomas. *Detective Fiction* (wie Anm. 18). S. 4.

38 Lorraine Daston und Peter Galison. „The Image of Objectivity“. *Representations* 40, Nr. 1 (1992). S. 115f.

39 Thomas. *Detective Fiction* (wie Anm. 18). S. 34-37 mit Verweis auf die Publikationen von Bentham (1825) und Wigmore (1913).

40 Conan Doyle. *The New Annotated Sherlock Holmes* (wie Anm. 34). S. 20-23.

41 Thomas. *Detective Fiction* (wie Anm. 18). S. 23.

42 Ebd.

homogenen Gesellschaftskörper zu konstruieren, der ja im 19. Jahrhundert zunehmend über Nationalität definiert wird. In diesem Rahmen wird auch der Fingerabdruck zur Identifizierung wiederholter Verbrecher erkundet, die besonders in den Kolonien von Bedeutung war, weil deren Subjekte „streitsüchtig, schlau, verlogen und in den Augen der Europäer alle gleich“ erschienen.⁴³ Der Fingerabdruck dient dazu, das Fremde und das Kriminelle lesbar zu machen, und verbindet so beides miteinander. Auf ähnliche Weise wird das Verbrechen in den beiden genannten Holmes-Romanen aus (ehemaligen) britischen Kolonien (Nordamerika, Indien) ins Mutterland getragen, wo es von Holmes dingfest gemacht wird. Dieser Zusammenhang wird in *The Sign of Four* besonders deutlich, wo Holmes einen Täter anhand seines Fußabdrucks als „aborigine of the Andaman Islands“ identifiziert.⁴⁴ Während seine Spurendeutung an dieser Stelle explizit auf eine „geografische Enzyklopädie“ referiert, die diese Aborigines als „savages“, „cannibals“ und „terror to shipwrecked crews“ charakterisiert, darf man natürlich auch an Defoes *Robinson Crusoe* (1719) denken, wo das koloniale Subjekt in einem Fußabdruck der Spur eines bedrohlichen Fremden begegnet, der natürlich nur ein wilder Kannibale sein kann.⁴⁵ Wie keine andere macht diese Stelle deutlich, wie eng Holmes' Geschichten mit dem britischen Kolonialismus und der Konstruktion des Nationalstaats verbunden ist.⁴⁶

Das lässt sich mit weiteren Beobachtungen erhärten. Holmes „science of deduction“ wird an anderer Stelle mit der induktiven Methode Cuviers verglichen, die als Paradigma von investigativer Wissenschaftlichkeit schlechthin galt und u. a. die beginnende Soziologie prägte.⁴⁷ Die Herausbildung eines wissenschaftlichen „normal science paradigm“ (Thomas Kuhn) hängt aber eng mit der Umstrukturierung des Nationalstaats zu einem bürokratischen Apparat zusammen, wie sie im 19. Jahrhundert stattfindet.⁴⁸ Diese zeichnet sich u. a. dadurch aus, dass die vielfältig und individuell gelebten Realitäten der Bürger „in einer unauflöselichen Synthese mit dem Staat als reflexiver Kontroll- und Steuerungsinstanz“ verdichtet werden, wie Boltanski ausführlich darlegt.⁴⁹ So schließe der Staat die Lücke zwischen individueller und institutierter Realität und greife dabei auch auf die disziplinär sich standardisierenden Wissenschaften, insbesondere natürlich die Soziologie, Ökonomie und Statistik zurück. Denn erst die Konvergenz von Staat und Wissenschaft erlaube „die Etablierung und Stabilisierung

43 Ginzburg. *Spurensicherung* (wie Anm. 3). S. 36.

44 Conan Doyle. *The New Annotated Sherlock Holmes* (wie Anm. 34). S. 307.

45 Zur Bedeutung des Indizienparadigmas für Defoes Roman vgl. Alexis Tadié. „De la trace au paradigme fictionnel“. *L'interprétation des indices*. Hg. Denis Thouard. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2007. S. 227-239.

46 Thomas. *Detective Fiction* (wie Anm. 18). S. 238f.

47 Vgl. Dominique Kalifa. „Enquête et ‚culture de l'enquête‘ au XIXe siècle“. *Romans-tisme* 149 (2010). S. 8.

48 Vgl. Eric J. Hobsbawm. *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge, MA: Cambridge UP, 1990.

49 Luc Boltanski. *Rätsel und Komplote: Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013. S. 48.

einer Realität“, die als „Zusammensetzung von physikalischen, ökonomischen und sozialen Gesetzen sowie aus parlamentarischen Gesetzen, Ministerialerlässen, Polizeimaßnahmen und allgemeiner gesagt Rechtsmitteln sowie sozialen Repräsentations- und Steuerungstechnologien“ erscheint.⁵⁰ Dabei knüpft Boltanski direkt an Ginzburgs Andeutungen zum Zusammenwirken von detektivischem Spurenlesen und staatlicher Verwaltung von Identitäten an, wenn er die Identifikations- mit „Verwaltungstechniken zur statistischen oder rechnerischen Totalisierung“ verbindet, die es erlaubten, „die formal freien Individuen indirekt, von weitem zu lenken“, indem ihre „Verhaltensweisen [...] berechenbar und vorhersehbar gemacht“ werden.⁵¹ Über eben diese Techniken referiert auch Holmes, wenn er eine Abhandlung von Winwood Reade (*The Martyrdom of Man*, 1872) resümiert, der zufolge der Mensch, als Individuum ein unlösbares Rätsel, in der Masse eine mathematische Gewissheit werde: „You can, for example, never foretell what any one man will do, but you can say with precision what an average number will be up to.“⁵² So wirken Detektion und Regierungskunst zusammen.

Vor diesem Hintergrund erhält die Tätigkeit des Detektivs eine deutlicher profilierte politische Dimension. Wenn der Nationalstaat als Garant einer „globalen politischen Form“ der Realität auftritt, so muss jedes Moment, das die Realität erschüttert, auch den Staat einer Prüfung unterziehen. Zu diesen Momenten zählen wichtige Elemente der Detektivgeschichte – und zwar weniger das Verbrechen selbst als vielmehr „das Rätsel als Anomalie der Realität“⁵³, das Zurechnungs- und Bedeutungsfragen aufwirft.⁵⁴ So wird es von Poe in *The Man of the Crowd* (1840) thematisiert, dessen Erzähler sich von dem einen Menschen fasziniert zeigt, der seinem detektivischen Blick nicht lesbar ist: Der Verbrecher ist für ihn ein Buch „[that] does not permit itself to be read.“⁵⁵ Sherlock Holmes' Anspruch besteht demgegenüber darin, im „Buch des Lebens“ zu lesen und somit die kohärente Realität wiederherzustellen: Es kann keine Anomalie gegeben haben, wenn sich das Vorgefallene problemlos und eindeutig aus den Spuren lesen lässt.

Der Positivismus einer solchen „science“ hängt allerdings (entgegen Holmes' oben zitiertem Zeitungsartikel) mit einem Elitarismus zusammen. Wie die Einführung forensischer Apparaturen vor Gericht das Hinzuziehen von Experten

50 Ebd. S. 50.

51 Ebd. S. 137.

52 Conan Doyle. *The New Annotated Sherlock Holmes* (wie Anm. 34). S. 330. Zur Zusammenhang zwischen Detektivgeschichte, Soziologie und Statistik vgl. auch Rüdiger Campe. „Ereignis der Wirklichkeit. Über Erzählung und Probabilität bei Balzac (Ferragus) und Poe (Marie Rogêt)“. *Literatur und Nicht-Wissen. Historische Konstellationen in Literatur und Wissenschaft, 1730-1930*. Hg. von Michael Gamper und Michael Bies. Zürich: Diaphanes, 2012, S. 263-288.

53 Boltanski. *Rätsel und Komplotte* (wie Anm. 50). S. 53.

54 Ebd. S. 24-27.

55 Edgar Allan Poe. „The Man of the Crowd“. *Poetry and Tales* (1840). Hg. Patrick F. Quinn. ND New York, NY: Library of America, 1984. S. 388.

nötig macht, die die produzierten Daten auswerten, so ist das Lesen im „Book of Life“ – Watsons Staunen bestätigt es immer wieder – nur Ausnahmerecheinungen gegeben, die man unter den Polizisten vergeblich suchen würde. Übersteht der Staat also die im Rätsel liegende ‚Prüfung‘, so bleibt er auf die Ausnahme ‚Detektiv‘ angewiesen. Das bedeutet einerseits, dass die Aufrechterhaltung der Ordnung auf eine „Ausnahme-Regelung“ zurückgreifen muss.⁵⁶ Es bedeutet aber andererseits auch, dass der scheinbare ‚Wiedergewinn‘ der Ordnung weit mehr eine Neukonstitution ist: Der Detektiv liest nicht, was bereits Realität war, sondern *realisiert*, was er nur zu lesen vorgibt und später institutionell bestätigen lässt. Das arbeiten all jene Ansätze heraus, die die Logik von Holmes’ Schlussfolgerungen kritisch befragen und seine „science“ als wissenspolitische Propaganda entlarven.⁵⁷ Doyles Erzählungen dagegen unterdrücken diesen Aspekt eines detektivischen „truth making“⁵⁸ und lassen ihren Detektiv daher als ‚forensischen‘ Leser erscheinen.

Digitale Gegenforensik

Vor dem Hintergrund dieser knappen Skizze detektivischen Spurenlesens heben sich aktuelle Investigationspraktiken, die sich digitaler Techniken bedienen, deutlich genug ab. Sie sollen im Folgenden anhand von Ermittlungen der Londoner Forschungsagentur *Forensic Architecture* charakterisiert werden. Bereits basale Selbstbeschreibungen der Gruppe weisen auf den Unterschied hin: So bezeichnet der Leiter der Gruppe, Eyal Weizman, deren Praktiken u. a. als „counter-investigations“ oder „counter-forensics“ und stellt sie somit in Gegensatz zu staatlich beauftragten forensischen Ermittlungen sowie – indirekt – in Kontrast zur oben untersuchten staatstragenden Detektivgeschichte. Beansprucht wird damit eine kritische Untersuchung staatlicher Wahrheitsproduktion („investigate the means of state investigations“⁵⁹) und eine Appropriation der Produktionsmittel von Beweisen („take over the means of evidence production“⁶⁰).

Folgt man dieser Gegenüberstellung, so fallen zunächst zwei markante Unterschiede ins Auge: Wo Sherlock Holmes die Bedeutung einer persönlichen Untersuchung des Tatorts unterstreicht, arbeiten *Forensic Architecture* häufig mit digital erstellten Rekonstruktionen. Diese dienen neben der virtuellen Besichtigung eines Tatorts auch der Anordnung und in besonderen Fällen sogar der Produktion von Spuren. Während Holmes die Spur als positives Datum auffasst, streichen *Forensic Architecture* daher den Konstruktivismus der Spur heraus.

56 Boltanski. *Rätsel und Komplotte* (wie Anm. 50). S. 72.

57 Uwe Wirth. „His ignorance was as remarkable as his knowledge“. Weiß Sherlock Holmes, was er tut?“. *Literatur und Nicht-Wissen*. Hg. Michael Bies und Michael Gamper. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2012. S. 291-306.

58 Thomas. *Detective Fiction* (wie Anm. 18). S. 6.

59 Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 10). S. 68.

60 Ebd. S. 64.

Was damit gemeint ist, soll zunächst an einem einfachen Beispiel veranschaulicht werden. Das Video *Drone Strike in Miranshab* (2014) widmet sich der Rekonstruktion eines Drohnenangriffs in der Grenzregion zwischen Pakistan und Afghanistan, zu der Journalist:innen keinen Zugang haben.⁶¹ Dieser Angriff galt Personen, die sich in einem Mehrfamilienhaus aufhielten. Daher sollte die Bombe das Dach durchschlagen und erst im Wohnraum selbst detonieren. Während solche gezielten Angriffe als besonders effizient und arm an Kollateralschäden dargestellt werden, ist natürlich nicht mit Sicherheit zu sagen, ob sich nicht weitere Personen zufällig im Raum aufhalten und unbeabsichtigt getötet werden. Die Ermittlung von *Forensic Architecture* konzentrierte sich nun darauf, den Tatort anhand eines geschmuggelten Videos, das die zerstörte Wohnung zeigt, modellhaft zu rekonstruieren und die Einschlagslöcher der Bombensplitter darin räumlich anzuordnen. Die solchermaßen generierten Daten – ein dreidimensionales, maßstabsgetreues Modell der zerstörten Wohnung – ließen sodann Rückschlüsse auf die verwendete Bombe und den Zeitpunkt ihrer Detonation zu.

Darüber hinaus wurden die Einschlagslöcher der Splitter zur Herstellung weiterer Spuren verwendet. Im Modell wurde sichtbar, dass sich die Löcher nicht gleichmäßig über die Wände verteilen, sondern dass es Flächen ohne Splitterspuren gibt. Es liegt nahe, dass an diesen Stellen die Splitter von menschlichen Körpern aufgenommen worden sind. Die Aussparungen lassen sich dann als Negativspuren der getöteten Menschen verstehen. Im Video werden sie daher mit einer schwarzen Linie umrissen, die an die Dokumentation von Leichen an einem Tatort erinnert. So zielt die Ermittlung hier darauf, eine Spur der Getöteten in einem digitalen Modell zu konstruieren, die Leichen damit sichtbar zu machen und ihrer staatlichen Unsichtbarmachung entgegenzuwirken.⁶² Die so hergestellte Spur ist also nicht technisch zu verstehen, sondern hat repräsentativen Charakter: Ihre Anwesenheit soll an die Abwesenheit derjenigen erinnern, die sie hervorgerufen haben.⁶³

Digitale Modelle werden aber auch bei vielen anderen virtuellen Ermittlungen von *Forensic Architecture* angewendet. So kann die Rekonstruktion eines Ereignisses durch Fotos und Videos erfolgen, die im Netz gepostet wurden. Solches Material ist im Einzelnen standortgebunden und fragmentarisch, kann aber mithilfe digitaler Analyse in einem Raummodell verortet und synchronisiert werden, so dass die Einzelaufnahmen einander ergänzen. Dank der Selbstüberwachung der Internet-User können solche virtuellen Investigationen zu weitreichenden Erkenntnissen kommen, ohne einen physisch-materiellen Tatort je betreten zu müssen. Im Fall der *Beirut Port Explosion* (2020) konnte *Forensic Architecture* bspw. den Verlauf eines Feuers in einer Lagerhalle rekonstruieren

61 Forensic Architecture. „Drone Strike in Miranshab“ (2014). <https://forensic-architecture.org/investigation/drone-strike-in-miranshab>.

62 Vgl. Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 10). S. 40.

63 Vgl. Krämer. „Was ist eine Spur?“ (wie Anm. 12). S. 15.

und Rückschlüsse auf die unsachgemäße Lagerung explosiver Waren in ihrem Inneren ziehen.⁶⁴

Spuren/Spüren

Doch kommt dem digitalen Modell nicht allein die Aufgabe zu, dasjenige zu repräsentieren, was nicht mit eigenen Augen gesehen werden kann. Vielmehr kann das Modell zugleich als „Bildraum“ dienen, in dem Indizien und Informationen („scraps of information“, „shards of evidence“)⁶⁵ angeordnet werden.

These models become an optical and interpretive device, because within them one can navigate between and compare multiple perspectives manifested as separate image and video files. These in turn are used to sharpen the model.⁶⁶

Der linear-narrativen Ordnung, der das Spurenlesen in der analogen Welt folgt,⁶⁷ wird hier also die räumliche Navigation gegenübergestellt, die es nicht nur erlaubt, ein Datum von verschiedenen Seiten zu betrachten, sondern zudem verschiedenen experimentellen Routen der Verknüpfung zu folgen. Zudem ist nicht von positiven Spuren, sondern von „shards of evidence“ die Rede, die erst durch das Zusammenfügen im Modell ihren vollgültigen Indizien- oder Beweischarakter (der englische Begriff schwankt zwischen beiden Bedeutungen) erweisen. Ereignisse im städtischen Raum können bspw. von den verschiedensten Sensoren verzeichnet werden, zu denen Weizman auch Gebäude und Pflanzen zählt. Doch sind solche Spuren häufig unbestimmt, so dass sie erst im Netzwerk zu „evidence“ werden: „Each of these sensors is indeterminate, and patient investigative labor has to be invested in reading anything from them and then later also in cross-referencing and pulling the data together.“⁶⁸ Während Holmes die Spur als ein materielles Datum betrachtet, wird sie bei *Forensic Architecture* als über das Modell vermittelte Raumpraktik konfiguriert.

Daneben lassen sich weitere Verschiebungen im Spurbegriff ausmachen, die *Forensic Architecture* mit der Akteur-Netzwerk-Theorie verbinden. Alles, was Spuren verzeichnen kann – Lebewesen, Gegenstände, technische Apparate und Algorithmen – wird von Weizman/Fuller als „Sensor“ aufgefasst, der mit Sinnlichkeit („sensing“) begabt ist und daraus unter Umständen Sinn machen kann („sense-making“). Sogar ein Ziegelstein spüre und verzeichne die klimatischen Bedingungen seiner Umwelt, die ablaufende Zeit und sein Verhältnis zu den

64 Forensic Architecture. „The Beirut Port Explosion“ (2020). <https://forensic-architecture.org/investigation/beirut-port-explosion>.

65 Eyal Weizman und Matthew Fuller. *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. London: Verso, 2021. S. 5.

66 Ebd. S. 5f.

67 Vgl. Ginzburg. *Spurensicherung* (wie Anm. 3). S. 16f. und Krämer. „Was ist eine Spur?“ (wie Anm. 12). S. 17.

68 Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 10). S. 58.

übrigen Steinen der Mauer in der Veränderung seiner Beschaffenheit.⁶⁹ Damit wird die Spur als „Gespürtes“ neu bestimmt und verliert ihren scheinbar objektiven Charakter.⁷⁰ Statt dessen wird die Investigation in den Bereich der Ästhetik übertragen:

Aesthetics is understood here as the sensing capacity of entities, which are themselves momentary concretions emerging out of relational forces inherent to matter in various forms, via the remote, proximate or overlapping presence or action of other entities and forces. Sensing is the internalisation, and hence mediation, of environmental conditions into the organisation of an entity. That entity, like most matter and all organisms, is quite likely a composite one, and as something that emerges from and through relations, it is traversed by other entities.⁷¹

Die Welt erscheint mithin als komplexes Netzwerk einander gegenseitig spürender Sensoren, die zahllose – freilich palimpsestartige und lückenhafte⁷² – Logbücher führen und erst in dieser Relationalität überhaupt zu Gegenständen („entities“) werden. Dem oder der Ermittler:in käme dann die Aufgabe zu, durch Techniken der Verstärkung, Vervielfältigung, Übersetzung und Vernetzung („hyper-aesthetics“) das verschieden Verspürte in seinem Zusammenhang lesbar zu machen und damit seine Realität hervorzubringen. Auch wenn Weizman selbst nicht auf Latour verweist, sind es Konzeptionen wie diese, die eine „Latourian inflexion“⁷³ von *Forensic Architecture* kenntlich machen.

Als ein Beispiel für diese Praxis kann die Arbeit von *Forensic Oceanography* verstanden werden, einer Projektgruppe, die die „liquid traces“ von Migrant:innenbooten im Mittelmeerraum rekonstruiert.⁷⁴ Da sich die direkten Spuren eines Schiffes im Wasser alsbald verlieren, geht es bei der Untersuchung darum, „to augment the sensorial potential of water with secondary sensors that translate fleeting, erasable traces“.⁷⁵ Dazu werden Daten, die verschiedene Körperschaften zur Überwachung des Meeres und seiner Grenzräume erhoben haben, miteinander vernetzt, um die Beschaffenheit des Meeres und den Schiffsverkehr in einer bestimmten Region und Zeitspanne zu

69 Vgl. Weizman und Fuller. *Investigative Aesthetics* (wie Anm. 66). Kap. 2.

70 Der Übergang zwischen „sense“ und „trace“ wird von Weizman/Fuller nicht weiter artikuliert; in Kap. 2 verwenden sie „sense“ und „trace“ nebeneinander und sprechen von „the sensed trace“. Ebd. S. 46.

71 Ebd. S. 51.

72 „No material recording is ever quite pure; it is always an interaction of different forms of recording each partially erasing prior states.“ (Ebd. S. 46).

73 Maria Walsh. „*Forensic Architecture*: Counter Investigations“. *Art Monthly* 416 (2018). S. 27.

74 Charles Heller und Lorenzo Pezzani. „Liquid Traces: Investigating the Deaths of Migrants at the EU’s Maritime Frontier“. *The Borders of „Europe“*. *Autonomy of Migration, Tactics of Bordering*. Hg. Nicholas De Genova. Durham: Duke UP, 2017. S. 95-119.

75 Weizman und Fuller. *Investigative Aesthetics* (wie Anm. 66). S. 69.

berechnen.⁷⁶ Zusammen mit einzelnen Datenpunkten, die sich z. B. aus der punktuellen Nutzung von GPS und Satellitentelefonie durch die Migrant:innen ergeben, lässt sich so die wahrscheinliche Route eines Schiffes rekonstruieren. Das damit zu gewinnende Beweismaterial lässt sich am Beispiel des Falls „Left-to-Die-Boat“ veranschaulichen.⁷⁷ Hier konnte die Route eines Schiffes, das wegen Treibstoffmangels manövrierunfähig war und ziellos im Meer driftete, rekonstruiert werden und damit bewiesen werden, dass es zahlreichen weiteren privaten wie militärischen Schiffen begegnete, die seine Seenotsignale ignorierten. Neben dem Nachweis unterlassener Hilfeleistung bedeutet das auch „that traces are indeed left in water, and that by reading them carefully the sea itself can be turned into a witness“.⁷⁸ Solche Spuren werden jedoch erst lesbar, wenn sie durch Vernetzung und Amplifikation zunächst unterbestimmter Signale hergebracht werden.

Das Animationsvideo, das die Ermittlung dokumentiert, stellt diesen Prozess auch grafisch dar.⁷⁹ In einer für *Forensic Architecture* typischen Präsentationsform wird das Fortschreiten der Ermittlung mit der rekonstruierten Vergangenheit parallelisiert: Das Video zeigt eine Karte des Mittelmeerraums, in die die ausgelesenen Sensormedien eingetragen werden, während sich am linken Rand ein Zeitstrahl befindet, der den zeitlichen Ablauf der Migration mit der Laufzeit des Videos korreliert. Eine Stimme aus dem Off kommentiert die Auswertung der Daten sowie zusätzlicher Dokumente, die in einer Randleiste eingeblendet werden. Die mit diesen Mitteln berechnete „flüssige Spur“ wird im Video sichtbar gemacht, indem die hypothetische Route des Bootes fortlaufend in die Karte eingezeichnet wird.

Die theoretischen Ausführungen Weizmans sowie exemplarische Ermittlungen von *Forensic Architecture* zeigen also, dass hier ein neuer, konstruktivistischer Spurbegriff vorliegt – und tatsächlich spricht Weizman ausdrücklich von „evidence assemblages“⁸⁰ sowie „evidence production“.⁸¹ Daraus folgt auch eine Abgrenzung gegenüber der „detektivischen“ Kritik, die jedoch – trotz der gemeinsamen Abhängigkeit von Latour – differenzierter als die „postcritique“ Felskis ausfällt. Denn die „Kritik“, genauer: die Diskursanalyse hat sich ja tatsächlich als „archäologisches“ Unternehmen verstanden, das die unter einer trügerischen Oberfläche (der „Repräsentation“) verborgene Wahrheit oder Realität (Diskurse, Strukturen, Epistemen) zu bergen suchte.⁸² Die kritische Einsicht, dass Wahrheit *gemacht* wird, weil sie von autorisierenden Institutionen und

76 Heller und Pezzani. „Liquid Traces“ (wie Anm. 75). S. 103f.

77 Forensic Architecture. „The Left-to-Die Boat“ (2012). <https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat>.

78 Heller und Pezzani. „Liquid Traces“ (wie Anm. 75). S. 96.

79 Vgl. allgemein Miren Gutiérrez. „Data and Documentaries: Methodological Hybridizations in Activism“. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* 12, Nr. 2 (2020). S. 315-32.

80 Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 10). S. 58.

81 Ebd. S. 64.

82 Weizman und Fuller. *Investigative Aesthetics* (wie Anm. 66). S. 107-111.

Diskursen abhängig ist, wurde jedoch nicht auf die diskursanalytische Praxis übertragen, deren konstruktiver Charakter in den Hintergrund gestellt wurde. Eben diesen Punkt betonen jedoch Weizman/Fuller, wenn sie den Wahrheitsanspruch virtueller Investigationen performativ begründen: „to uncover the real we must make the real“.⁸³ Gerade mit dieser Haltung sehen sich Weizman/Fuller allerdings als Weiterdenker der Kritik. Daher entwerfen sie – anders als die „postcritique“ – ihre Praxis als eine Verschränkung von Kritik und Investigation. An anderer Stelle beschreibt sich Weizman entsprechend als „a future archaeologist looking back at the present“.⁸⁴

Zeigen und Beweisen

Vor dem Hintergrund dieser Modifikation des Begriffs der Spur fällt auf, dass Weizman/Fuller wiederholt affirmativ auf Ginzburg und dessen „Indizienparadigma“ zu sprechen kommen.⁸⁵ Schließlich habe Ginzburg es sich zur Aufgabe gemacht, das Leben der „kleinen Leute“ zu rekonstruieren, die keine Spuren in historischen Dokumenten hinterlassen und daher eine Lektüre „gegen den Strich“ nötig machen, die signifikante Details in assoziativer Verknüpfung zur Rekonstruktion einer Vergangenheit verbindet. Ein solches Vorgehen sieht sich schnell dem Vorwurf des Konstruktivismus ausgesetzt, so dass sich Ginzburg immer wieder gegen die Kritik zur Wehr setzte, seine Geschichtsschreibung sei vielmehr ein Geschichtenerzählen und ermangelte des wissenschaftlichen Beweises. Eine Verteidigungslinie Ginzburgs verlief dabei über die Rhetorik: Denn die Rhetorizität von Beweisverfahren bedeute gerade nicht ihre Fiktionalität, sondern vielmehr – nach dem antiken Verständnis von Rhetorik als öffentlicher Rede – ihre Verankerung in einer gemeinschaftlichen Aushandlung.⁸⁶ Auf eben diesen Punkt kommt auch Weizman zurück, wenn er die „production of evidence“ von *Forensic Architecture* mit verschiedenen – gerichtlichen sowie künstlerischen – Foren verknüpft, in denen Wahrheitsfindung betrieben wird. Schließlich verweist der Name der Forschungsagentur selbst auf die „forensische Rede“, also die Gerichtsrede auf dem Forum, in der dank der Leistung des Rhetors die Gegenstände selbst zur Sprache kämen.⁸⁷ Ähnlich meint auch Ginzburg, der Historiker habe die Spuren der Vergangenheit in seinen Dokumenten auszumachen und zum Sprechen zu bringen („what is outside the text, is also in the text, nestling in its folds: we have to discover it, and make it talk“⁸⁸).

83 Ebd. S. 110.

84 Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 10). S. 58.

85 Weizman und Fuller. *Investigative Aesthetics* (wie Anm. 66). Kap. 10.

86 Carlo Ginzburg. *History, Rhetoric, and Proof: The Menachem Stern Jerusalem Lectures*. London, Hanover: New England UP, 1999. S. 2-4.

87 Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 10). S. 65-68.

88 Ginzburg. *History, Rhetoric, and Proof* (wie Anm. 87). S. 23.

Der Bezug auf Rhetorik unterstreicht allerdings auch, dass der Beweis in dem – streng genommen paradoxen – Feld „wahrscheinlicher Wahrheit“ („probable truth“⁸⁹) zu situieren ist. Der rhetorische Begriff der Wahrscheinlichkeit verbindet den Anspruch, zu überzeugen, mit der Strategie, dies sichtbar und anschaulich zu tun – und so ist das griechische Vokabular des Beweisens weitgehend auf Zeigen und Schauen ausgerichtet: Der Redner hat den Fall so darzustellen, dass die Jury seine Wahrheit – und damit das zu fällende Urteil – *sehen* kann.⁹⁰ Diese Akzentuierung des Sehens verbindet die Gerichtsrede mit dem Schauspiel, dem der Strafprozess seit der Antike strukturell ähnlich ist⁹¹, wie ja auch der Redner in den rhetorischen Handbüchern immer wieder mit einem Schauspieler verglichen wird. Wenn *Forensic Architecture* selbst einen Bezug zur Rhetorik herstellen, wäre zu fragen, wie sich ihre Arbeiten zu dieser Dimension des rhetorischen Schauspiels verhalten.

Dabei fällt zunächst natürlich auf, dass ein zentrales Medium der Darstellung bei *Forensic Architecture* das im Internet frei zugängliche Animationsvideo ist. Diese Videos, die jeweils einem konkreten Fall gewidmet sind, sind als Hybride zwischen Ermittlung und Dokumentation gestaltet: Sie legen den Ermittlungsprozess und seine Ergebnisse dar, während sie zugleich die in der Ermittlung rekonstruierte Vergangenheit (Tathergang) in Erinnerung rufen.⁹² Während eine auffallend sachlich sprechende Stimme im Voiceover kommentiert, wird auf der Bildebene das Beweismaterial (häufig Fotos und Videos) und seine Analyse, z. B. seine raumzeitliche Einbettung im Raummodell oder die Bestimmung von Ort und Zeitpunkt einer Aufnahme, gezeigt. Häufig dient dabei eine Karte oder ein übergreifendes Modell eines Tatorts als Bezugspunkt, der die Anordnung des Materials organisiert. So wird den Rezipient:innen der Eindruck vermittelt, an der Ermittlung selbst teilzunehmen und ihre Ergebnisse nachvollziehen und prüfen zu können – ganz ähnlich also, wie es bei der klassischen Detektivgeschichte der Fall ist.

Anders als die Detektivgeschichte ist die narrative Form der Videos jedoch nicht auf Spannungsaufbau ausgelegt. Auch wenn die ‚gegen-forensischen‘ Ermittlungen von einem klaren politischen Standpunkt ausgehen, vermittelt die Stimme aus dem Off emotionale Neutralität, wie auch das Bildmaterial den Eindruck vermittelt, reine Fakten zu zeigen. Dabei fällt auf, dass die eingesetzten Bildmedien mit verschiedenen Stilen der Objektivität verbunden sind: Das häufig crowd-basierte Foto- und Videomaterial wird im Sinne der „mechanischen Objektivität“ unbefragt als Dokument des Realen eingesetzt, während seine

89 Ebd. S. 24.

90 Vgl. hierzu Joachim Harst. „Aristoteles und ‚Papinian‘. Rhetorik und Theatralität des ‚rechten Rechts‘“. *Literatur und Recht*. Hg. Bernhard Greiner/Barbara Thums/Wolfgang Graf Vitzthum. Heidelberg: Winter, 2010. S. 125-51, hier S. 125-130.

91 Vgl. Cornelia Vismann. *Medien der Rechtsprechung*. Hg. Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, die von einem „theatralen Dispositiv“ der Rechtsprechung schreibt.

92 Vgl. Gutiérrez. „Data and Documentaries“ (wie Anm. 80).

digitale Bearbeitung durch die Forschergruppe als Eingriff von Expert:innen („trained judgement“) markiert wird, der aufgrund seiner algorithmischen Grundlage eine „digitale Objektivität“ erreicht.⁹³

Besondere Beachtung verdient dabei im vorliegenden Zusammenhang der Umgang mit digitalen Modellen und Simulationen, denn ihnen kommt in den Videos eine vergleichbare Funktion wie dem Redner vor Gericht zu: Sie sind „anschaulich, weil sie *zeigen*, was sie erklären“.⁹⁴ Entgegen Weizmans theoretischen Ausführungen hebt ihre Inszenierung den repräsentationalen Charakter der Modelle hervor, indem z. B. Überblendungen von Fotodokumenten und digitalen Nachbildungen eingesetzt werden. Dass Modelle auch Werkzeuge sind, die Interpretationen nahelegen und andere ausschließen, Unterschiede betonen oder verdecken und eingrenzen, „welche Aussagen über das Objekt überhaupt sinnvoll sind“⁹⁵, gerät dabei in den Hintergrund. Die Austauschbarkeit von Wirklichkeit und Modell wird vielmehr noch unterstrichen, wenn das Modell an die Stelle der Wirklichkeit tritt: So offenkundig bei den virtuellen Tatorten, die heute zerstörte oder unzugängliche Gebäude betreffen, so aber auch bei der „Simulation analoger Medienmaterialität“ (Perspektive, Kamerafahrten, Montage) in der digitalen Animation, die unter Verweis auf entsprechende Konventionen einen dokumentarischen Charakter erhält und das Modell als „fingierte vorfilmische Realität“ erscheinen lässt.⁹⁶ Wenn nun also die Bilddokumente in einem digitalen Raummodell angeordnet werden, dadurch untereinander in Beziehung gesetzt werden und ihre Aussagekraft erhalten, kann man sagen, dass hier „Objektivität durch die zirkuläre Referenzialität zwischen beiden Instanzen hervorgebracht“ werde: „Das Raummodell bringt eine Wirklichkeit hervor, die auf scheinbar objektiven Erkenntnissen aus Foto- und Videomaterial beruht, während diese ihren Objektivitätsstatus der spezifischen Diskursivierung und Anordnung im Kontext des Raummodells als Ersatzobjekt schulden“.⁹⁷

Wenn also ein Kontrast, vielleicht sogar Widerspruch zwischen der Hervorhebung eines Konstruktivismus bei Weizman und der dokumentarischen Inszenierung der Videos von *Forensic Architecture* besteht, so muss dieser seine Begründung am Gegenstand selbst finden. Hier ist der ästhetische Charakter der Videos in den Blick zu rücken, die durch ihre einheitliche und in sich geschlossene Gestaltung auffallen. Der Transformation von Realität in ein digitales

93 Vesna Schierbaum. *Diskursanalyse zu „Forensic Architecture“*. Unveröffentlichte Master-Arbeit, Universität zu Köln, 2021. S. 46-50. Die Begriffe „mechanische Objektivität“ und „trained judgment“ gehen auf Daston/Galison. „The Image of Objectivity“ (wie Anm. 38) zurück.

94 Achim Spelten. „Visuelle Aspekte von Modellen“. *Visuelle Modelle*. Hg. Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten. Paderborn: Fink, 2008. S. 41, meine Hervorhebung.

95 Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten. „Die Wirklichkeit visueller Modelle“. *Visuelle Modelle*. Hg. dies. Paderborn: Fink, 2008. S. 11.

96 Schierbaum. *Diskursanalyse* (wie Anm. 95). S. 52f.

97 Ebd. S. 56.

Modell, das umfassenden Überblick und unbegrenzte Berechenbarkeit suggeriert, entspricht hier die Entscheidung für wiedererkennbares Design und ein lineares, zielgerichtetes Narrativ. Dabei scheint es das verbindende detektivische Narrativ nicht zuzulassen, Spuren-, Quellen- oder Bildkritik zu betreiben: Zwar werden bei einzelnen Ermittlungen die Quellen des Fotomaterials angegeben, doch wird „die ‚Wahrheit‘ der verwendeten Bilder nicht selbst zum Gegenstand der Wahrheitssuche gemacht“.⁹⁸ Und die elaborierte Visualisierung komplexen Datenmaterials – vom einfachen Zeitstrahl bis zur errechneten Ausbreitung einer Rauchwolke – kann gerade durch ihren ästhetischen Charakter vergessen machen, dass sie mehr ist als die Veranschaulichung (stets auch nur vorgeblich) ‚roher‘ Daten, weil sie zugleich Daten und Algorithmen verdeckt. Damit einher geht ein Ausschluss von infrastrukturellen Fragen: Wie und aufgrund welcher Selektionsmechanismen das Bildmaterial gewonnen wurde wird ebenso wenig thematisiert wie die Frage, welche alternativen Wege der Erkenntnissuche eingeschlagen und möglicherweise aufgegeben wurden.⁹⁹ So postulieren Bilder, Modelle und Simulationen einen unkritischen Evidenzcharakter, dessen rhetorisches Potential Latour wie folgt charakterisierte: „You doubt of what I say? I’ll show you!“¹⁰⁰

Die von den Videos erarbeitete „Ästhetik der Objektivität“¹⁰¹ dient daher nicht dem Nachvollzug einer Ermittlung, sondern ist rhetorische Apodeixis – wobei hier nicht ein menschlicher Redner, sondern ein mediales Artefakt die Fürsprache übernimmt. Damit wird freilich der Charakter des Forums, in dem Wahrheit verhandelt wird, im Vergleich zur Gerichtsrede grundlegend modifiziert. Denn die theatrale Logik des Gerichts gründet auf dem Präsenzprinzip, das sicherstellt, dass alle Prozessbeteiligten an dem Verfahren teilnehmen, und damit erst die Wahrheitsfindung im agonalen Verfahren – also in der pointiert standortbezogenen Stellungnahme der Parteien – ermöglicht.¹⁰² Die von *Forensic Architecture* betonten Foren, die Präsentation von Ermittlungen auf der Website und in öffentlichen Museen, entziehen sich dagegen diesem Prinzip und überlassen die Verhandlung einem zukünftigen Gerichtsverfahren oder einer nachgeordneten Diskussion. Beide dürften die Videos jedoch nur als eine Erkenntnisquelle unter mehreren betrachten, wenn eine produktive Verhandlung möglich sein soll. Denn wie eine Rezensentin der Ausstellung am Londoner Institute of Contemporary Art (07.03.-06.05.2018) bemerkt, kann die Präsentation der Videos allein aufgrund der hier besprochenen Charakteristika

98 Monika Dommann. „180 Sekunden, 2 Angriffe, 6 Tote. CAD als forensische Zeitkapsel. Ein Kommentar zu *Forensic Architecture*“. *Nach Feierabend* 11 (2015). S. 173.

99 Schierbaum. *Diskursanalyse* (wie Anm. 95). S. 59f.

100 Bruno Latour. „Visualization and Cognition. Thinking with Eyes and Hands“. *Knowledge and Society* 6, Nr. 6 (1986). S. 14.

101 J.J. Charlesworth. „*Forensic Architecture* at ICA, London“. *ArtReview* (2018). <https://artreview.com/ar-may-2018-review-forensic-architecture/>.

102 Vismann. *Medien der Rechtsprechung* (wie Anm. 92). S. 374f.

einen „panischen Zweifel“ auslösen, der jeder Diskussion abträglich ist: „I could not tell. I had to believe“.¹⁰³

Allerdings setzen *Forensic Architecture* auch andere Formen der Präsentation ein. Neben der textbasierten wissenschaftlichen Aufarbeitung einzelner Fälle oder den Berichten bzw. Gutachten für verschiedene juristische Gremien ist hier v. a. die Bereitstellung von erarbeitetem Material im Netz zu nennen. So werden z. B. in einigen Fällen die Modelle, die im Animationsvideo einem linearen Narrativ dienstbar gemacht werden, anderen Expert:innen zur Überprüfung, interessierten Laien zum Experimentieren angeboten. Bei anderen werden Satellitenbilder, Karten und schriftliche Berichte zur Verfügung gestellt. Weil dieses Material nicht einer überformenden Erzählung und einer umfassenden Remediation unterworfen ist, kommt hier die kritische Dimension der modellierten Artefakte dank ihres „netzwerkartigen Zusammenhangs“ deutlicher zum Zuge:

Weil eine Repräsentationsform selten alle Aspekte eines Projektes umfasst, werden viele Einzelrepräsentationen hergestellt, die erst im Zusammenhang ihre Bedeutungen und Wirkungen entfalten. Die Produktion von Wissen und Sinn erfolgt damit als Übersetzungsleistung, die sich zwischen den Dingen und ihren Repräsentationen bewegt. [...] Repräsentieren in diesem Sinne bedeutet dann kein einfaches Wiedergeben, sondern ein umfassendes Zusammentragen und Umformen von Informationen in Gestalt von Analogien, Modellen und Spuren.¹⁰⁴

Schluss

Der kontrastive Vergleich von klassischer Detektivgeschichte und digitaler Investigationspraxis deutet auf eine aktuelle Transformation des Indizienparadigmas hin: Wenn der ‚forensische‘ Detektiv als Leser positiver Spuren dargestellt wird, dank derer er die staatliche Realität sichern kann, so zielt die ‚gegen-forensische‘ Ermittlung auf die gestaltende Herstellung von Spuren, die eine verborgene Realität ans Licht lockt. Dieser deutliche Gegensatz wird im Fall von *Forensic Architecture* jedoch durch die Präsentation im Animationsvideo nivelliert, die, wenn auch mit anderen Mitteln, eine der Detektivgeschichte vergleichbare Objektivität konstruiert: So kann man von einer „Ästhetik der Objektivität“ sprechen, „which, ironically, has the goal of persuading us of its objectivity“.¹⁰⁵ Diese Parallellisierung legt im Umkehrschluss nahe, dass auch die Detektivgeschichte eine Lektüre „gegen den Strich“ zulässt, die die detektivischen Schlussfolgerungen auf ihre Persuasionstechniken befragt und somit die staatliche Wahrheits- bzw. Realitätsproduktion hinterfragt.¹⁰⁶ Denn natürlich

103 Walsh. „Counter Investigations“ (wie Anm. 74). S. 27.

104 Carolin Höfler. „The Imaginary Gaze of a Future Archaeologist‘. Medienarchitekturen des Dokumentarischen“. *Navigationen* 21, Nr. 2 (2021). S. 106.

105 Charlesworth. „*Forensic Architecture* at ICA, London“ (wie Anm. 103).

106 Vgl. Thomas. *Detective Fiction* (wie Anm. 18). S. 6.

weisen auch die spektakulären Schlussfolgerungen eines Holmes Lücken auf, die nur durch die staunende Reaktion eines Watson kaschiert werden können. Wenn Holmes etwa bei seiner ersten Begegnung mit Watson aus dessen Erscheinung schließt, dass er in Afghanistan gedient haben muss, muss jeder kritische Leser bemerken, dass diese Folgerung keineswegs derart schlagend ist, wie Watsons Reaktion glauben macht.¹⁰⁷ Eine deutlichere ‚gegen-forensische‘ Tendenz wird in heutigen Variationen des Genres, für die einleitend Piglias *El camino de Ida* zitiert wurde, in den Vordergrund gerückt. Hier ist die staatliche Realität selbst ein Rätsel geworden, das sich durch traditionell detektivische Mittel nicht lüften lässt. So endet der Roman mit der Begegnung der alternden Erzähler- und Detektivfigur mit einer jungen Hackerin, in der sich der Wandel des Indizienparadigmas verkörpert.

Die von *Forensic Architecture* betriebene Transformation des Indizienparadigmas lässt sich darüber hinaus auf die Debatte um „Kritik“ und „post-critique“ und damit auf eine grundlegende Methodenfrage der lesenden Wissenschaften zurückbeziehen. Denn die Forschungsagentur zeigt, dass ein kritisches Lesen möglich ist, ohne die „Hermeneutik des Verdachts“ absolut zu setzen. Wie Latour das Genre der Detektivgeschichte nutzte, um grundlegende soziologische Annahmen zu hinterfragen, so lassen die Investigationen von *Forensic Architecture* eine „Latourian inflexion“ erkennen,¹⁰⁸ wie hier am Zusammenhang von Spur und Spuren erinnert wurde. Das kritische Potential dieser Ermittlungen entfaltet sich jedoch weniger in den Animationsvideos als in der Erarbeitung des ihnen zugrundeliegenden Materials – dem transformativen Prozess des „Zusammentragen[s] und Umformen[s] von Informationen in Gestalt von Analogien, Modellen und Spuren“.¹⁰⁹ Diagrammatische Repräsentationsformen werden so in die Nähe von Hypothese und Abduktion gerückt, deren kreatives Potential im Zusammenhang mit detektivischen Schlussfolgerungen bereits hervorgehoben wurde.

Für die vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaften sollte man daraus die Konsequenz ziehen, die Arbeit mit „Graphs, Maps, Trees“¹¹⁰ nicht mehr allein als Ausdruck eines rein quantifizierenden „distant reading“ zu verstehen, sondern als kritisches Gestalten neu zu lesen. Ebenso wären die grafischen Analyseformen großer Mengen kultureller Daten, wie sie das *Cultural Analytics Lab* um Lev Manovich erarbeitet, vor diesem Hintergrund zu untersuchen. Manovich nutzt Algorithmen, um das in Sozialen Medien gepostete Fotomaterial nach formalen Kriterien in Diagrammen anzuordnen und so Muster hervorzubringen, die als Spuren gedeutet werden können.¹¹¹ In diese Richtung gehen auch Arbeiten zur Analyse und Visualisierung großer Textmengen, wie

107 Vgl. Conan Doyle. *The New Annotated Sherlock Holmes* (wie Anm. 34). S. 42.

108 Walsh. „Counter Investigations“ (wie Anm. 74). S. 27.

109 Höfler. „Medienarchitekturen des Dokumentarischen“ (wie Anm. 106). S. 106.

110 Vgl. Franco Moretti. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso, 2005.

111 Vgl. Lev Manovich. *Cultural Analytics*. Cambridge: MIT press, 2020.

sie z. B. Posts in Social Media, aber auch umfangreichen Briefkorrespondenzen erfordern.¹¹² Die dabei zu erstellenden Modelle und Muster zeigen, dass die hier beschriebene Transformation des Indizienparadigmas auch die Methodenreflexion der Literatur- und Kulturwissenschaften vorantreibt.¹¹³

112 Vgl. das von Julia Nantke geleitete Projekt „Dehmel digital“, das das umfangreiche Korrespondenznetzwerk von Ida und Richard Dehmel digital analysiert und visualisiert: www.dehmel-digital.de

113 Anm. d. Hrsg.: Der vorliegende Beitrag hat erfolgreich ein Double Blind Peer Review durchlaufen.

Annette Simonis (Gießen)

Gefilmte Pinguine als Romansujet

Zur Adaption von Fernseh-Naturdokumentationen
in den Romanen von Hazel Prior

1. Eine BBC-Naturserie als Initialzündung abenteuerlicher Romanhandlungen

Eine alte Dame sitzt in ihrem Sessel im heimischen Wohnzimmer in Schottland und schaut im Fernsehen ihre Lieblingsserie – eine Naturdokumentation der BBC. Bei der skizzierten Situation handelt es sich eigentlich um nichts Ungewöhnliches. Die betreffende Person heißt Veronica McCreedy und ist eine fiktionale Figur, genauer gesagt, die weibliche Hauptfigur aus Hazel Priors Erfolgsroman *Away with the Penguins* (2020)¹ mit der Fortsetzungsgeschichte *Call of the Penguins* (2021)². In Priors Romanen werden die Ereignisse in homodiegetischer Erzählweise von jeweils drei verschiedenen Erzählerfiguren (Veronica, Patrick und Terry) mitgeteilt, von denen wiederum Veronica als die Mittelpunktfigur gelten darf.

Da die Ausstrahlungen der einzelnen Folgen der Naturserie *Earth matters* innerhalb der Romanfiktion zu den wenigen Lichtblicken im Leben der wohlhabenden alten Dame zählen, die sie mit großer Begeisterung verfolgt, deutet sich bereits an, inwiefern das Format der seriellen Naturdokumentation eine bedeutende Rolle in Priors Romanen spielt.

An jenem Tag, als Veronica McCreedy, ihren alltäglichen Vorlieben folgend, den Fernseher anknipst und feststellen muss, dass die aktuelle Serie *Earth matters* offenbar schon beendet ist und stattdessen eine andere Dokumentarserie mit dem Titel *The Plight of the Penguins* (*Die Misere der Pinguine*) beginnt, bahnt sich ein Wendepunkt im Leben der fünfundachtzigjährigen Dame an, der die weitere Romanhandlung entscheidend prägen wird. Indem die Protagonistin die genannte Pinguinserie im Fernsehen mit wachsendem Interesse und Empathie verfolgt, gelangt sie zur ersten Peripetie im Handlungsverlauf, denn sie entscheidet sich zu dem erstaunlichen Schritt, in die Antarktis aufzubrechen, um die dortige Forschungsstation zu besuchen und finanziell zu unterstützen.

Veronica entdeckt somit, inspiriert durch das Fernsehprogramm, schrittweise ihre Faszination und Leidenschaft für die bedrohten Spezies der Pinguine, die insgesamt 18 Pinguinarten, zumal Letztere ihr durch den beeindruckenden

1 Das Buch wurde bei Random House UK (London), Black Swan publiziert. Im gleichen Jahr erschien eine US-amerikanische Ausgabe des Romans unter dem Titel *How the Penguins Saved Veronica*.

2 London: Random House UK, Black Swan.

BBC-Serienproduzenten und Experten Robert Saddlebow nahegebracht werden. Für die charismatische Persönlichkeit von Robert Saddlebow in Priors Erzählfiktion hat, wie sich leicht erraten lässt, kein anderer als der berühmte Naturfilm-Produzent der BBC – Sir David Attenborough – Pate gestanden, auf dessen Werke im Folgenden noch ausführlicher zurückzukommen sein wird.

In *Away with the Penguins* wird sich das gewählte Subgenre des Romans als (geheimnisvolle) Familiengeschichte entpuppen, deren verschlungene Wege teilweise im Dunkeln liegen und verdrängt worden sind. So kommt es, dass die Reise Veronicas von ihren zeitgleichen Recherchen begleitet wird, die zur Entdeckung eines Enkels namens Patrick führen und letztlich auf Umwegen die unwahrscheinliche und überraschende Wiedervereinigung mit ihm bewerkstelligen werden. Die Momente der Trennung und Wiedervereinigung von Familienmitgliedern bilden bekanntlich bewährte Erzählmuster, denn sie haben die Romangattung seit ihrer Entstehung in der Spätantike geprägt.³ Demnach zählt die Aufdeckung der im Verborgenen liegenden Familiengeschichte zu den traditionellen Komponenten des romanhaften Erzählverlaufs. Anders verhält es sich mit der Integration des Handlungsgeschehens, das sich um die antarktische Pinguinkolonie rankt.

Es gehört zu den nicht geringen Herausforderungen von Priors Roman und seiner Fortsetzung, den Leserinnen und Lesern – gewissermaßen en passant – ein beachtliches zoologisches Spezialwissen über Pinguine zu vermitteln, ohne die unmittelbare visuelle Komponente der Naturserie im Fernsehen einsetzen zu können. Nichtsdestoweniger verwendet die Autorin das Format der TV-Naturserie sehr geschickt, insbesondere im zweiten Buch, *Call of the Penguins*, in dem es zu einer ausgedehnten Reflexion auf deren mediale Eigenschaften und Bedingtheiten kommt, die parallel zur fortschreitenden Handlung in die Erzählfiktion integriert werden. Die Ebene der Filmproduktion, die Reise zum Drehort, die Dreharbeiten sowie ihre Vorbereitung, die verwendete Sprache und die Lichtregie – alle diese Komponenten fließen in die Romanhandlung ein und modellieren gleichermaßen die Ebenen der *histoire* und des *discours*.⁴

Priors Romane über die Begegnung der Seniorin mit der Welt der Pinguine liefern nicht allein ein bemerkenswertes Beispiel für die literarische Darstellung der Mensch-Tier-Beziehung in der Gegenwart, die sie zu einem bevorzugten Gegenstand der Human Animal Studies⁵ prädestinieren. Sie geben zudem darüber Aufschluss, wie sich Romanschriftsteller/innen beim Verfassen ihrer

3 Vgl. Bruno Hillebrand. *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2016, S. 21.

4 Vgl. Matias Martínez. *Handbuch der Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2011, S. 2.

5 Vgl. zum Profil und zur Reichweite dieser Forschungsrichtung Friedrich Jäger (Hg.). *Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies*. Berlin: Metzler, 2020. Siehe ferner Roland Borgards (Hg.). *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Berlin: Metzler, 2016. Die Diskussion von Priors Romanen unter dem Gesichtspunkt der Mensch-Tier-Beziehung ist lohnend und sehr ergiebig; sie angemessen und differenziert zu behandeln würde eines eigenen Beitrags bedürfen.

Fiktionen an einem anderen Leitmedium orientieren können, in diesem Fall an der seriellen TV-Naturdokumentation. Entscheidend ist dabei der Umstand, dass die Serie nicht nur auf der inhaltlichen Ebene der Erzählfiktion thematisiert wird, sondern die filmische Produktion selbst, vor allem im zweiten Roman, auch den Aufbau und die Struktur der Erzählung sowie die Figurenkonfiguration maßgeblich prägt. In *Call of the Penguins* kommt es überdies zu einer interessanten, immer wieder ironisch gebrochenen Reflexion auf den filmischen Produktionsprozess, die jeweils beteiligten Sprecher, Kamera und Regie, wie es für Romane, die zur (anspruchsvollen) Populärliteratur gehören, auf den ersten Blick eher ungewöhnlich erscheinen mag. Anders formuliert: Die Pinguin-Erzählungen von Hazel Prior erlauben Einblicke in den Vorgang einer interessanten und komplexen Adaption. Sie zeigen beispielhaft, wie es gelingen kann, das beliebte Genre der TV-Naturdokumentation in Erzählfiktionen anzueignen und in den fiktionalen Texten ästhetisch produktiv umzusetzen.

2. David Attenborough und seine BBC-Naturserien als Modell

Ein gelungener Kunstgriff der Autorin besteht zweifellos darin, mit Sir Robert Saddlebow eine Figur gestaltet zu haben, die durch die angesehene, weit über Großbritannien hinaus berühmte Persönlichkeit von Sir David Attenborough (geb. 1926) inspiriert ist.⁶ Letzterer ist dem britischen und internationalen Publikum als „Naturalist and pioneer of nature and wildlife documentaries“⁷ vertraut, dessen Fernsehfilme und Naturserien sich seit den 1950er Jahren kontinuierlich großer Beliebtheit erfreuen und inzwischen ein globales Publikum erreichen. An seinem jahrzehntelangen, unermüdlichen Engagement für den Umweltschutz kann kein Zweifel bestehen: „David Attenborough belongs to several conservation organizations and has worked tirelessly in the defence of environmental issues, ranging from the protection of the Borneo jungle to the royal albatross.“⁸ Auch seine Fernsehproduktionen sind in den weiteren Kontext

6 Neben vielen Affinitäten, was den Stil der Dokumentationen und die Beschreibung von Saddlebows Aussehen und Habitus betrifft, gibt es zwischen ihm und seinem lebensweltlichen Vorbild David Attenborough auch auffallende Unterschiede. Der fiktive Saddlebow ist im Gegensatz zu Attenborough offenbar unverheiratet und kinderlos. Außerdem erscheint er jünger als der 1926 geborene Attenborough (und als Veronica McCreedy).

7 Vgl. Bienvenido León. „David Attenborough. Naturalist and pioneer of nature and wildlife documentaries.“ *Métode Science Studies Journal* 1 (2011), S. 117-123, hier S. 117.

8 Ebd., S. 121. Vgl. auch Attenboroughs eigene Publikationen, in denen er die Öffentlichkeit immer wieder mit der Problematik der bedrohten Natur und den Herausforderungen für die Zukunft des Planeten konfrontiert wie z. B.: David Attenborough. *A Life on Our Planet. My Witness Statement and a Vision for the Future*. New York: Grand Central Publishing, 2020. David Attenborough. *The Trials of Life*. London: HarperCollins, 2022.

des Natur- und Artenschutzes einzuordnen, insofern sie in den internationalen Rezipienten die Achtung und Sensibilität gegenüber der Natur wecken: „But probably his greatest contribution to promoting awareness and respect for nature has been through his television programmes. What role have programmes like his played in raising public awareness and respect for nature?“⁹ Signifikanterweise resümiert Attenborough als Antwort auf die genannte Frage in diesem Zusammenhang in einem Interview mit *Bienvenido León* aus dem Jahr 2011, das Fernsehen könne als wichtige Brücke und Mittler fungieren zwischen der heutigen Population der Menschen und ihrer natürlichen Umwelt: „So the TV is fundamental in bridging the gap between the world’s population and the natural world they inhabit.“¹⁰ Zur Überbrückung der Kluft bedarf es einer ausgereiften Medientechnologie und neuartigen Mobilität: Als eine Besonderheit von Attenboroughs Serienformaten der späten 1970er Jahre kann ein damals innovativer Präsentationsstil am Ort des Naturgeschehens gelten, der die Praktiken der Naturdokumentation revolutionierte. Seit der Serie *Life on Earth* (1979), setzte „a new documentary style“¹¹ ein, da es möglich wurde, in die entlegenen Gegenden der Welt zu reisen: „By 1976/77, for the first time, it was possible to fly anywhere in the world more or less reliably.“¹² Diese Praxis wiederum ermöglichte erstmals die globale Zusammenschau der vielfältigen Naturphänomene und die Wahrnehmung des Planeten Erde als zusammengehörige globale Einheit: „The fact that we moved from the Sahara desert to the coral reefs of Australia mid-sentence caused a public sensation. It created the novel impression that you could see the Earth as a globe, as the world itself“.¹³

Noch im Alter von 93 Jahren reiste David Attenborough im Frühjahr 2019 zu Filmaufnahmen in die Antarktis und ist dort auf einer ikonischen Aufnahme unter Adeliepinguinen auf der Ross-Insel mit dem Berg Erebus im Hintergrund zu sehen (vgl. Abb. 1), ein Foto, das dank der Social Media weltweite Aufmerksamkeit erzielte, als es anlässlich seines Geburtstags auf Twitter gepostet wurde. Der Tweed mit der ikonischen Fotografie, der Hazel Prior inspiriert haben mag, fängt die typische Präsentationsform und den Darstellungsstil von Attenboroughs BBC-Dokumentarserien treffend ein.

In Hazel Priors Romanen wird unter anderem beleuchtet, welche erstaunlichen Wirkungen die individuelle Rezeption einer solchen Naturdokumentation im Fernsehen mitunter entfalten kann. Bereits im ersten Kapitel von *Away with the Penguins* wird die bemerkenswerte Pinguin-Serie von Robert Saddlebow (alias David Attenborough) eingeführt. Ungehalten über das Ende der letzten Staffel ihrer Lieblingsserie *Earth matters* sieht Veronica McCreedy dem angekündigten neuen Programm *The Plight of Penguins* (*Die Misere der Pinguine*) zunächst mit gemischten Gefühlen entgegen; allerdings begegnet sie

9 *Bienvenido León*. „David Attenborough. Naturalist and pioneer of nature“, S. 121.

10 Ebd., S. 121.

11 Ebd., S. 118.

12 Ebd., S. 118.

13 Ebd., S. 118.

ihm mit einem leichten Hoffnungsschimmer, als sie den Namen des Moderators Saddlebow erfährt: „However, I am dismayed to find that the current series of Earth Matters seems to have ended. In its place there’s a programme called *The Plight of Penguins*. With a gleam of hope I observe that it is presented by Robert Saddlebow.“¹⁴ Der prominente Natur- und Tierfilmproduzent hebt sich in den Augen der alten Dame vom übrigen Mediengeschäft und den gängigen Serienprodukten, die sie verachtet, wohltuend ab: „That man demonstrates that it is occasionally possible to be a celebrity for the right reasons. Unlike the vast majority, he has actually done something. He has voyaged around the world campaigning and raising awareness of conservation issues for several decades.“¹⁵



The Antarctic Report
@AntarcticReport



Happy Birthday Sir David Attenborough, 93 today! Here he is on Ross Is with Adelie penguins, Mt Erebus behind. New research vessel & icebreaker ‘RRS Sir David Attenborough’, currently at the UK shipyard, will be sailing in Antarctic waters in coming austral summers
[@NERCscience](#)

[Tweet übersetzen](#)



Abb. 1: David Attenborough mit Adeliepinguinen auf Twitter am 8. Mai 2019¹⁶

Saddlebow wird von Veronica wegen seines unermüdlichen Einsatzes für den Naturschutz gewürdigt. Zugleich wird ihre Distanziertheit gegenüber der Welt der Medienstars und Prominenten in den zitierten Zeilen durch die beiläufige

14 Hazel Prior. *Away with the Penguins*. London: Random House UK, Black Swan, 2020, S. 5.

15 Ebd.

16 <https://twitter.com/AntarcticReport/status/1125886291902517249> [18.02.2023].

Formulierung „occasionally possible“ signalisiert. Robert Saddlebow stellt für die alte Dame mithin eine löbliche Ausnahmefigur dar; seine Sendungen heben sich von dem übrigen Programmangebot kontrastiv ab. Das übrige Fernsehprogramm bildet Veronica McCreedy zufolge ein untaugliches Konglomerat aus „sex, advertising, celebrities doing quizzes, celebrities trying to cook, celebrities on a desert island, celebrities in a rainforest, [...] and a whole load of wannabes doing everything they can to become celebrities.“¹⁷ Nach dieser grundsätzlichen Medienkritik und konservativen Medienschelte fasst Veronica McCreedy ihre Bewunderung für Saddlebow pointiert in einem Bonmot zusammen, das nicht zuletzt ihre eigene, distanziert-ironische Persönlichkeit treffend charakterisiert: „He is one of the few people for whom I feel a degree of admiration.“¹⁸ Zur Selbstcharakterisierung der literarisch interessierten und gebildeten Veronica durch deren eigene Sprachverwendung setzt Hazel Prior immer wieder prägnante, zugespitzte und witzige Formulierungen ein, die aus der Feder Oscar Wildes stammen könnten. Aber auch die Naturserie im Fernsehen wird aus der Perspektive der aufmerksamen alten Dame detailliert geschildert:

This evening Robert Saddlebow is relayed to my fireside all bundled up and hooded, in the midst of a white wasteland. A flurry of snowflakes whirls around his face. Behind him is a clump of dark shapes. The camera homes in and reveals them to be penguins, a seething great tribe of them. Some are huddled together, others sleeping on their bellies, others waddling round within the group, on missions of their own.¹⁹

Die zitierte Beschreibung spielt mit dem Gegensatz zwischen dem gemütlichen Wohnzimmerambiente mit künstlichem Elektrokamin („my fireside“) und der gezeigten antarktischen Eiswüste, in der Robert Saddlebow als Live-Moderator am Set, dick verummmt zwischen den zusammengescharten Pinguinen, umgeben von Schneetreiben agiert. Bezeichnenderweise registriert die Betrachterin auch die medientechnischen Aspekte der Darbietung wie den Kamerazoom, der die Vögel, die zunächst nur als diffuse graue Gestalten zu sehen sind, plötzlich in detaillierter Nahaufnahme zeigt.

Mit seinem lebensweltlichen Vorbild David Attenborough teilt Saddlebow offenbar die Vorliebe, seine Zuschauer als Live-Reporter der Natur selbst vom Drehort aus anzusprechen, um ihnen den Eindruck einer unmittelbaren Partizipation am gefilmten bzw. beobachteten Geschehen zu vermitteln. Auf diese Weise wird der Realitätscharakter der filmischen Naturdarstellung beglaubigt,²⁰ während über die moderierende Mittlerfigur die Aufmerksamkeit sowie die

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Vgl. auch Jean-Baptiste Gouyon. *BBC Wildlife Documentaries in the Age of Attenborough*. London: Palgrave Macmillan, 2019, bes. Kapitel 6: Showcasing Science, Showcasing Nature on BBC2, S. 125-152 und Kapitel 8: Oxford Scientific Films: From Field Craft to Film Craft, S. 179-204.

Empathie der Rezipienten intensiviert und gelenkt werden können. Saddlebow erscheint in der Naturdoku wie auch innerhalb der Romanhandlung als eine Figur des Dritten, die für die Protagonistin und das weitere Handlungsgeschehen eine Katalysatorfunktion übernimmt. Er liefert nicht zufällig die Initialzündung für Veronica McCreedys Aufbruch zu ihrer abenteuerlichen Reise zu den Pinguinen in die Antarktis.

Neben den deskriptiven Anteilen in der oben zitierten Passage, der Beschreibung der Szenerie mit ihren tierlichen Akteuren, vermittelt die Erzählung auch eine ökologisch sensible Wahrnehmung der Bedrohung einiger Pinguinspezies und ihres Ökosystems in der Ansprache Saddlebows: „Mr Saddlebow informs me that there are eighteen species of penguin in the world (nineteen if you count White-flipped Little Blues as a separate species), many of which are endangered.“ Veronica fühlt sich von den Worten des Moderators offenbar direkt persönlich angesprochen, wie die Formulierung „informs me“ verrät. Mehr noch: Die hier zu Tage tretende Mensch-Tier-Beziehung, die das Verhältnis Saddlebows zu den Pinguinen prägt, ist von Hochachtung und Bewunderung für die Vogelwesen gekennzeichnet, und zwar sowohl in Hinblick auf die Tierspezies als auch auf die einzelnen Pinguinindividuen: „During the filming of the programme, he says, he has developed a massive respect and admiration for these birds – for the race as whole, for each species and for every individual penguin.“ Der Respekt vor jedem einzelnen Vogelindividuum unterscheidet Saddlebow von dem objektiven Blick des Naturforschers, dem es in erster Linie um die Arterhaltung geht, weniger um das Schicksal einzelner Exemplare. Die Beziehung zu den Pinguinen wird somit fast einer zwischenmenschlichen gleichgesetzt. Dem Vergleich mit den Errungenschaften der Pinguine können menschliche Protagonisten allerdings kaum standhalten, wie Robert Saddlebow weiter ausführt: „They live in the harshest conditions on the planet and yet daily take on challenges with a gusto and spirit that would put many of us humans to shame.“²¹ Seine Fernsehansprache, die im Roman bezeichnenderweise in direkter Rede vermittelt wird, kulminiert in dem wirkungsvollen Appell: „What a tragedy it would be if any one of these species was lost to the planet!“²² Während dieser Aussage fühlt sich Veronica McCreedy unmittelbar durch den Naturreporter angesprochen, der sie mit seinen eisblauen Augen direkt durch den Bildschirm anblickt, „fixing his ice-blue eyes on me from the screen“.²³ Die Rezipientin reagiert mit spontaner Zustimmung auf die Worte und den eindringlichen Blick des charismatischen Sprechers, dem sie, die mediale Vermittlung vorübergehend ignorierend, sogar antwortet, als handele es sich um eine Face to Face-Kommunikation: „„A tragedy indeed!‘ I say back to him.

21 Hazel Prior. *Away with the Penguins*. London: Random House UK, Black Swan, 2020, S. 5.

22 Ebd.

23 Ebd. Vgl auch Veronicas Erstaunen in den folgenden Zeilen: „I am transfixed. Every year Emperor penguins walk some seventy miles across a desert of ice to reach their breeding ground“ (S. 6).

If Robert Saddlebow cares about penguins this much, then so do I.“²⁴ Wie die zitierten Zeilen verdeutlichen, geht die Erzählung über die bloße semantische Wiedergabe der Naturdokumentation hinaus, denn sie erlaubt die prägnante Darstellung der empathischen Zuschauerreaktion und deren leicht ironische Brechungen. Sowohl die Redeanteile von Saddlebow als auch von McCreedy erscheinen an der betreffenden Stelle in direkter Rede, sodass sie die scheinbare Unmittelbarkeit eines Dialogs im Wohnzimmer suggerieren. Dies unterstreicht das erstaunliche Faszinationspotenzial und die gelungene Authentizitätssuggestion der Fernsehübertragung, die offenbar ihre Wirkung nicht verfehlen.

Nicht von ungefähr widmet sich Saddlebow in der ersten Folge seiner neuen Serie den Kaiserpinguinen („Emperor Penguins“), die – vielleicht auch aufgrund ihres anthropomorphen Aussehens – bei einem breiten Publikum große Popularität genießen und zu beliebten Ikonen der Artenschutzbemühungen und den sogenannten *flagships*²⁵ der Naturerhaltung avanciert sind. Auch David Attenborough hat diese Pinguinspezies seinen Zuschauern wiederholt in mehreren Folgen seiner Serien vorgestellt.

Wie Saddlebow geht es Attenborough in seinen Dokumentarfilmen nicht nur um die Bewunderung der Naturschönheiten, sondern um den Erhalt der Natur, ihrer natürlichen Ökosysteme und deren Bewohner, – eine Tendenz, die sich vor allem in Attenboroughs BBC- und Netflix-Serien der letzten beiden Jahrzehnte (wie z. B. *Our Planet/Frozen Worlds*, 2011) mit wachsender Nachdrücklichkeit abzeichnet.²⁶ In diesem Sinne erläutert Evi Zemanek: „The later series (*Planet Earth* and *Our Planet*) specialize in capturing the last individuals of endangered species, [...] extinction narratives are carefully balanced with positive narratives of a momentary rescue of a species from the highly threatened group.“²⁷

Vor allem Attenboroughs Film *A Life on Our Planet* (produziert mit Jonnie Hughes, 2020), lässt den Zuschauer wissen, wie sehr der unmerkliche Klimawandel die Lebensräume auf dem Planeten und die natürliche Biodiversität sukzessive zerstört: „The true tragedy of our time is still unfolding across the globe, barely noticeable from day to day. I’m talking about the loss of our planet’s wild places, its biodiversity“ (*A Life on Our Planet*, 2:30-2:44).²⁸

Die Darstellung der Artenvielfalt und der Erhalt der natürlichen Biodiversität bilden einen gemeinsamen Nenner, ein Anliegen, in dem sich Hazel Priors Romane mit den Naturdokumentationen im Stil David Attenboroughs berühren. Daher erweitert Prior sukzessive die Vorstellung von Pinguinspezies in den

24 Ebd., S. 6.

25 Vgl. Sophie Fern, Kate Nash, Elizabeth Leane. „Encounters with Antarctic Animals in *ABC Catalyst*.“ In: Georgette Leah Burns, Mandy Paterson (Hg.). *Engaging with Animals. Interpretations of a Shared Existence*. Sydney: Sydney University Press, 2018, S. 73-90, hier S. 89.

26 Vgl. Evi Zemanek. „Between fragility and resilience. Ambivalent images of nature in popular documentaries with David Attenborough.“ *The Anthropocene Review. Special issue: Nature in the Anthropocene*, 2022, S. 1-22, S. 10.

27 Evi Zemanek. „Between fragility and resilience“ (wie Anm. 26), S. 10.

28 Evi Zemanek. „Between fragility and resilience“ (wie Anm. 26), S. 10.

Romanen: Im ersten Roman liegt der Schwerpunkt bei einer Kolonie von Adeliepinguinen (*Pygoscelis adeliae*) in der Antarktis, während der zweite Roman neben den Eselspinguinen (*Pygoscelis papua*) den weniger bekannten Arten der „Rockhopper Pinguins“ (Felsenpinguine, *Eudyptes chrysocome*) und „Macaroni Pinguins“ (Goldschopfpinguine, *Eudyptes chrysolophus*) besondere Aufmerksamkeit schenkt. (Zur natürlichen Artenvielfalt der Pinguingattung vgl. auch die Abbildungen 2-4 am Ende des vorliegenden Beitrags.)

Eine intensive Reflexion auf die Dreharbeiten der Naturdokumentationen für die BBC findet insbesondere in Priors zweitem Roman über Pinguine, *Call of the Penguins*, statt. Als Auslöser einer solchen, elaborierten medialen Metareflexion fungiert Sir Robert Saddlebows Idee, Veronica McCreedy für sein Projekt als Pinguin-Botschafterin („penguin ambassador“) zu gewinnen und sie an der Produktion seiner Serie als Akteurin in den neuen Folgen prominent zu beteiligen. Nach ihrer Zusage wird sie an die vorgesehenen Drehorte nach Neuseeland und auf die Falklandinseln fliegen, die jeweils eigene Pinguinkolonien beherbergen.

3. Unter Pinguinen – Dreharbeiten und mediale Verwicklungen

Im fünften Kapitel von *Call of the Penguins/Ruf der Pinguine* sendet Sir Robert Saddlebow (der in jenem zwischen den beiden Romanen liegenden Zeitrahmen von der Queen zum Ritter ernannt worden ist und mit dieser Ehrung eine weitere Gemeinsamkeit mit Attenborough teilt²⁹) Veronica McCreedy eine bemerkenswerte E-mail. Seine Nachricht enthält eine folgenreiche Einladung, um die nunmehr siebenundachtzigjährige Dame zu gewinnen, ihn zu Dreharbeiten zu den Pinguinen in Neuseeland und auf den Falklandinseln zu begleiten. Er schlägt ihr außerdem vor, dort nach Möglichkeit als seine Co-Moderatorin zu agieren. Die Motivation, Veronica in das nächste Pinguinprogramm einzubeziehen, ist dabei keineswegs eine sentimentale, sondern beruht auf strategischen Erwägungen des Produzenten. Die ältere Dame figuriert bereits in einem Blog (Terrys Pinguin-Blog) und hat zahlreiche Followers in den sozialen Medien, da sie während ihres Antarktisbesuchs im ersten Roman das verwaiste Pinguinküken Pip großgezogen hat: „Your name is associated with penguins, with saving penguins, and you have become ... how may I put it? ... almost a penguin ambassador.“³⁰ Bei seinem Besuch in Veronicas schottischem Wohnsitz vertieft Saddlebow die Beweggründe seines Produzenten, sie zu gewinnen und seinem Programm frischen Schwung zu verleihen: „My producer is very keen for us to tailor this programme to popular tastes; he goes on to explain. ‚And I feel that

29 Vgl. Hazel Prior. *Call of the Penguins*. London: Random House UK, Black Swan 2021, S. 4. Veronica denkt mit Bewunderung an den „magnificent television presenter Robert Saddlebow, whose wildlife documentaries inspired me to go on my epic voyage. I must proudly now refer to him as Sir Robert, since the New Year Honours list was announced last week, when 2013 quietly slipped into 2014.“ (ebd.)

30 Hazel Prior. *Call of the Penguins*, S. 33.

people are tired of hearing my voice—‘Never, Sir Robert!’ I protest. ‘And you would bring something highly original to the programme, Veronica.’“³¹

In der Tat wird der Wunsch nach Originalität durch Veronicas eigenwilliges, stil- und modebewusstes Auftreten, das als exemplarische Verkörperung bester britischer Traditionen die Gunst der Rezipienten gewinnen kann, bereits bei den sich anschließenden Dreharbeiten auf Neuseeland erfüllt. Dort trägt die Protagonistin ein maulbeerrotes Kleid und eine schwarze Mohairjacke, die mit großen Rosen bestickt ist, während die ebenfalls maulbeerfarbene Handtasche und das sorgfältig applizierte Make-up bei ihrem ersten Fernsehauftritt ein Maximum an Farbkoordination gewährleisten sollen: „My makeup has been applied with the utmost care and I am clasping my shiny new mulberry-coloured handbag, for maximum colour coordination.“ Die Besonderheiten von Veronicas elegantem Auftritt unter Pinguinen inmitten der Wildnis entbehren nicht der ironischen Brechungen. Sie erzeugen darüber hinaus eine gewisse Komik durch den Gegensatz der modebewussten Figur zur Naturlandschaft. In komischem Kontrast zu dem modischen Outfit der Live-Moderatorin stehen die Zwergpinguine (*Eudyptula minor*, auch Fairy Penguins, Little Penguins oder Blue Penguins genannt), die neben der Sprecherin eher unscheinbar, unbeholfen und schemenhaft wirken: „A few penguins are toddling about in the dim light and I am surprised at how very tiny they are. They are not sharply delineated black and white like my beloved Adélies but have bluish plumage and a slimmer, more elfin physique. They lean forward slightly as they waddle.“³² Veronica bemerkt mit Verwunderung die ungewöhnliche Erscheinung von Pinguinen außerhalb der verschneiten Regionen und korrigiert damit implizit eine mögliche schematische Zuordnung ihrer Zuschauer/innen bzw. der Romanleser/innen: „It is odd to see penguins in so verdant a landscape as opposed to ice and snow.“³³

Im Folgenden werden weitere notwendige vorbereitende Schritte der Dreharbeiten minutiös beschrieben, die die Wahl des geeigneten Hintergrunds, die Positionierung der Sprecherin in der Landschaft, ihre relative Verortung im Verhältnis zu den Pinguinen, die Beschaffung eines Stuhls, die Wahl der Einstellung, die richtige (artifizielle) Beleuchtung und die Befestigung des Mikrofons betreffen. Veronica registriert in ihrer Ich-Erzählung sämtliche Details und den damit verbundenen Zeitaufwand:

I am arranged beside a burrow, with the twinkling sea as my backdrop. A family of young penguins peers out at me, not quite convinced about my presence but tolerating it nonetheless. It is decided I need to be a little lower down so as to get the right framing for the shot, so somebody rushes to get a chair. Then I am artificially lit, which takes yet more time. I have a microphone clipped to my lapel and I am asked to speak several sentences as a sound check.³⁴

31 Hazel Prior. *Call of the Penguins*, S. 42.

32 Ebd., S. 104.

33 Ebd., S. 103.

34 Ebd., S. 104.

Schließlich wartet sie auf das Signal von Sir Robert Saddlebow als Startschuss für ihre Live-Moderation: „It now remains for me to deliver my first lines. ‚Just your introductory spiel here, please, Veronica. I glance across at Sir Robert who gives me a thumbs up.“

Der Soundcheck muss mehrfach wiederholt werden, um die optimale Aufnahmeeinstellungen zu finden: „I clear my throat and begin my narration. No sooner have I started speaking than I am told to stop again whilst they adjust a level. This happens twice. Finally, I am able to deliver my piece.“³⁵ Die Romanerzählung vermittelt den Rezipienten sämtliche retardierende Momente, die den Drehvorgang als langwierigen und mühsamen Prozess vorstellbar machen und sich an einen medieninteressierten Leserkreis wenden. Sie richtet sich mit den elaborierten Detailbeobachtungen zu den Dreharbeiten vor allem an solche Rezipienten, die bei Fernsehserien auf das Bonusmaterial von DVDs mit dem ‚Making of‘ und den Zusatzinformationen über die technologischen Aspekte neugierig sind. Dadurch wird das Augenmerk der Leser/innen von den Inhalten der Handlung auf das Wie der Darstellung, die Art und Weise und die genaueren Umstände des Filmprozesses, gelenkt. Auf diese Weise wird den aufmerksamen Rezipienten nicht entgehen, dass sich Veronica McCreedy in ihrer Ansprache an die Fernsehzuschauer interessanterweise eines gewählten Vokabulars und einer gehobenen Sprachebene bedient:

‚Dear viewers, I begin, and I see that Sir Robert is already smiling. ‚Unaccustomed as I am to public speaking, it is my duty and my joy to bring to your screens this marvellous, ebullient and fascinating bird: the penguin. And to start you off in fine style I am here, on the coast of Ginty Island, to introduce you to the smallest of the species, appropriately named the Little penguin. Little penguins are a mere thirty-three centimetres in height. (I was originally going to say thirteen inches, but Sir Robert told me that centimetres are more familiar to most of the human population.)‘³⁶

Während die gewählten Attribute „marvellous“ und „ebullient“ Veronicas Stilbewusstsein und ihre poetischen Neigungen zum Ausdruck bringen, gibt sie mit ihrer Vorliebe für die Maßeinheit „inches“ gegenüber „centimetres“ ihre traditionelle Haltung und ihren britischen Patriotismus zu erkennen, den sie zugunsten der Internationalisierung des Fernsehprogramms allerdings gern aufzugeben bereit ist.

Die sachkundigen, naturwissenschaftlichen Auslassungen der pinguinbegeisterten alten Dame erweisen sich, erwartungsgemäß möchte man sagen, als zu lang und zu detailfreudig, sodass die Kamera-Assistentin sie unterbrechen muss:

‚Stop! Can you stop at „shore“, please, Mrs McCreedy,‘ calls Liam. ‚Small sound-bites are what we need. And would you mind repeating all that first section again, please? The penguins are in a better position now.‘ I glance round and perceive that

35 Ebd., S. 105.

36 Ebd., S. 105.

now a larger cluster of penguins have assembled and are waddling around the chair upon which I am seated.³⁷

Auch Sir Robert Saddlebow muss seine Co-Moderatorin immer wieder vor der epischen Breite ihrer Ausführungen warnen und auf ein Ideal der Kürze drängen, um den Anforderungen des TV-Formats zu genügen:

I am determined to explain to the public that the penguins' colouring is for camouflage whilst they are swimming; their blue backs are almost invisible from above, whilst their white bellies blend into the bright sea surface, disguising them from predators below. 'Remember, less is more, Veronica,' Sir Robert tells me. 'We can always add your extra information as a voice-over later and put it with some footage of penguins swimming in the sea.'³⁸

Veronica ist stolz auf ihr rhetorisches Talent und fasziniert von den unterschiedlichen suggestiven Namen der neuseeländischen Pinguinart, wobei sie vor allem die Māori-Aussprache eingeübt hat.

Due to their miniature size and enchanting ways they are often called „Fairy penguins“ here, whilst in New Zealand they are known as Little Blue penguins or kororā. I have been carefully practising the pronunciation of their Māori name. 'Little penguins spend most of their lives in the ocean, coming to land only to moult and breed.'³⁹

Geschickt bedient sich die Moderatorin deiktischer Redewendungen und bezieht die jeweilige Situation am Drehort in ihre Erläuterungen konstruktiv mit ein:

As you can see behind me, during the breeding season they reside in burrows dotting the hillsides along the shore. They follow the same path to their burrow each night. You will observe how the continual tramping of webbed feet has worn trails in the soft sandstone.⁴⁰

Vergleicht man die ersten Auftritte Veronicas vor der Kamera in Neuseeland mit ihren späteren Moderationen auf den Falklandinseln, so zeichnet sich ein markanter Entwicklungsprozess ab, zumal die Sprecherin mit ihren neuen Aufgaben inzwischen vertrauter geworden ist und an Selbstbewusstsein gewonnen hat. Die Redeanteile Veronicas auf den Falklandinseln nehmen eine selbstbewusstere und persönlichere Note an, die das Filmteam nun offensichtlich toleriert, weil sie mit der Persönlichkeit der Moderatorin untrennbar verbunden sind. Gleichwohl klingt die elaborierte Landschaftsbeschreibung in Veronicas Darstellung

37 Ebd., S. 106.

38 Ebd., S. 106.

39 Ebd., S. 105.

40 Ebd., S. 105.

mit ihrer Neigung zu einer Fülle von ausschmückenden Attributen durchaus romanhaft und poetisch:

Bolder Island, The Falklands ,DEAR VIEWERS, I am delighted to inform you that I have arrived safely on Bolder Island, one of the many nature-rich islands of the vast archipelago that makes up the Falklands.' I am feeling quite relaxed and on top of everything. A few tufted clouds dawdle across the blue expanse above us, which stretches out in every direction, spreading even further than the Scottish sky. Before me is an undulating green hillside with a tussocky coat of grass, a scattering of sheep and a few fine bright threads of streams.⁴¹

Wiederum integriert die Erzählerin einen interessanten Hinweis auf die gewählte Einstellung und die augenblickliche Kameraperspektive, während sie nicht zögert, ausführlich über ihre durch einen Windstoß beeinträchtigte Frisur zu berichten. Ganz offensichtlich folgt Veronica in ihrem Moderationsstil nicht der erteilten Empfehlung ‚less is more‘:

But my viewers will not be able to see any of this yet because the camera is focusing on my face. I have paid the utmost attention to my make-up, but the thorough combing I gave to my hair this morning was all in vain due to a spiteful gust of wind. I can only hope I still look presentable. ,I am currently striving to ignore my jet lag in order to bring to your screens another bird, one that is plentiful here and as appealingly gregarious as any of their race: the Gentoo penguin.' I pause whilst the camera pans out and reveals that I am standing in the midst of the colony. These penguins are some twenty inches tall and very handsome. They have bright orange beaks and white triangular-shaped patches over each eye that make a sort of bonnet over the bird's head. Their webbed feet are whitish-pink and their tails are long – the most prominent tails of all penguin species, I'm told. Hundreds of the birds are gathered here. Some are sitting on their nests, which are roughly circular piles of stones, whilst others are shepherding little fluffy chicks. Many of the adults have their heads thrown back and are indulging in loud trumpeting calls. I have to speak with considerable force and volume, but no matter; the raucous noise of penguins is sweet to my ears. ,The Falklands are home to the largest population of Gentoos in the world,' I continue. ,As you will see from this copious multitude, it is nesting season, and they have selected a convenient coastal site where fish are quickly accessible, and tufts of grass give them some shelter from the wind.'⁴²

Mag die dargebotene Informationsfülle sich für eine Live-Moderation im Rahmen einer TV-Naturdokumentation als nachteilig erweisen, bringt die Darstellung in Hinblick auf ihre Einbettung in den Roman durchaus Vorteile mit sich. Zum einen trägt sie zur impliziten Charakterisierung von Veronica McCreedy bei, die eigenwillig ihrem elaborierten Stil treu bleibt und nicht einmal die konstruktiven Ratschläge des von ihr verehrten Saddlebow beherzigt. Zum anderen

41 Ebd., S. 139.

42 Ebd., S. 140.

dient die Textpassage der Evokation der Falklandinseln mit ihren naturbelassenen Landschaftsräumen, mit denen ein britisches Lesepublikum eventuell noch heimatliche Gefühle verbindet. Bekanntlich bildet die Inselgruppe ein (inzwischen weitgehend autonomes) britisches Überseegebiet. Insgesamt bleibt die mediale Vermittlung der geschilderten Landschaft durch ihre besondere Charakterisierung als Drehort einer Naturdokumentation den Rezipienten des Romans durchaus präsent. Die Ausführlichkeit der Darstellung wird von der Moderatorin auch in ihren den Pinguinen gewidmeten Passagen beibehalten:

I inform my audience that, like Adélies, male Gentoos will often woo females by gifting them a choice pebble. Gentoos breed monogamously. Infidelity is, in fact, often punished with banishment from the colony. They also have a keen sense of ownership and jealously guard their nests from penguin trespassers. In these aspects their natural instincts are remarkably similar to our own.⁴³

Zudem ergibt sich beiläufig ein interessanter Zwischenfall mit einem neugierigen Pinguin, der an der bunten Handtasche der Moderatorin Interesse zeigt und das Filmteam dazu inspiriert, das unterhaltsame Zwischenspiel in der Sendung beizubehalten:

A tubby specimen waddles towards me, her tail sticking out behind, sweeping from side to side. I automatically lift my handbag out of beak's reach. 'No you don't,' I tell her. She seems to regard this as a challenge and cranes her head towards it, uttering a braying cry, so I pass it to my other hand. She follows it round. I pass it back again and she pursues it again with a determined look in her eye. Our little dance continues for several minutes before she loses interest and waddles away. 'Cool! We'll keep that in,' declares Liam, emerging from behind the camera.⁴⁴

Unterhaltsame Zufälle bereichern das Programm des Dokumentarfilms, obwohl sie mit den natürlichen zoologischen Zusammenhängen nichts zu tun haben. Sie gelten als effektvolle humoristische Einlagen, die das Publikum zusätzlich für die Pinguine einnehmen sollen. Ferner gewinnen die zuweilen monoton wirkenden Dreharbeiten in der Narration immer wieder etwas Abwechslung durch die kleinen Störungen durch die Umstehenden, die von der Ich-Erzählerin ebenfalls beiläufig registriert werden.

Daisy has been smiling and waving throughout my presentation. It seems an age since we were at The Ballahays together and it's good to see her again, especially looking so happy. When the camera is rolling, she has to be continually shushed by her mother. She wants to see me reporting but also wants to summon our attention every time she sees one of the Gentoos lift its foot to scratch its head or waddle in a queue or tuck food into the open beak of a chick ... and these things are happening all the time. I smile and gives me a thumbs up. We are finished, for

43 Ebd., S. 141.

44 Ebd.

now, ‚You were fab, Veronica,‘ Daisy asserts. I bow graciously. ‚It is kind of you to say so, Daisy.‘⁴⁵

Insgesamt fokussiert die Erzählung auch die vielfältigen sozialen Interaktionen am Drehort, sei es die zwischenmenschlichen Kommunikationen oder die Dynamiken der Mensch-Tier-Beziehungen. In den Pausen zwischen den Dreharbeiten wird eine sich anbahnende Beziehung zwischen Veronica und Sir Robert in den Blick genommen, der seiner Kollegin galant Kaffee einschenkt: „A break is in order, and Sir Robert pours a coffee for me from an enormous flask. I am more of a tea person, but caffeine is appreciated under the circumstances.“ Unterdessen entsteht ein zusätzlicher Spannungsbogen, da die beiden während des Aufenthaltes auf den Falklandinseln von der britischen Presse wegen mangelnder Sensibilität für nachhaltiges Reisen kritisiert und zugleich als frisch gebackenes Liebespaar ausgegeben werden. Die Romanerzählung zitiert die (fiktiven) Headlines aus der britischen Presse:

‚You don’t know whether to laugh or cry,‘ he [Saddlebow] grunts, showing me the headlines:

PENSIONERS UNITE IN PENGUIN MISSION HAS SIR ROBERT MET HIS MATCH?

THE MILLIONAIRESS AND THE KNIGHT – A LATE-LIFE ROMANCE
PENSIONERS SADDLEBOW AND MCCREEDY – A MATCH MADE IN PENGUIN LAND? [...]

HYPOCRITE MCCREEDY ON CARBON-SPEWING ROUND-THE-WORLD TRIP GERIATRIC ENVIRONMENTALIST TAKES GAS-GUZZLING FLIGHTS MILLIONAIRESS MCCREEDY, FIRST CLASS HYPOCRITE⁴⁶

Innerhalb der Romanhandlung verdeutlichen die in den Schlagzeilen angedeuteten Narrative der Presse die (zu überwindenden) Widerstände, die sich dem Film-Projekt in den Weg stellen und schaffen ein weiteres Spannungspotential. Darüber hinaus erzeugen sie eine gewisse Ambivalenz, was das genaue Verhältnis zwischen McCreedy und Saddlebow betrifft. Veronica McCreedy gesteht sich vorsichtig eine gewisse Bewunderung für den gutaussehenden Tierfilm-Moderator ein und kann ein ‚love interest‘, obwohl rationale Gründe dagegensprechen, nicht ganz ausschließen.

Im Layout werden im Roman zur Markierung der unterschiedlichen Mediensorten verschiedene Typografien eingesetzt. So erscheinen die Schlagzeilen der Zeitungsartikel in Großbuchstaben, während die Texte der Emails im Kursivdruck stehen. Dadurch werden die Mediendifferenzen im Text auch optisch hervorgehoben.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 113.

4. Zur Wissensproduktion im Natur- und Tierroman des 21. Jahrhunderts

Das Naturwissen im Allgemeinen und das Wissen über Pinguine im Besonderen erscheint in den beiden Romanen von Hazel Prior als Produkt einer komplexen medialen Vermittlung. Dabei tragen in erster Linie die Naturfilme zur Erzeugung der Naturanschauung bei und werden in dieser Funktion multiperspektivisch beleuchtet. Vor allem der aufwendige Produktionsprozess, an dem die Protagonistin im zweiten Roman aktiv beteiligt wird, gewährt den Leserinnen und Lesern detaillierte Einblicke in die Genese der Filmsequenzen und fokussiert die Rolle der Live-Moderatorin sowie die variierenden Herausforderungen, denen das Filmteam begegnet. Dabei wird der Inszenierungscharakter des im Dokumentarfilm präsentierten Naturgeschehens durchgängig durchschaubar und evident. Insgesamt erscheinen die Pinguinbilder und Sequenzen nunmehr als subtile Arrangements, die es im engen Zusammenspiel mit den oft kontingenten Verhaltensweisen der Tiere und den Naturphänomenen einzufangen gilt.

Neben den seriellen Naturfilmen, die zweifellos im Zentrum des Geschehens und der Narration stehen, bieten die Romane gelegentlich Einblicke in andere Medien, Social Media und Blogs, aber auch das Internet spielt eine wichtige Rolle. Die neunjährige Daisy bezieht ihr Wissen über die verschiedenen Pinguinspezies nicht aus Büchern oder Lexika, sondern aus dem Internet. Als sie Veronica erzählt, dass sie gerade die Google-Suchmaschine benutzt, ist diese zunächst skeptisch, dann aber verwundert über die interessanten Informationen, die das Mädchen mühelos findet:

On the drive back, Daisy tells us she is googling Macaroni penguins. I am astonished when, contrary to my expectations, she comes up with some interesting information. Apparently, the birds were named after eighteenth-century dandies called ‚macaronis‘ who often wore flamboyant tassels in their hats.⁴⁷

Ebenso aufschlussreich ist zu sehen, wie Eileen und Veronica die Versatzstücke aus dem Internet aus der persönlichen Erinnerung an ein volkstümliches Lied ergänzen bzw. vervollständigen:

‚Like the song about Yankee Doodle!‘ Eileen cries in a tone of wonder and revelation. ‚Do you know it, Daisy?‘ Daisy doesn’t and Eileen insists on teaching it to her. ‚Yankee Doodle went to town Riding on a pony Stuck a feather in his cap And called it macaroni!‘⁴⁸

Wie in kaum einer anderen Epoche tragen die Beispiele der medialen Vermittlung dessen Rechnung, was wir als Natur bzw. als Landschaftsräume empfinden. Dabei wird ein beachtlicher Grad an medialer Selbstreflexion erreicht,

⁴⁷ Ebd., S. 17.

⁴⁸ Ebd.

der das Lesevergnügen beeinträchtigen könnte, wenn die Gegenwart nicht eine von medialen Dynamiken stark geprägte Epoche wäre, an deren dauernde Präsenz sich die Rezipienten längst gewöhnt haben. Neben der an zentralen Stellen der Romane in deren Handlung integrierten Darstellung der filmischen Naturdokumentation (TV-Naturserie) sind weitere Medien zu erwähnen, so der Blog (Terrys Pinguin-Blog) über die Kolonie von Adeliepinguinen in der Antarktis sowie die britischen Zeitungen, die über McCreedys und Saddlebows Expeditionen berichten.

Wenn man *Call of the Penguins* als einen Naturroman betrachten kann, der die Impressionen der Natur und des Pinguinlebens durch einen hohen Grad an medialer Vermittlung präsentiert, so haben wir es zugleich mit einem ökologischen Roman zu tun. Die Verschmutzung der Meere durch Plastikmüll und dessen katastrophale Folgen ist ein wiederkehrendes Thema, das den Tod eines besonders zutraulichen Felsenpinguins (Rockhopper Penguin) namens Petra verursacht, den die neunjährige Daisy besonders ins Herz geschlossen hat.

In einer Art retrospektiven Tableaus oder Vignette wird dieses Ereignis abschließend noch einmal evoziert, wenn sich Veronica ihren eigenen Moderationsteil später, in ihre Wohnung in Schottland zurückgekehrt, im Fernsehen anschaut:

My narration about Rockhopper penguins is accompanied by a surge of penguins hurled about in the waves and then the camera follows them as they hop up a steep, jagged cliff face. Finally we are presented with Petra's death by plastic. Her funeral is not shown here – it was considered far too sentimental for a nature programme. But my anger is shown.⁴⁹

In einem *Close up* wird die zornige Veronica eingeblendet, die sich in einem eindringlichen emotionalen Appell an das Fernsehpublikum („dear general public“) wendet, um es zum Nachdenken und Umdenken aufzufordern:

This was the footage that was taken after Petra's death. The camera has drawn close. I speak out of the screen, my face like thunder, my words spilling out in fury: ‚I urge you, my dear general public, to think. Devastation is so often wreaked not through malice but through ignorance. Ignorance kills. Thoughtlessness kills. Negligence kills. Taking the cheapest, easiest option kills. Plastic kills. Poor Petra is just one, one of thousands upon thousands of creatures who have died because of human idiocy.⁵⁰

Der exemplarische Einzelfall Petras steht für zahllose Einzelschicksale; wie kein zweiter soll der Tod des sympathischen und verspielten Felsenpinguins die menschliche Ignoranz und die „human idiocy“ verdeutlichen. Der sentimentale Grundzug des Ereignisses wird wiederum durch eine intensive Reflexion auf die mediale Vermittlung gefiltert, da Veronica den genauen Wortlaut ihrer

49 Ebd., S. 375.

50 Ebd.

Ansprache erst bei der Ausstrahlung im Fernsehen registriert und dessen eindrückliche Wirkung erst im Nachhinein wahrnimmt. Erst nachträglich erfährt sie, welche Teile der gefilmten Sequenzen überhaupt in die Dokumentation aufgenommen worden sind und welche bei Schnitt und Montage in der Postproduktion weggelassen wurden. Zu den ausgelassenen Szenen gehört die Pinguinbeisetzung (die an anderer Stelle in der Erzählung ausführlich geschildert wurde), weil sie, wie Veronica den Rezipienten erläutert, zum Stil und Format der Naturdokumentation nicht passen würde. In den abschließenden Urteilen Veronicas zeigt sich eine Sensibilität für die verschiedenen Medienformate, mit denen sie durch ihre Erfahrungen bei den Dreharbeiten zur Naturserie vertraut geworden ist.

In der Romanfiktion wird das Ideal einer weitgehend objektiven Präsentation von Naturwissen, wie es für die serielle Naturdokumentation im Fernsehen häufig verbindlich ist, zugunsten einer subjektiven Perspektive und affektiven Färbung konsequent überschritten.

Zudem nutzt die Autorin geschickt das Spannungsfeld zwischen Empathie und medial bedingter Distanz, um vertieftes Naturwissen verbunden mit ökologischen Aspekten in origineller und zuweilen humorvoller Einkleidung zu präsentieren. Dies gelingt durch die ironischen Brechungen in der Figurencharakterisierung, die kunstvoll eingesetzt werden, sodass sie das Identifikations- bzw. Empathiepotenzial der Rezipienten in Hinblick auf die Hauptfiguren des Romans nicht einschränken.⁵¹



Abb. 2. Joseph Smit. Felsenpinguin (*Eudyptes chrysocome*, Southern Rockhopper Penguin). 1881. Aus: *Report on the scientific results of the voyage of H. M. S. Challenger during the years 1873-76*. London 1889.

51 Der vorliegende Beitrag hat erfolgreich ein Double Blind Peer Review durchlaufen.

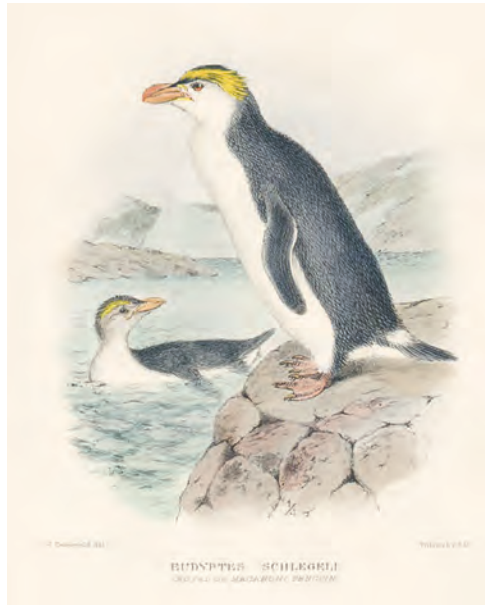


Abb. 3. Henrik Grønbold (1858-1940): Goldschopfpinguin (Royal or Macaroni Penguin). Handkolorierte Lithographie, 1928. In: W.S. Mathews. *The Birds of Norfolk and Lord Howe Islands and The Australasian South Polar Quadrant*, 1928.



Abb. 4. *Le Manchoth hupé* – Darstellung eines Pinguins aus der Gattung der Schopfpinguine (*Eudyptes chrysocome* oder *Eudyptes sclateri*). Aus: Georges de Buffon: *Histoire Naturelle des Oiseaux*, 1770-1786.

Corinna Dziudzia (Gotha/Erfurt)

Digitale Reflexionen und potenzierte Intermedialität

Banksy in Pompeji

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit ausgewählten Arbeiten des britischen Street-Art-Künstlers Banksy bzw. des ihn umgebenden künstlerischen Kollektivs, welche neben Graffiti auch Performances und Installationen umfassen. Wichtiges Charakteristikum der Werke ist dabei nicht selten der konkrete Bezug auf die jeweils unmittelbare Umgebung, d. h. die Interaktion von Text oder Bild mit der kontextuellen, zeitlichen und räumlichen, Realität. Die Arbeiten sollen entsprechend als Phänomen der reflektierten Intermedialität Betrachtung finden, die – so die Grundannahme – im Zeitalter des Digitalen potenziert ist. Sie sind durch ihren ephemeren Charakter gekennzeichnet und bedürfen nicht selten der medialen Dokumentation, um überhaupt Gegenstand der Analyse werden zu können. Dies erfolgt einerseits durch klassische Zeitungsmedien sowie andererseits durch digitale Social-Media-Einträge und -Clips, insofern Banksys Werke durch ihren provokativen Charakter nicht selten breite Aufmerksamkeit erzeugen. Für die bisweilen nur kurze Zeit ihrer Existenz werden die Orte der Entstehung dabei u. a. zu touristischen Zielen. Auch das Banksy-Kollektiv selbst nutzt diese Kanäle zur Dokumentation, teilweise zudem im Sinne von Meta-Kommentaren und um Kritik an wahrgenommenen Fehlentwicklungen zu äußern, etwa beispielsweise dem Massentourismus. Darüber entfaltet sich ein komplexes Spiel zwischen bisweilen sehr vielfältigen Deutungsebenen, die nicht zuletzt die klassischen Verständnisse von Werk, Rahmen und ästhetischer Erfahrung thematisieren, hinterfragen und vor dem Hintergrund einer potenzierten Medialität zur Diskussion stellen.

1. Einleitung: potenzierte Intermedialität

Definitionen von Intermedialität erfolgten in älteren Lehrbüchern gewöhnlich vereinfachend mit Blick auf die lateinische Wortwurzel des Mediums als der Mitte.¹ Der Medienbegriff etablierte sich als ein „termine ombrello“, wie Umberto Eco schon 1985 feststellte, und wurde sogar noch zu einem „termine ombrellone“ erweitert.² Unter diesem großen Begriffsschirm wurde sehr vieles subsummiert, entsprechend lagen den Überlegungen bisweilen schematisierende Annahmen zugrunde – etwa in der Art des klassisch gewordenen Modells von Shannon und Weaver, d. h. der Vorstellung von Medien als fest umrissener

1 Siehe etwa Alfrun Kliems, Ute Raßloff und Peter Zajac. *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*. Teil III: *Intermedialität*. Berlin: Frank & Timme, 2007. S. 10.

2 So Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen; Basel: Francke, 2002. S. 6.

Entitäten A und B mit einem Kanal dazwischen.³ Spätestens durch die Pandemieerfahrung ist allerdings unübersehbar geworden, wie plurifiziert Medienkommunikation im 21. Jahrhundert geworden ist, wenn sich Nutzer_innen virtuell, die unterschiedlichen Zeitzonen und geografischen Regionen überspannend, in Videokonferenzen treffen und die Meetings zeitgleich über Facebook und YouTube livestreamen und damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen; wenn virtuelle Treffen zudem mitgeschnitten und nachträglich über mediale Kanäle kommentiert und verbreitet werden können, weit über den Zeitpunkt des eigentlichen ‚Sendens‘ hinaus, sodass sich jeder Nutzer und jede Nutzerin in einem potentiell unendlichen, mehrdimensionalen Spiegelkabinett befindet.⁴ Ágnes Pethő spricht von einer „multiplication of the forms of moving images themselves in the digital age, the cinematic experience moving beyond the walls of the movie theatre, into the streets, into our homes, into the exhibition halls, and into newer and even newer media.“⁵ Diese Form digitaler Intermedialität, verschiedene Kanäle vielfältig nutzend, ist in einem besonderen Maß potenziert und kann als multioptionaler Reflexionsraum genutzt werden.

Wörtlich bezeichnete *medium* in der Antike nicht nur die Mitte, sondern auch einen konkreten Ort, das Land der Perser etwa, zwischen Europa und Asien, und natürlich das Mittelmeer als Mitte zwischen zwei Landflächen. Schon in der Antike ist zudem ein metaphorisch abgeleiteter Wortgebrauch belegt, der im heutigen Medienbegriff mitgedacht ist, die Mitte verstanden als Öffentlichkeit, der Gedanke des Inmitten-Seins in einem übertragenen Sinn, was als Ausgangspunkt dienen soll, mit den Überlegungen im antiken Pompeji zu beginnen, obwohl Intermedialität vorrangig im Nachdenken über Gegenwartspänomene gebraucht wird und dafür geprägt wurde.⁶ Intermedialität an sich ist aber kein gegenwärtiges Kennzeichen von Kunst, auch nicht, wenn sie in reflektierter Form auftritt,⁷ bereits antike Graffiti in Pompeji können als Beispiele dafür herangezogen werden. Antike und gegenwärtige

3 Claude Elwood Shannon und Warren Weaver. *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign, Ill.: University of Illinois Press, 1949.

4 Dieses Bild des Spiegelkabinetts, in dem Realität und ‚mediale Show‘ miteinander verschwimmen, verwendet Siegfried Kracauer eindrücklich, wenn er in *Von Caligari zu Hitler* über die Nazipropaganda und den Film schreibt, als „unentwirrbare Mischung von Show, die deutsche Realität vorspiegelt, und von deutscher Realität, die in einer Show manövriert worden ist“. Siegfried Kracauer. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 356.

5 Ágnes Pethő. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. 2. erw. Auflage. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2020. S. xiv.

6 Insbesondere in der Medienwissenschaft und im Hinblick auf Kino und Film, aber auch im Hinblick auf Gegenwartstheater und -literatur, vgl. hierfür u. a. die Arbeiten von Irina Rajewsky, Jörg Helbig, Ágnes Pethő, Annette Simonis.

7 Vgl. zum Begriff der Reflexivität in den Medien Thomas Metten und Michael Meyer. „Reflexion von Film – Reflexion im Film.“ In: *Film. Bild. Wirklichkeit*. Hg. von Dies. Köln: Halem 2016, S. 9-70, hier S. 13.

Graffiti⁸ haben miteinander gemein, dass darin im Fall der Reflexivität grundlegend eine relationale Beziehung von mindestens zwei Zeitebenen als spezifisches Charakteristikum liegt, was hilfreich zur analytischen Beschreibung genutzt werden kann. Das erweist sich auch für – nicht zuletzt aufgrund ihrer Flüchtigkeit –, schwerer als Intermedialitätsphänomen analysierbare Beispiele wie etwa Street Art, wobei sich speziell da, und als Behauptung formuliert, die reflektierte Intermedialität im Zeitalter des Digitalen vor allem, bisweilen ausschließlich, in potenziertem Form zeigt.

2. Antike Graffiti als reflektierte intermediale Kunst

Die Medien der Antike waren mehr oder weniger öffentlich, Teil des demokratischen Prozesses, Teil der offiziellen Geschichtsschreibung, dienten der Meinungsbildung, der Dokumentation, auch der Mitteilung und Überbringung von Botschaften, für ein diverses, bisweilen vielköpfiges Publikum. Dabei ist nur bedingt vom Gesamtkunstwerk Theater oder den Spektakeln in den Amphitheatern die Rede, wo sehr berechtigt die Frage sein kann, wie öffentlich der Besuch jeweils auf der Einzelfallebene war, für Sklaven, Ortsfremde oder Frauen, sondern es ist von den wirklich öffentlichen Medien der Antike die Rede: von der Wand und von der Steintafel.⁹

Beides diente bereits in der Vorantike dazu, Gesetze und Herrschernamen als Annalen wortwörtlich in Stein zu meißeln oder zu ritzen, und in den Graffiti¹⁰ – noch das heutige Wort ist abgeleitet vom griechischen Wort *graphein* für schreiben und zeichnen –, im öffentlichen Raum darüber hinaus eine Reihe von Funktionen zu erfüllen: Botschaften zu verkünden; sich von einem Ort zu verabschieden; über einen Kellner namens Faustinus zu spötteln, der allen Mädchen den Kopf verdreht; Ratschläge zu geben, wie, sich vor den Ehefrauen zu hüten¹¹ oder poetische Einzeiler zu hinterlassen, wie etwa „Feliclam amat,

8 Das wird hier als allgemeiner Oberbegriff verwendet und im weiteren Verlauf, wenn nötig, spezifiziert. Grundsätzlich wird bei Graffiti zwischen „Tag“ und „Piece“ unterschieden, in diesem Zusammenhang ist letzteres von Interesse, das Bild-Graffiti, vielfältig gestaltet u. a. als Cut-Out, Poster, Stencil oder Sticker, die jeweils sprachliche Elemente enthalten können. Vgl. dazu Mirjam Kappes. „Graffiti als Eroberungsstrategie im urbanen Raum.“ In: *Place-Making in urbanen Diskursen*. Hg. von Ingo H. Warnke und Beatrix Busse. Berlin; Münster; Boston: De Gruyter, 2014. S. 443-476, hier S. 448f.

9 Vgl. Fanny Opdenhoff. *Die Stadt als beschriebener Raum: Die Beispiele Pompeji und Herculaneum*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2021.

10 (Vor-)Antike Graffiti haben in den letzten Jahren verstärkt Aufmerksamkeit erhalten, vgl. hierzu Peter Keegan. *Graffiti in Antiquity*. London: Routledge, 2014; sowie etwa auch Karen B. Stern. *Writing on the Wall: Graffiti and the Forgotten Jews of Antiquity*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

11 Vgl. für diese und mehr Beispiele die Sammlung von Karl-Wilhelm Weeber. *Botschaften aus dem Alten Rom: Die besten Graffiti der Antike*. Freiburg: Herder, 2019.

Feliclam amat, Feliclam amat“.¹² Felicla wird dreifach geliebt und in der spezifisch verdichteten Form scheint Gertrude Steins Sentenz *Rose is a rose is a rose* evoziert.¹³ Die weniger jugendfreien Graffiti der Antike waren bebildert, nicht selten an entsprechend für solche Werke bekannten Örtlichkeiten und auch dem Nicht-Schriftkundigen verständlich. Es gibt Beispiele für politische Botschaften, Karikaturen oder Forderungen; die antiken Graffiti bestanden aus Schriftzeichen, Bildern oder Symbolen und bisweilen einer Kombination davon.¹⁴

Zudem gab es Beispiele wie das folgende, das verschiedene Verweise, unter anderem einen explizit intermedialen beinhaltet: „Si quis non vidi(t) Venerem, quam Pin(xit Apelles), pupa(m) Mea(m) aspiciat: talis et i(lla nitet).“¹⁵ Das besagt so viel wie „Wenn einer die Venus noch nicht gesehen hat, die Apelles gemalt hat, dann sehe er mein Mädchen an: So erstrahlt auch sie.“ Der Urheber des Graffiti, das vermutlich mit einem Metallgriffel in eine Hauswand Pompejis eingeritzt wurde, vergleicht sein Mädchen mit der Venus des Malers Apelles, dem bekanntesten antiken Maler, dessen Bilder sich aber nur in Beschreibungen und Nachahmungen erhalten haben. Der Satz enthält damit einen Verweis auf ein reales Mädchen – zumindest wird behauptet, dass der Verfasser eins hatte – und einen weiteren auf die von Apelles bildlich dargestellte Venus.

Soweit bekannt hat Apelles auf der griechischen Insel Kos im 4. Jh. v. Chr. für einen Tempel ein Wandgemälde geschaffen, welches Kaiser Augustus später nach Rom bringen ließ.¹⁶ Der Verfasser des Graffiti in Pompeji könnte es also dort gesehen haben, er verweist sehr selbstverständlich auf Apelles, als wäre es normal, im 1. Jh. n. Chr. von Pompeji, dem heutigen Neapel, nach Rom zu reisen und sich ein Wandgemälde anzusehen, bzw. generell überhaupt davon Kenntnis zu haben.¹⁷

Tatsächlich allerdings gab es in Pompeji selbst mindestens zwei Venus-Darstellungen, die vermutlich auf Apelles' Gemälde basierten, sie waren aber eben nicht im Original von ihm, waren nicht „Apelles' Venus“ in einem engeren Sinn, sondern es handelte sich mehr oder minder um Kopien bzw. Adaptionen seiner

12 John F. DeFelice. *Roman Hospitality: The Professional Women of Pompeii*. Warren Center, PA: Shangri-La Publications, 2001. S. 86.

13 Selbige Phrase erscheint tatsächlich mehrfach in Gertrude Steins Werk, zuerst ist es in: Gertrude Stein. „Sacred Emily.“ (1913). In: *Writings: 1903-1932*. Hg. v. Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. New York: Library of America, 1998. 387-396.

14 Vgl. dazu die Einführung von Peter Keegan. *Graffiti in Antiquity*. London: Routledge, 2014.

15 Karl-Wilhelm Weeber. *Botschaften aus dem Alten Rom: Die besten Graffiti der Antike*. Freiburg: Herder, 2019. S. 16.

16 Erna Diez. *Unveröffentlichte archäologische Vorträge aus vier Jahrzehnten*. Hg. von Bernhard Hebert und Gerda Schwarz. Münster: LIT Verlag, 2011. S. 27.

17 Die Kenntnis griechischer Kunst scheint selbst in römischen Kleinstädten groß gewesen zu sein, worauf Werner Krenkel hinweist: Werner Krenkel. *Naturalia non turpia: sex and gender in ancient Greece and Rome*. Hildesheim: Olms, 2006. S. 324.

Venus.¹⁸ Der Verfasser mag also auf diese Venus-Darstellungen in Pompeji Bezug genommen haben, wenn er verkündet bzw. urteilt: Hast du Apelles' Venus noch nicht gesehen, gräme dich nicht. Oder vielleicht sogar, das musst Du auch nicht, sieh einfach meine Freundin an, dann siehst Du etwas vergleichbar strahlendes. Er verweist vielleicht auch weniger auf das konkrete Bild als ‚Original‘, sondern weit mehr auf das Sujet der schönen strahlenden jungen Frau. Für den antiken Verfasser und in der Vorstellung seiner Zeit ist es in der Betrachtung kein großer Unterschied, ästhetische Erfahrung ist gleichermaßen möglich, ob man nun das reale Mädchen oder das Bild anstaunt. Kunst und Medium sind nicht in der gleichen Weise voneinander getrennt, wie dies noch für weite Teile des 20. Jahrhunderts selbstverständlich war; das Graffito an der Wand und das Wandgemälde liegen noch weit näher zusammen als für manchen späteren Betrachter, für den ein Gemälde hohe Kunst wäre, Graffiti aber Gekritzeln, die auszulöschen sind.

Das Graffito in Pompeji enthält also unterschiedliche Verweisebenen und um nur einige zu nennen: auf das (vermutlich) echte Mädchen, die Venus-Darstellungen in Pompeji und auf Apelles' Original-Wandgemälde in Kos bzw. später das in Rom. Darin liegen verschiedene historische Schichten, wenngleich sie nicht immer detailliert rekonstruiert werden können. Worauf aber im Graffito verwiesen wird, ist notwendigerweise schon da, und damit älter. Das Graffito ist zudem zumindest insoweit Reflexion, als dass eine Darstellung bewertet wird, ein Urteil findet, kommentiert wird, ein Vergleich gezogen wird, und dieses öffentlich kommuniziert wird. Potenziert wird es allerdings erst durch die Digitalisierung, wenn ein Foto davon in einem Buch gedruckt wird, das etwa über Google Books bzw. als E-Book zugänglich ist. Im Fall gegenwärtiger Graffiti bzw. Street-Art in einem allgemeineren Sinn wird dies bisweilen zusätzlich durch eine Vielzahl digitaler Kanäle multipliziert, was weit über den Aspekt der bloßen Zugänglichkeit hinaus geht, wie zu sehen sein wird.

3. Banksys Graffiti und Performances: Potenzierte reflektierte Intermedialität

3.1 Extrapikturale Bezüge exemplarischer Graffiti

Weiterhin in Pompeji, aber 2000 Jahre später, hat sich der vermutlich aktuell bekannteste Graffiti-Künstler,¹⁹ der unter dem Pseudonym Banksy operiert, im heutigen Neapel an einer Hauswand verewigt. Am 26. September 2011 fotografierte Antoine Pitrou in der Via Benedetto Croce in Neapel ein Graffito einer

18 Das bemerkt bereits Gustav Wustmann. *Apelles' Leben und Werke*. Leipzig: Engelmann, 1870. S. 68.

19 Vgl. zu Banksy vor allem unter dem Aspekt der Konsumkultur mit einer Reihe von Beispielen: Ulrich Blanché. *Banksy: Urban Art in a Material World*. Übersetzt von Rebekah Jonas. Marburg: Tectum, 2016. Zur begrifflichen Differenzierung von Graffiti, Street Art oder Urban Art im Hinblick auf Banksy vgl. speziell ab S. 43-60.

Mariendarstellung, statt des Heiligenscheins mit einer comicartigen Strahlenkranzsonne und einer Pistole über dem Kopf.²⁰ Stilistisch werden damit zwei Motive kontrastiert, eine barockisierende Pietà inmitten eines kirchen- und figurenreichen Neapels mit einer eher in das 20. Jahrhundert gehörenden Pistolen-darstellung, die an Western-Filme erinnert. Womöglich ist Banksys *Madonna with a Pistol* als Kommentar zur Bandenkriminalität in Neapel zu lesen.



Abb. 1: Fotografie der *Madonna mit einer Pistole* von Banksy vom 26.09.2011²¹

Der Lauf dieser Pistole deutet nach rechts und dort zeigt die Fotografie einen etwas windschiefen kleinen Altar mit einer verblichenen Mariendarstellung mit Heiligenschein und Kind auf dem Arm sowie einem kleinen Bilderrahmen mit Jesusdarstellung davor auf einer kleinen Holzkrone, die ein kleiner Opferstock

20 Antoine Pitrou. *Madonna con la pistola* by Banksy, Napoli; 26.09.2011; URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Madonna_con_la_pistola_by_Banksy_%28Napoli%29.jpg (zuletzt abgerufen am: 17.06.2022)

21 Antoine Pitrou. *Madonna con la pistola* by Banksy, Napoli; 26.09.2011; URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Madonna_con_la_pistola_by_Banksy_%28Napoli%29.jpg (zuletzt abgerufen am: 17.06.2022)

sein könnte.²² Beide Mariendarstellungen korrespondieren miteinander, es gibt einen Bezug zwischen beiden. Banksys Madonna links ist entstanden, weil da schon eine andere auf der rechten Seite der Hausmauer war.

Der reale Kontext findet oft Eingang in Banksys Graffiti bzw. bietet die Lebenswelt die unmittelbare Inspiration seiner Werke.²³ So gab es etwa im Oktober 2020 ein ihm zugeschriebenes Graffito im englischen Nottingham, das in der bildnerischen Darstellung auf einer roten Backsteinmauer ein Mädchen zeigte, das einen Fahrradreifen als Hola-Hoop-Reifen benutzt. Vor der Mauer mit dem Graffito stand ein Fahrrad, angeschlossen an einen Pfahl, dem genau dieser Reifen fehlte, wie eine fotografische Darstellung des Graffito samt der unmittelbaren Umgebung dokumentierte.²⁴ Das Graffito korrespondierte mit dem realen schrottreifen, unvollständigen Fahrradgerippe davor und vervollständigte die Leerstelle. Das reale Fahrrad lieferte den Bezug, warum das im Bild dargestellte Mädchen mit einem Reifen um die Hüfte gezeigt wird. So wird der extrapiktorale Bezug Teil einer damit sich andeutenden Geschichte, als hätte das gesprayte Mädchen den fehlenden Fahrradreifen des realen Fahrrads genommen, um damit zu spielen. Tatsächlich wird der Fahrradreifen wohl gestohlen worden sein – das Graffito aber verwandelt diesen an sich ärgerlichen Umstand in einen positiven und zeigt ein doppelt kreatives Moment: ein Kind, das zum Spielen etwas zweckentfremdet und einen Künstler, der die Realität umdeutet und poetisiert. Weniger poetisch ist das weitere Schicksal des Wandbildes: Der Besitzer der Wand hat es herausgeschnitten und für eine sechsstellige Summe verkauft.²⁵

Auch in einem weiteren Beispiel bot die Lebenswelt Anlass und Referenzpunkt für ein Graffito, wurde darin aufgegriffen und reflektiert, wenngleich in eher kritisch-reflektierender Funktion.²⁶ An zwei sich im 90-Grad-Winkel zueinander befindenden hohen Betonmauern fand sich an der einen Seite der Wand das Graffito einer aufgesprühten Frage und direkt gegenüber eine Überwachungskamera. Verschiedene Darstellungen dieser Konstellation zeigen die Kamera dabei in unterschiedlichen Winkeln, in einigen ist die Kamera auf das

22 Antoine Pitrou. *Madonna con la pistola* by Banksy, Napoli; 26.09.2011; URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Madonna_con_la_pistola_by_Banksy_%28Napoli%29.jpg (zuletzt abgerufen am: 17.06.2022)

23 Vgl. hierzu auch die Dokumentation der Graffiti vom Künstler selbst unter <https://banksy.co.uk>, aufgeteilt auf die Rubriken ‚outside‘ und ‚inside‘.

24 Die BBC berichtete über den Verkauf, hat im Artikel zudem aber auch eine Fotografie des Graffito, BBC: „Banksy: Hula-hooping girl removed and sold for ‚six figures““, 17.02.2021, BBC, URL: <https://www.bbc.com/news/uk-england-nottinghamshire-56096918> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

25 Shanti Escalante-de Mattei. „Two Banksy Pieces are Tampered with“, 17.11.2021, artnews.com, URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/christopher-walke-banksy-british-building-landlord-1234610499/> (abgerufen am 18.09.2022).

26 Andrew Dunn. „What are you looking at?“, London, April 2005, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:What_are_you_looking_at.jpg (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

Graffito gerichtet, in anderen in eine davon wegführende Richtung.²⁷ Der Schriftzug an der Wand lautet jeweils: „What are you looking at?“ Mit der schräg gegenüber befestigten Kamera gibt es auch in diesem Beispiel eine unmittelbare Interaktion zwischen Graffito und realer Umgebung, die sich allerdings je nach Kameraposition in der Botschaft verändert und entsprechend unterschiedliche Interpretationen hervorruft.



Abb. 2: Fotografie eines Graffito mit Kamera aus der U-Bahn in London, nahe Hyde Park²⁸

27 Die etwa über Amazon.com zu erwerbenden Drucke zeigen die Kamera auf den Schriftzug gerichtet, ebenso das Bild auf der Homepage des Künstlers selbst, URL: https://www.banksy.co.uk/img/outdooring/looking_at.jpg (zuletzt abgerufen am: 28.09.2022), die bei Wikipedia hinterlegte Bilddatei zeigt die Kamera allerdings nicht auf den Schriftzug gerichtet, sondern aus dem Bild heraus zeigend nach schräg links oben.

28 Andrew Dunn. „What are you looking at?“, London, April 2005, URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:What_are_you_looking_at.jpg (zuletzt abgerufen am: 25.07.2022)

Die Textzeile „What are you looking at?“ beinhaltet grundsätzlich eine direkte persönliche Ansprache an den Betrachter, sowohl der realen Mauer als auch des Fotos davon. Im Fall der Variante, dass die Kamera auf den Schriftzug gerichtet ist, handelt es sich um eine Personifizierung und eine selbstreferenzielle Frage, die sich zunächst auf den Winkel der Überwachungskamera bezieht und die Frage, was diese ‚sieht‘. Darüber richtet sich die Frage an diejenigen hinter der Kamera, was und wen diese mittels der Kamera betrachten. Es richtet sich in der gestellten Frage zudem an die Betrachter des Fotos dieser Interaktion von Schrift und der darauf gerichteten Kamera und wirkt damit als Aufforderung zur Reflexion, über das Sehen und Beobachten im öffentlichen Raum, ebenso wie das Gesehen- und Beobachtet-Werden.²⁹

Im Hinblick auf das Graffiti *Madonna with a pistol* in Neapel ist der kontextuelle Verweiszusammenhang mittlerweile aufgelöst: Zum einen, weil die gesprayte Mariendarstellung, wie auch andere Banksy zugeschriebene Graffiti, Gegenstand von Kunstdrucken geworden ist, die man käuflich erwerben kann; und zum anderen, weil der Wert der Hauswände, an denen Banksy sich verewigt, bisweilen im finanziellen Wert steigt³⁰ und den Besitzer 2016 dazu animierte, das Graffiti unter Glas zu setzen³¹ und eine Plakette daneben anzubringen, das es als einen ‚echten‘ Banksy ausweist, ein Originalwerk sozusagen.³² Das Pendant, der Korrespondenzbezug, der Verweis auf den eigentlich dort ursprünglich angebrachten kleinen Altar zur rechten ist mittlerweile an der Wand entfernt.³³ Jetzt ist die gesprayte Mariendarstellung zwar ein klassisches Kunstwerk, mit Rahmen und Schild, das eigentlich konstitutive Moment, der Anlass, der Bezug hinaus

29 Falls die Überwachungskamera darauf zielen sollte, die Anfertigung von Graffiti zu verhindern, weil signalisiert wird, dass dieser Bereich der Überwachung unterliegt und damit keine illegalen Graffiti angefertigt werden sollten, um sich nicht direkt der Strafverfolgung zu präsentieren, ist das nicht gegliückt.

30 Das wird in der Forschungsliteratur als „Mainstreaming der Subkultur“ beschrieben, was zu einer Vermarktung gerade der Banksy-Werke als touristische Ziele führt. Martin Butler und Jens Martin Gurr. „Urbane Populärkultur als Bewertungspraxis und -ressource: Zum normativen Potential populärkultureller Inszenierung und diskursiver Aneignung urbaner Räume.“ In: *Place-Making in urbanen Diskursen*. Hg. v. Ingo H. Warnke und Beatrix Busse: Berlin; Münster; Boston: De Gruyter, 2014. S. 369-384, hier S. 380.

31 Das erfolgt mittlerweile bei einigen seiner Arbeiten, um sie zu schützen, wie der BBC berichtet, das kostet die Gemeinden zwar Geld, sichert aber die mittlerweile touristisch attraktiven Graffiti: BBC: „Banksy: Councils’ ‚Spraycation‘ artwork protection bill revealed“, BBC, 27.12.2021, URL: <https://www.bbc.com/news/uk-england-suffolk-59149935> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

32 kurier.at: „Neapel: Glas schützt Banksy Madonna with a pistol“, 07.04.2016, Kurier, URL: <https://kurier.at/kultur/neapel-glas-schuetzt-banksys-madonna-with-a-pistol/191.380.420> (zuletzt abgerufen am: 19.6.2022)

33 Banksy: „Madonna with a Pistol“, Piazza dei Girolamini, Neapel 2018, URL: <https://omeka.webspace.tu-dresden.de/omeka-2.6/items/show/217> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

auf etwas anderes jenseits der eigentlichen Darstellung, das bereits vorher da war und das Banksys Werke als Spezifikum in der extrapiktoralen Bezugnahme sehr oft charakterisiert, fehlt. Vielleicht hat sich jemand in seinen religiösen Gefühlen beleidigt gefühlt, vielleicht wollte jemand den Fokus ausschließlich auf den Banksy legen – in jedem Fall ist die verweisende Referenz nicht als notwendiger Bestandteil erkannt worden und wurde nicht gleichermaßen ‚unter Glas‘ gesetzt und mit einem beides umspannenden Rahmen versehen, sondern im Gegenteil für verzichtbar und nicht dazugehörig gehalten.

Die Volatilität der Graffiti-Darstellungen ist durch den ephemeren Charakter gekennzeichnet,³⁴ ebenso wie die darin liegende, mehr oder minder offene Provokation und Kritik. Sie gelten nicht zuletzt als Angriff auf die ‚klassische Kunst‘. Graffiti entstehen in der Illegalität, sie unterliegen nicht nur per definitionem der potentiellen Veränderung durch andere, sondern sie können auch jederzeit teilweise zerstört oder ganz ausgelöscht werden. Banksy selbst reflektiert den ephemeren Charakter vielfach, etwa in kunsthistorischer Perspektive, wie in einer gesprayten Darstellung steinzeitlicher Höhlenwandmalereien auf einer großen Wandfläche, die, wie ebenfalls mit dargestellt, von einem offiziell wirkenden Mitarbeiter der Stadtreinigung, weggekärchert wird, deren Zerstörung also bereits bildlich vorweggenommen ist.³⁵ Damit wird ein Widerhall der Zerstörung von Joseph Beuys *Fettecke* in der Düsseldorfer Kunstakademie geliefert, die damals gleichermaßen nicht als Kunst erkannt wurde.³⁶

Es wird von Banksy selbst auch in rechtlicher Perspektive reflektiert, etwa mit dem Schriftzug „If Graffiti changed anything – it would be illegal.“³⁷ Graffiti sind im heutigen Rechtsverständnis ein Straftatbestand der Sachbeschädigung³⁸ – außer der Besitzer einer Hauswand lässt sie eben nicht entfernen, wegkärchern oder übermalen, sondern erklärt sie zu Kunst, mittels Schild und Rahmen, und zu seinem Eigentum, d. h., verkauft es womöglich. Die Dokumentation dieser ephemeren Werke übernehmen entsprechend nicht selten die Künstler selbst, etwa durch angefertigte Fotografien; in Banksys Fall

34 Mirjam Kappes. „Graffiti als Eroberungsstrategie im urbanen Raum.“ In: *Place-Making in urbanen Diskursen*. Hg. v. Ingo H. Warnke und Beatrix Busse: Berlin; Münster; Boston: De Gruyter, 2014. S. 443-476, hier S. 452.

35 Entsprechend lautet auch der Titel des Werks *Cave Painting Removal*, entstanden im Mai 2008, vermutlich zerstört im August des gleichen Jahres, nur vier Monate später, wie dieser Blog dokumentiert, dort ist auch ein Foto des Graffito zu sehen: Anonym: „Cave Painting Removal (Blogbeitrag)“, Banksy Explained, URL: <https://banksy-explained.com/cave-painting-removal-2008/> (zuletzt abgerufen am: 28.09.2022)

36 Johannes Am Ende. *Joseph Beuys und die Fettecke: e. Dokumentation zur Zerstörung d. Fettecke in d. Kunstakad. Düsseldorf*. Heidelberg: Ed. Staeck, 1987.

37 Vgl. hierzu etwa die Foto-Dokumentation auf der Homepage des Künstler: URL: <https://www.banksy.co.uk/img/outdoorimg/igcawbi.jpg> (zuletzt abgerufen am: 28.09.2022)

38 Entsprechend finden sie Eingang in den rechtswissenschaftlichen Diskurs: Peter N. Salib. „The Law of Banksy: Who Owns Street Art Comments“, *University of Chicago Law Review* 82, Nr. 4 (2015): 2293-2328.

übernehmen zusätzlich klassische Medien diese Meldung, nicht zuletzt, weil sie zu einem touristisch beliebten Ausflugsziel werden. Aus dem illegalen Graffiti als Attacke auf die etablierte ‚klassische Kunst‘ kann damit selbst Kunst werden, wenn das Ephemere auf Dauer gestellt wird; aus dem Illegalen wird neuer Besitz und aus der Kritik Affirmation.

3.2 YouToube-Clips als Dokumentation und Kommentar von Performances

Banksys Arbeiten werden tatsächlich schon lange nicht mehr ausgelöscht, sondern versteigert, unter anderem bei Sotheby's. Mit Rahmen werden Banksys Graffiti dabei nicht nur durch andere versehen (wie in Neapel), sondern Banksy selbst spielt ebenso mit diesem klassischen Attribut und das äußerst ironisch, wie anhand eines seiner bekanntesten Motive greifbar werden kann, das ein junges Mädchen mit einem Luftballon in der Hand zeigt.

Zuerst erschien das Graffiti, als *Girl with balloon* bekannt, 2002 an der Londoner Southbank, ursprünglich zusammen mit der Textzeile „there is always hope“, was auf Veranlassung des City Council übermalt wurde.³⁹ Banksy hat das Motiv später als Miniaturversion auf weißer Pappe reproduziert und damit auf ein eher klassisches Medium gewechselt, das 2012, mit steigender Bekanntheit seiner Werke, für über 70.000 Pfund versteigert wurde, als Beginn einer Reihe verschiedener Versteigerungen von Versionen dieses Bildes, die sich vor allem in der Farbe des Herzes unterscheiden.⁴⁰

Die meiste (mediale) Aufmerksamkeit hat dabei bislang eine Auktion im Oktober 2018 erregt, in dem sich das Bild im Augenblick der Ersteigerung selbst durch einen, in einem klassischen goldenen, ornamentverzierten Rahmen versteckten Schredder bis zur Hälfte zerstörte. Nicht zuletzt wurde diese Aufmerksamkeit gesteigert,⁴¹ weil der nach wie vor anonyme Banksy in einem kurzen, knapp dreiminütigen Videoclip, der auf YouTube auf dem Kanal „Banksyfilm“ zu finden ist,⁴² einen aufschlussreichen Blick hinter die Kulissen

39 Anonym: „Overview of Banksy murals (Blogbeitrag)“, Banksy Explained, URL: <https://banksyexplained.com/banksy-murals-overview/> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

40 Es ist, wie viele andere Motive von Banksy, auch als Druck käuflich zu erwerben, etwa beim Online-Kunstmakler Artsy. <https://www.artsy.net/artist-series/banksy-girl-with-balloon> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

41 Es berichteten internationale Medien, vor allem aus dem angloamerikanischen Raum, wie *The Guardian*, *The Washington Post*, *The New York Times*, *CNN*, *Forbes*, aber auch die Japanische Tageszeitung *The Mainichi*, *China Daily* oder die spanische *El Confidencial*.

42 In ihrem Beitrag zu Intermedialität und sozialen Medien nennen die Autorinnen die Plattform YouTube „an example of multi-layered social media practice“, wobei soziale Medien spezifisch im Vergleich zu traditionellen Medien als interaktiver, internetbasiert und mit multi-direktionalem Kommunikationsfluss definiert werden. Signe

des Auktionshauses gewährte und damit die gesamte Aktion kommentierte.⁴³ Selbstironisch ist der Clip bei YouTube anders als im Vorspann selbst betitelt: Bei YouTube ist es unter „Shredding the Girl and Balloon. Director’s Half-Cut“ abgelegt, im Vorspann aber ist er als „Shred the Love – the Director’s Cut“ bezeichnet.⁴⁴ Der Clip besteht aus mehreren Teilen, von dem einer suggeriert, dass die Performance vorab geprobt wurde, denn, was in diesem Rahmen steckte, war ohnehin nur eine Kopie, ein in der Herstellung sehr preiswerter Druck, und in dem Testlauf, der im YouTube-Video gezeigt wird, funktionierte der Schredder und fragmentierte das ganze Bild. Das bildete die eigentliche Grundlage des Clips, das vollständige Zerschreddern des Bildes.

Der Clip aber zeigt zudem, wie in der tatsächlichen, späteren Versteigerung bei Sotheby’s nur die obere Hälfte des Bildes in Streifen zerlegt wurde, das Bild also, im Vergleich zur Probe, nicht vollständig durchlief. Zudem sind die Reaktionen des Publikums darauf enthalten, die, wie im Clip ebenso zu sehen und zu hören, von Applaus zu Entsetzen und Amüsement reichen. Der Titel des Videos bei YouTube ist dabei entsprechend ein erst nach der Versteigerung eingefügtes Wortspiel, welches das halbzerschnittene Bild nicht mit dem eigentlich geplanten ‚Directors-Cut‘ vergleicht, wie es bei größeren Kinofilm-Produktionen nach der eigentlichen Veröffentlichung später eine Edition des Regisseurs aus dessen Perspektive geben kann, sondern wegen der misslungenen Aufführung bei Sotheby’s, nur mit einem ‚half-Cut‘: Der Schnitt des Clips und der Schnitt des Bildes werden parallelisiert.

Aufschlussreich ist zudem der im Video zu hörende Kommentar des Mitarbeiters des Auktionshauses – zumindest wird uns nahegelegt, dass es sich um einen solchen handelt –, der vor der Versteigerung am noch unversehrten Bild stehend sagt: „Yeah so the artist put the frame on as well. We get that quite often with Banksy, you know. He quite likes the romanticism of, you know, having a very ornate, national gallery-esque frame.“⁴⁵ Attribut eines Kunstwerks ist der ornamentreiche, goldene Rahmen, zumindest in der klassischen Vorstellung von Kunst, wie in den Gemäldegalerien des 19. Jahrhunderts ausgestellt. In diesem Fall aber fungiert es als intermedialer Verweis genau darauf, denn in diesem Rahmen steckt kein Originalwerk aus Öl. Der Zuschauer des Clips weiß zu diesem Zeitpunkt bereits, dass der klassisch aussehende, dickrandige Rahmen einen

Kjær Jensen, Nafiseh Mousavi und Emma Tornborg: „Intermediality and Social Media“. In: *Intermedial Studies*. Hg. von Jørgen Bruhn und Beate Schirrmacher. London: Routledge, 2021. S. 282-308, hier S. 282.

43 banksyfilm: „Shredding the Girl and Balloon – The Director’s half cut.“ 17.10.2018, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vxkwRNIZgdY> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

44 banksyfilm: „Shredding the Girl and Balloon – The Director’s half cut.“ 17.10.2018, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vxkwRNIZgdY> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

45 banksyfilm: „Shredding the Girl and Balloon – The Director’s half cut.“ time: 00:40-00:56, 17.10.2018, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vxkwRNIZgdY> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

Papierschredder verbirgt, der auf Knopfdruck betätigt werden kann und damit wohl kaum als Ausdruck eines künstlerischen Romantizismus gelten kann, der Rahmen das Bild weder schützt noch als Kunstwerk ausweist, sondern es in diesem Status bedroht.

Banksy hat ein weiteres Mal Schlagzeilen gemacht – auch da war der Rahmen gekonnt in Szene gesetzt –,⁴⁶ als er bzw. jemand, der als Künstler des Werks posierte, sich in Venedig auf den Markusplatz mit einer Arbeit setzte, die ein Kreuzfahrtschiff im Canale Grande zeigt. Das gezeigte Sujet war dabei vis-a-vis der Stelle, an der er sich selbst platziert hatte. Wieder gab der reale Kontext, in dem Fall die am Markusplatz vorbeiziehenden Kreuzfahrtschiffe, den Anlass für ein dies als direkten Bezug aufgreifendes Bildmotiv. Gezeigt wurde nicht ein einzelnes Kunstwerk, sprich ein Bild in einem Rahmen, sondern stattdessen war das Werk in viele kleine goldene Rahmen mit Ausschnitten des Gesamtsujets fragmentiert, um zu unterstreichen, wie riesig diese Schiffe sind, die direkt am Markusplatz vorbeischwimmen. Das ist einerseits als Kritik am Massentourismus zu lesen sowie andererseits als Kritik am Kunstmarkt, denn offiziell protestierte Banksy mit der Aktion dagegen, dass er – angeblich – nicht zur zeitgleich stattfindenden Biennale in Venedig eingeladen war. Statt ein Werk in einem Rahmen bietet er sein Motiv aufgeteilt auf neun Rahmen, präsentiert es nicht auf dem unweit gelegenen Festivalgelände, sondern mitten in der Stadt, am Ort des Geschehens. Er fragmentiert dabei das Schiff in seiner Darstellung, als würde ein Besucher und Betrachter Venedigs versuchen, Teile des Stadtpanoramas bildlich einzufangen und hätte auf jedem Bild ein Stück des riesigen Schiffes im Hintergrund. Nur in der Gesamtschau aller Bilder kann das Schiff als Ganzes in den Blick genommen werden – als sei kein einzelner ‚klassischer‘ Rahmen groß genug für dieses Motiv, welches sich in den Hintergrund von ganz Venedig schiebt. Venedig mit seinen ikonischen Stadtansichten aber ist wohl eines der am häufigsten dargestellten Sujets in der klassischen Malerei und nicht zuletzt deswegen häufig besuchte Stadt. Dem Kreuzfahrtschiff aber kommt die Funktion eines Störellements zu, das sich in diese so vertrauten Ansichten in der Realität immer wieder hineinschiebt. Die Ironie, dass das Kreuzfahrtschiff just diese Touristen in die Stadt bringt, die diese ikonischen Ansichten genießen wollen, aber ihr eigenes Störmoment immer mit sich tragen, das ihnen genau den gewünschten Anblick verunmöglicht, erscheint in der Zuspitzung in Banksys Aktion.

Unter dem Kanal „banksyfilm“ findet sich auf YouTube ein Clip betitelt als *Street artist in Venice*, der besonders die Reaktionen der Passanten auf das doppeldeutig betitelte, neunteilige Werk *Venice in Oil* auf dem Markusplatz

46 Es wurde verschiedentlich darüber berichtet, etwa durch die CNN: Guy, Jack: „Banksy tried to crash the Biennale.“ 23.05.2019, CNN, URL: <https://edition.cnn.com/style/article/banksy-venice-biennale-scli-intl/index.html> (zuletzt abgerufen am: 28.09.2022).

dokumentiert, in welche sich auch die Carabinieri einreihen.⁴⁷ Der Kurzfilm stellt die gesamte Performance in einem Gesamtnarrativ aus: Vom Aufbau der verschiedenen fragmentierten Gemäldeteile hin zur Betrachtung durch Passanten werden schließlich verschiedene Carabinieri gezeigt, die wenig Verständnis für den sein Werk ausstellenden Künstler zeigen und eine entsprechende Genehmigung verlangen. Dieser kann sie nicht vorlegen und zu guter Letzt wird gezeigt, wie der Künstler seine abgebauten Bilder am Rand des Canale Grande wegschiebt – mit einem Signal gebenden Kreuzfahrtschiff im Hintergrund.⁴⁸ Letzteres wirkt als ironische Pointe der gesamten Performance. Damit unterstreicht der Clip die kritische Botschaft des neunteiligen Werks, gewinnt aber in der spezifischen Komposition auch einen eigenen Kunstcharakter, ist weit mehr als nur die schlichte Dokumentation, sondern liefert eine eigene kommunikative Äußerungsebene. Während die klassischen Medien über das neunteilige Werk berichteten, gibt die Veröffentlichung des Filmclips die Möglichkeit für die Akteure der Performance selbst eine eigene Stimme im Diskurs zu behalten und den Fokus auf die eigentliche Botschaft zu lenken, die riesigen Kreuzfahrtschiffe, welche in die Lagunenstadt einfahren dürfen und damit immensen Schaden anrichten.

Die Carabinieri kommen ihrer Venedig ‚schützenden‘ Funktion nach, indem sie einen Künstler des Platzes verweisen, weil die (richtige) Genehmigung fehlt, und damit die Möglichkeit des Protests und der Kritik verunmöglichen, während zugleich das Kreuzfahrtschiff die Genehmigung, in Venedig zu sein, einen viel größeren Raum zu beanspruchen und viel schädlichere Folgen zu zeitigen, augenscheinlich hat, denn da schreiten die Carabinieri nicht ein. Sie wären sicherlich auch nicht eingeschritten, wäre die Kunst im Rahmen der Biennale offiziell gezeigt worden. Was als (kritische) Kunst im öffentlichen Raum akzeptiert wird, ist entsprechend reglementiert, denn das Biennale-Gelände ist während der Ausstellungszeit keineswegs frei zugänglich. Nicht zuletzt drängen sich dort, wie auch in den Versteigerungshäusern, Interessenten für Investitionsmöglichkeiten. Banksy aber, wenn er seine Werke auf der Straße in der allen zugänglichen Öffentlichkeit des Markusplatzes zeigt und sich zunächst nicht zu Erkennen gibt, wird damit nur bedingt geduldet. Insofern fungieren die nachträglich veröffentlichten Clips als ein ‚Outing‘; als Ausweis der eigenen Künstlerschaft. Zudem kann die geäußerte Kritik, gerade im Falle einer solchen kurzen Performance, nur so Aufmerksamkeit erhalten und die darin liegende ironische Absurdität gespitzt kommunizieren.

Für Banksy taugte im Fall des Bildes *Girl with a Balloon* der Rahmen vor allem, um seinen Schredder darin zu verstecken. Der Clip dazu stellt aber auch die Widersprüchlichkeit im Umgang mit Graffiti aus: eigentlich eine illegale Sachbeschädigung und genau deswegen ursprünglich aus dem öffentlichen Raum in London entfernt, wird das Motiv Jahre später als reproduzierter Druck

47 banksyfilm: „Street artist in Venice“, 22.05.2019, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C2YRRS5aBRw> (zuletzt abgerufen am 18.09.2022).

48 banksyfilm: „Street artist in Venice“, 22.05.2019, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C2YRRS5aBRw> (zuletzt abgerufen am 18.09.2022).

gleich mehrfach für teils sehr hohe Summen versteigert, davon einmal mit dem manipulierten Rahmen, um sich im Augenblick des Verkaufs selbst zu zerstören, genau mittels des Rahmens, das es als Kunstwerk ausweist und womit es nur kurz zuvor noch an den Ausstellungsflächen des Versteigerungshauses zu sehen war. Es enthält damit sein eigenes Störelement, wie das Kreuzfahrtschiff im Hintergrund der Stadtansicht Venedigs. Zudem scheint es damit die Zerstörung des Original-Graffiti zu reproduzieren, das ursprünglich kostenlos und öffentlich in London zugänglich war. Der Druck aber ist kein Originalwerk mehr, denn das ist längst zerstört, sondern Reproduktion und kann vom Künstler mit einem neuen intakten Druck des *Girl with a Balloon* ersetzt werden. Während der Zerstörung des Drucks bei Sotheby's gab es während der Versteigerung im Publikum einen Aufschrei – die eigentliche Zerstörung des Originals aber blieb damals unkommentiert bzw. ohne die Verfügbarkeit von sozialen Medien und der Omnipräsenz von Aufnahmegegeräten ist es zumindest undokumentiert. Diese Verschiebung wird nicht zuletzt auch in einer veränderten Begrifflichkeit wider gespiegelt: Aus den Graffiti wird ‚Street-Art‘, es wird Kunstwerk, d. h. nicht zuletzt Besitz, Geldanlage und Verkaufsobjekt.

Es findet sich in Banksys älteren Arbeiten ein weiteres Werk, das als Kommentar zu diesem Komplex zu lesen ist, die spezifische Versteigerungssituation des Drucks von *Girl with a Balloon* vorwegnehmend und kommentierend. Es lässt die Performance des zerschredderten Bildes wie die nachträgliche Beweisführung zu einer längst gewonnenen Erkenntnis wirken. Das Bild trägt den wenig schmeichelhaften, aber sprechenden Titel: „I can't believe you morons actually buy this shit.“ (Abb. 3) Dieser Titel ist als Satz zugleich selbstreferenzielles Sujet des dargestellten Gemäldes auf der Staffelei – mit entsprechend voluminösen Rahmen –, das gerade zur Versteigerung angeboten wird. Es bezieht sich entsprechend auf die konkrete Situation der Versteigerung, die in dem Bild dargestellt ist, aber es ist zudem auch als grundlegender Kommentar zu verstehen, im Sinne: Ich kann nicht glauben, dass ihr mir das hier abkauft. Auch im Falle der späteren realen Versteigerung handelt es sich um eine Situation, die eine solche Aussage evozieren mag.

Das Zerschreddern des Bilds *Girl with a Balloon* bei Sotheby's war eine mehr oder minder detaillierte und längerfristig geplante Performance, vielfach dokumentiert durch die Handykameras im Raum sowie durch den Künstler selbst bzw. das ihn umgebende Kollektiv, genauso wie bereits der Herstellungsprozess des Rahmens inklusive Testlauf gefilmt worden ist. Damit wird es erneut zu einem medial vielfach berichteten und kommentierten Ereignis, das mit Banksys selbst über YouTube veröffentlichtem Videoclip eine weitere, ironische Facette hinzugewinnt, das nicht nur dokumentiert, sondern die Versteigerung kommentiert und die Absurdität ausweist: Ein leicht ersetzbarer Druck wird für Millionen versteigert, die Zerstörung trifft aber kein Original, das ist zu diesem Zeitpunkt gar nicht mehr existent. Nicht zuletzt allerdings weil es, wie uns zumindest suggeriert wird, unabsichtlich nicht gänzlich zerstört wurde, wird es wieder zur Kunst, was eine weitere ironische Pointe bietet, denn weil es versehentlich nur zur Hälfte geschreddert wurde, wird es deswegen nachfolgend

wieder zum Ausstellungsgegenstand. Mittlerweile hing es entsprechend wieder an der Wand verschiedener Museen, etwa in Baden-Baden oder in der Staatsgalerie Stuttgart. Es trug einen neuen Titel, hieß nun „Love is in the bin“⁴⁹ und sollte im Oktober 2021 für avisierte 4 bis 6 Millionen Pfund versteigert werden,⁵⁰ tatsächlich erreichte es sogar die Rekordsumme von 16 Mio. Pfund.⁵¹



Abb. 3: Banksy: I can't believe you morons actually buy this shit, 2007.⁵²

49 Adrienne Braun. „Schredderbild verlässt Stuttgart.“, 23.01.2020, Stuttgarter Zeitung, URL: <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.banksy-in-der-staatsgalerie-schredderbild-verlaesst-stuttgart.3664cf54-3eba-4c9b-a482-cd46a3f193b6.html> (zuletzt abgerufen am: 28.09.2022)

50 Die FAZ berichtete darüber und veröffentlichte zudem einen Kommentar dazu, in dem Banksys *Love is in the bin* als „unglückseliges Machwerk“ bezeichnet wird, einer Art „mäßig ästhetischer Gardine.“ Rose-Maria Gropp: „Banksys Eimer“, 9.9.2021, FAZ online, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/banksy-geschreddertes-wird-wieder-bei-sotheby-s-versteigert-17527175.html> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

51 Der Gesamtpreis inklusive der Gebühren für Sotheby's betrug 18,5 Mio., wie das Kunstmagazin *Monopol* eine Agenturmeldung unter der sprechenden URL „Liebe ist käuflich“ berichtete. DPA: „Auktionsrekord für Banksys ‚Love is in the Bin‘“, 15.10.2021, Monopol Magazin (DPA), URL: <https://www.monopol-magazin.de/banksy-auktion-rekord-london-sothebys-love-is-in-he-bin-liebe-ist-kaeufllich> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

52 Eine Darstellung davon ist auf der Homepage des Künstlers zu finden: URL: <https://www.banksy.co.uk/img/indoorimg/morons.jpgin> (zuletzt abgerufen am: 28.09.2022) sowie unter WikiArt, URL: <https://www.wikiart.org/en/banksy/i-can-t-believe-you-morons-actually-buy-this-shit-2007> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

Wenn Banksys Arbeiten mittlerweile unwiederbringlich Teil des Systems sind und jede Kritik daran auch wieder nur das System bestärkt, können darin Adorno und Horkheimer in ihrer Kritik an der Kulturindustrie erneut bestätigt gesehen werden.⁵³ Was womöglich ursprünglich als Kritik an einem völlig überhitzten Kunstmarkt gedacht war, der als Kunst akzeptiert, was einen Rahmen hat, ist durch die (absichtlich oder unabsichtlich sei dahin gestellt) missglückte Performance des Zerschredderungsakts nach wie vor Teil davon: Direkt nach der Schredder-Auktion verkündete Sotheby's, es handele sich um das erste Kunstwerk, das live bei einer Versteigerung entstanden sei; aus der Zerstörung wird das Erschaffene, die Kritik am System wird umgemünzt zum Bestandteil, und vor allem zum Fortbestand, desselben.⁵⁴ Der halb zerstörte Druck des *Girl with a balloon* wurde wieder singularisiert, ist nicht mehr Reproduktion, sondern Original.

Banksys Graffiti wechselten als den klassischen Kunstmarkt ursprünglich kritisierende Werke den Kontext, weg von der Straße und der Wand. Folgerichtig werden ganze Mauern mit Banksy zugeschriebenen Graffiti zersägt, um die Werke transportabel werden zu lassen und für den Verkauf zu mobilisieren – auch wenn damit immer wieder der intermediale Bezug zum realen Kontext zerstört wird, auf den die Darstellungen eigentlich Bezug nehmen. Banksy scheint mittlerweile daraus die Konsequenz zu ziehen, seine Graffiti dort anzubringen, wo das Geld und die Aufmerksamkeit einem guten Zweck dienen, etwa wenn er während des ersten Covid-Jahres ein Graffiti für den chronisch unterfinanzierten britischen NHS in einem Krankenhaus in England hinterlässt⁵⁵ oder wenn er ein trauerndes Mädchen an die Eingangstür des Pariser Clubs *Bataclan* malt, um an die terroristischen Anschläge 2015 zu erinnern.⁵⁶

53 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer. „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug.“ In: Diess.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1988. S. 128-176.

54 Andreas Maurer. „Girl with Balloon.“ 05.10.2018, Kunstmagazin Parnass, URL: <https://www.parnass.at/news/girl-with-balloon> (zuletzt abgerufen am: 28.09.2022)

55 Will Gompertz. „New Banksy artwork appears at Southampton hospital“, 06.05.2020, BBC, URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52556544> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

56 Lange blieb diese Tür allerdings nicht am dafür ursprünglich gedachten Platz, sondern wurde gestohlen und fand sich schließlich in Italien wieder. Der Diebstahl, genauso wie das Auffinden in Italien wurden wiederum ausgreifender Gegenstand medialer Berichterstattung. In einer medial inszenierten Zeremonie wurde die Tür durch die italienische Strafverfolgung in der französischen Botschaft in Rom zurück gegeben – und die Diebe mussten sich in einem Prozess verantworten. Vgl. etwa Tessa Solomon. „Eight Men Were Sentenced for the Theft of a Banksy Mural Dedicated to Victims of the Bataclan Terrorist Attack“, 04.04.2022, artnews, URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/banksy-mural-bataclan-theft-men-sentenced-1234624022/> (zuletzt abgerufen am: 18.09.2022).

4. Street-Art als Performance-Kunst: Banksys ‚Spraycations‘

Nicht zuletzt enthalten Banksys Arbeiten eine politische und gesellschaftskritische Ebene, die sich allerdings in der Regel nur über das Zusammenspiel und in der Betrachtung des potenzierten intermedialen Charakters von Werk, Performance und Filmclip, die über digitale Kanäle verschiedener sozialer Medien geteilt werden, erschließt. Gerade weil es sich bei Graffiti um ephemere Artefakte, jederzeit durch geltendes Recht gedeckt zerstörbare, sprich entfernbare Werke handelt – auch wenn mittlerweile versucht wird, sie entgegen ihrer eigentlichen Eigenschaften in Rahmen zu fixieren –, ist weit mehr noch der performative Charakter von Banksys Street-Art-Werken insgesamt flüchtig. Ganz selbstverständlich allerdings dokumentiert Banksy bzw. das ihn umgebende Kollektiv die eigenen Performances und unterläuft damit selbst die eigentliche Einmaligkeit bestimmter Aktionen.⁵⁷ Zugleich wird darüber eine weit umfangreichere Ebene des reflektierenden Kommentars ermöglicht, ein Narrativ geboten oder ein Korrektiv, wie im Fall von *Venice in Oil* oder *Shredding the love*. Veröffentlicht werden diese Kommentar-Dokumentationen über das Internet, wesentlich mittels digitaler Medien, etwa unterschiedlicher YouTube- und Instagram-Kanäle, teils auch mit extra aufgesetzten Homepages für einzelne Projekte. Dazu zählt etwa ein tatsächlich buchbares Hotel direkt an der von den Israelis errichteten Mauer mit Zimmern, die Ausblick auf Stacheldraht gewähren,⁵⁸ oder das Projekt *Dismaland*,⁵⁹ eine Kritik an der Vergnügungskultur in Freizeitparks.⁶⁰

Keineswegs dienen diese Clips nur der Dokumentation, sondern zeigen in der Regel weitere Dimensionen auf und erzählen eine Geschichte, in welche das einzelne Werk wiederum eingebettet erscheint. Ein Clip etwa, betitelt als *Make this the year YOU discover a new destination*, erweist sich als Besuch des Gazastreifens, illegal durch einen der vielen Tunnel und zeigt diverse Banksy-Graffiti an den

57 Lilo Nein. „Wessen Ordnung? Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken“, Juni 2014, MAP #5, URL: <http://www.perfomap.de/map5/paradoxe-medien/wessen-ordnung-zum-verhaeltnis-von-performance-und-dokumentation-als-kuenstlerische-praktiken/wessen-ordnung.pdf> (abgerufen am 28.09.2022).

58 Das Hotel in Betlehem trägt den sprechenden Namen *The Walled off Hotel*, es können Übernachtungen in von unterschiedlichen Künstlern gestalteten Zimmern gebucht werden, das Hotel ist zudem Ausstellungsort für einige von Banksys Kunstwerken und enthält eine Galerie für Werke palästinensische Künstler, URL: <https://walledoffhotel.com/> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

59 Das Kunstprojekt fand im Sommer 2015 statt und zeigte 36 Tage lang in einem englischen Ferienort verschiedene Kunstwerke in einer dystopischen Variante eines Vergnügungsparks, der Aufbau wurde als Filmproduktion getarnt. URL: <https://dismaland.co.uk/> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

60 Auch dies diente nicht zuletzt vor allem als Ausstellungsort internationaler Künstler, vgl. Klara Fröhlich. „Wie Banksy Disneyland sieht“, 21.08.2015, Süddeutsche, URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/themenpark-dismaland-wie-banksy-disneyland-sieht-1.2615924> (zuletzt abgerufen am: 19.06.2022)

zerstörten Mauerresten, die in diesem kurzen ‚Urlaub‘ entstanden sind.⁶¹ Diese Ironisierung der gewöhnlichen Vorstellung einer Urlaubsreise wird kontrastiert durch andere Clips verschiedener ‚Spraycations‘, wie sie in einem Banksy-typischen Wortspiel bezeichnet werden, die den Künstler an verschiedene Orte führen, an denen er seine Werke hinterlässt. Der Umstand, dass Banksys Werke zu touristischen Zielen werden, findet damit eine ironische Umkehrung, wenn er selbst ebenso eine Urlaubsreise unternimmt und weltweit, auch an keineswegs ‚klassischen‘ Reisedestinationen, seine Werke hinterlässt, wie eben etwa im Gaza-Streifen. Nicht zuletzt dient auch dies natürlich dazu, darauf aufmerksam zu machen, dass die Bewohner selbst ihn nicht verlassen dürfen, schon gar nicht für einen Urlaub. Keineswegs findet aber jede der Aktionen die gleiche Aufmerksamkeit, nicht zuletzt weil in diesem Fall den klassischen Medien die Möglichkeit der Überprüfung fehlt, andere den Besuch nicht unternehmen und damit ihn auch nicht dokumentieren können.

Einen längeren und dagegen vielfach medial reflektierten Aufenthalt Banksys gab es in New York, mit einer Reihe von Aktionen, in diesem Fall noch deutlicher ein Arbeitsurlaub, der eine intensive Vorbereitung erfordert haben muss. Ein kommentiertes ‚Best-of‘ bietet ein entsprechender Filmclip: Dieser weist aus, dass Banksy sich selbst eine länger als einen Monat währende ‚Artist-in-Residency‘ zuerkannte, während der er – vermutlich mit Unterstützung – jeden Tag ein neues Werk im öffentlichen Raum hinterließ, samt der medialen Reaktionen darauf.⁶² Diese steigern sich zu einem regelrechten Hype, den nach wie vor anonymen Banksy zu enttarnen.

Verschiedene Aktionen sind zudem als Art ‚Auskopplungen‘ eigene Clips gewidmet. Eine der Aktionen vom Herbst 2013 dokumentiert ein kurzer YouTube-Clip mit dem Titel *Sirens of the lambs* veröffentlicht auf dem Kanal „Banksy NY“. Darin ist der politisch-gesellschaftskritische Charakter der Performance unterstrichen und wird zudem die spezifisch potenzierte Intermedialität aufgezeigt: Ein alter LKW, auf dessen Fahrertür noch „Farm Fresh Meats“ sowie eine Telefonnummer zu lesen ist, fährt durch das New Yorker Meat Packing District, also genau den Bezirk, in dem früher die Schlachthäuser waren, beladen mit Stofftieren, die aus den Schlitzfenstern des Anhängers ihre Plüschköpfe stecken, teilweise bewegt werden und vor allem quickende Geräusche von sich geben,⁶³ auf welche die Kinder, an denen der Wagen vorbeifährt, mit Angst, Grauen und

61 banksyfilm: „Make this the year YOU discover a new destination“, 25.02.2015, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3e2dShY8jIo> (zuletzt abgerufen am: 18.09.2022).

62 banksyfilm: „Better Out than In – the movie“, 11.06.2014, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JOvw0YA6eAY> (zuletzt abgerufen am: 18.09.2022).

63 Auf der Homepage des Künstlers findet sich ein Foto aus der Innenansicht des Lasters, der vier Sessel, Fußpedale und Greifarme zeigt, über welche die Plüschtiere bewegt worden sind, als Blick ‚hinter die Kulissen‘. URL: https://www.banksy.co.uk/img/outdoorimg/mt_03-2.jpg (zuletzt abgerufen am: 27.09.2022).

Ablehnung reagieren.⁶⁴ Eine Reaktion, die es eigentlich auch durch Erwachsene auf die echten Tiertransporte geben sollte. Banksys Aktion bringt die Problematik im hellen Tageslicht in das alte Schlachterviertel nach Manhattan, wo mittlerweile überteuerte Lofts und keine Schlachthäuser mehr zu finden sind. Diese Protestaktion ist sicherlich als Kritik an den mangelhaften Bedingungen zu verstehen und den diese in der Regel nicht zur Kenntnis nehmenden wohlhabenden Konsumenten. Auch diese Performance, diese Form der Street-Art, nimmt unmittelbar Bezug auf die Umgebung, bezieht den Anlass und die Inspiration daraus. Wieder wird der Fokus vor allem auf die Rezeptionsseite gelegt, wie auch in anderen Clips deutlich wurde. Zugleich sind darin mehrere intermediale Bezugnahmen beinhaltet.

Der Titel des Clips *Sirens of the Lambs* enthält eine Anspielung auf den Hollywood-Film *Silence of the Lambs* (*Das Schweigen der Lämmer*), und eine Anekdote von Clarice Starling darin, gespielt von Jodie Foster, über ein Kindheitstrauma und daraus resultierende Alpträume von blökenden Lämmern, die geschlachtet werden.⁶⁵ Wenn der Clip ausgerechnet die Reaktionen der Kinder so hervorhebt, dann, weil es mit dem Titel einen intermedialen Verweis aufruft, auf den Titel des Films bzw. des ihm zugrunde liegenden Buchs. Nicht zuletzt wird die filmische Erfahrung damit für die Passanten auf die Straße gebracht. Dies wird potenziert, wenn klassische Printmedien über die Aktion berichten, bevorzugt in ihren Online-Ausgaben, um entsprechende Links setzen zu können, oftmals auf die verschiedenen Dokumentation des Banksy-Kollektivs selbst, zu denen etwa auch ein Instagram-Account gehört und die Homepage des Künstlers. Diese stehen der eigentlichen Flüchtigkeit der Performance entgegen,⁶⁶ setzen diese aus, indem sie die konkrete Street-Art-Erfahrung einem weit größerem Publikum medial zugänglich machen und damit weitere Reflexionen über diese einmalige Performance ermöglichen und diese regelrecht einfordern – was die vielfältige, bisweilen selbstreflexive, immer potenzierte Intermedialität dieser Dokumentation eigentlich ephemere Werke bzw. Performances beinhaltet, sie sogar voraussetzt.

Nicht zuletzt verweist der Titel des Clips *Sirens of the Lambs* zudem auf eine weitere intermediale Ebene, wenn aus „Silence“ das lautlich ähnliche „Sirens“ wird und damit auf die dem antiken Mythos entstammenden Figur der Sirenen, Fabelwesen, die halb Mensch, halb Tier sind, und ihren betörenden Gesang verwiesen wird. Auch die im Clip gezeigten Kuscheltiere geben einen ‚Gesang‘ von

64 Banksy NY: „Sirens of the lambs“, 11.10.2013, YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WDIz7mEJOeA> (zuletzt abgerufen am: 18.09.2022).

65 Kern Stephen. *A Cultural History of Causality: Science, Murder Novels, and Systems of Thought*. Princeton: Princeton University Press, 2009. S. 90.

66 Lilo Nein. „Wessen Ordnung? Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken“, Juni 2014, MAP #5, URL: <http://www.perfomap.de/map5/paradoxe-medien/wessen-ordnung-zum-verhaeltnis-von-performance-und-dokumentation-als-kuenstlerische-praktiken/wessen-ordnung.pdf> (abgerufen am 28.09.2022).

sich, der betörend-ohrenbetäubend ist und vor dem sich der Zuhörer schützen möchte, wie sich Odysseus Gefährten geschützt haben, indem sie ihre Ohren mit Wachs verschlossen. Womöglich ist darin Kritik zu sehen, wie, gerade in den reicheren Vierteln auf Klagerufe reagiert wird – mit Taubheit. Nicht zuletzt liegt darin ein weiterer historischer Bogen: Als Heimat der Sirenen gelten die Inseln vor der süditalienischen Küste, unweit Pompejis und Neapels. Banksy, als selbsternannter ‚Artist in Residence‘, schreibt sich als Performance-Künstler und Street-Artist mittels einer Fülle potenziertes, intermedialer Verweise nicht zuletzt damit in die klassische Kunst ein.⁶⁷

67 Der vorliegende Beitrag hat erfolgreich ein Double Blind Peer Review durchlaufen.

Alexandra Müller (Gießen)

Atmende Faxgeräte, widerspenstige Schreibtischlampen und Schreibtisch-Sekretärin-Hybride

Büromaterialien und Bürodinge in Kunst und Literatur

Soziale Räume wie das Büro konstituieren sich durch eine „relationale (An-) Ordnung“¹ von Menschen und Dingen und können folglich als „Produkt dingbezogener Handlung und dingbezogenen Verhaltens“² gefasst werden. Zwar ist den in privatwirtschaftlichen und staatlichen Büroräumen ausgeführten Tätigkeiten eine Immaterialität eigen, denn sie produzieren keine Waren, gehen nicht mit Rohstoffen um oder betreiben industrielle Wertschöpfung, sondern verwalten oder bearbeiten Daten und Informationen; trotzdem sind die Praktiken dieser ‚geistigen‘ Arbeit an eine materielle Umgebung gebunden. Hierzu gehören neben dem Papier als – momentan noch – hauptsächlichem Speicherort dieser Informationsverarbeitung, sich fortwährend weiterentwickelnde technische Geräte wie Schreibmaschinen, Faxgeräte, Kopierer oder Computer, ein eigens für den Arbeitsplatz entworfenes Mobiliar, spezielle Kleidung und Accessoires wie Anzüge und Aktentaschen sowie Bürobedarfsartikel wie Locher, Büroklammern oder Aktenordner. Die Büromenschen und Bürodinge³ wirken dabei aufeinander ein, sie gehen eine reziproke Beziehung ein. Bereits die zahlreichen internationalen, oft abfälligen Umschreibungen und Spitznamen für die in Büroräumen Arbeitenden bezeugen diese Verbindung: Gängige Bezeichnungen wie beispielsweise ‚pen-pusher‘ bzw. ‚pen-driver‘ oder ‚gratte-papier‘, die den Dingbezug des Angestellten hervorheben, reduzieren die Kopfarbeit des Schreibens auf mechanische, körperliche Vorgänge und machen aus der Büroarbeit eine geistlose Tätigkeit, die vor allem durch Stift und Papier und nicht durch den Schreibenden ausgeführt zu werden scheint. Im englischen Roman *Robert Thorne* (1907) von Shan Bullock, der das Leben eines solchen pen-drivers erzählt, wird der *clerk* entsprechend als „creature with a pen behind its ear“⁴ verunglimpft, bei Balzac werden die französischen Staatsbeamten in

1 Martina Löw. *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 72012, S. 224.

2 Anamaria Depner. „Wie der spatial turn Einzug ins Wohnzimmer erhält. Theoretische Überlegungen zur Konstruktion und materiellen Verankerung von Wohnräumen“. *Räume und Dinge: Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. Manfred Pfaffenthaler, Stefanie Lerch, Katharina Schwabl und Dagmar Probst. Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 283-298, hier S. 292.

3 Die Begriffe Gegenstand, Ding und Objekt werden in diesem Aufsatz synonym verwendet.

4 Shan F. Bullock. *Robert Thorne: The Story of a London Clerk*. London: T. Werner Laurie, 1907. S. 7.

seiner satirischen *Physiologie de l'Employé* (1841) als „mammifères à plumes“⁵ bezeichnet. In der Bezeichnung Typewriter, die sich sowohl auf die Maschine als auch auf den (meist weiblichen) Bediener der Schreibmaschine beziehen kann, sind Objekt und Subjekt sogar ganz ununterscheidbar geworden.

Neben dem über die Schreibutensilien aufgerufenen Schreibakt rekurren Periphrasen insbesondere auf die sitzende Tätigkeit des Bürolers: Während er im Deutschen als Sesselpupser zumindest noch, wenn auch recht unelegant, auf dem Sitzgerät verortet ist, wird er im Französischen selbst zum Sitzkissen – ab den 1880er Jahren setzt sich die Bezeichnung ‚rond-de-cuir‘ für die Staatsdiener durch, populär gemacht unter anderem durch den 1893 veröffentlichten satirischen Beamtenroman *Messieurs les ronds-de-cuir* von Georges Courteline. Das Bild des menschlichen Sitzkissens assoziiert die Administration mit wenig schmeichelhaften Eigenschaften wie Faulheit, Trägheit, Bequemlichkeit und Langsamkeit: „Ce mot, on le sait, désigne les bureaucrates en général, et surtout ceux qui appartiennent à l'administration. [...] Le Rond de cuir, c'est la routine, le préjugé, l'encroûtement.“⁶ Namensgebend ist darüber hinaus die Berufsbekleidung, wie etwa die Benennung Anzugs- oder Schlipsträger sowie der Titel des populären Büroromans von Sloan Wilson aus dem Jahre 1955, *The Man in the Grey Flannel Suit*, bezeugt. Upton Sinclairs eigentlich abwertend gebrauchte Bezeichnung ‚white collar‘, die dieser im Kontext einer Anklage gegen den Versuch der Angestellten, sich von der Arbeiterschaft abzugrenzen, anführt, dient heute als neutrale Bezeichnung für die Angestelltenschicht: „It is a fact with which every union workingman is familiar, that his most bitter despisers are the petty underlings of the business world, the poor office-clerks, who are often the worst exploited of proletarians, but who, because they are allowed to wear a white collar and to work in the office with the boss, regard themselves as members of the capitalist class.“⁷ Analog findet sich im deutschen Angestelltendiskurs der 1920er und 1930er Jahre die Vorstellung von einer Kragenlinie, die die (vermeintliche) Trennung von sauberer Büroarbeit und dreckiger Fabrikarbeit symbolisieren sollte. Für Kurt Tucholsky, der die Angestelltenschaft in seinen Prosatexten und vor allem in seinen journalistischen Arbeiten oft kritisch thematisiert, wird der Angestellte schlicht zum „Mann mit der Mappe“:

Alle Männer auf der Straße tragen eine Mappe. Es ist nicht auszudenken, was in Berlin täglich für Papier herumgetragen wird: die ganze Stadt schleppt emsig Ballen Schreib- und Druckpapiers von einem Fleck zum anderen. Was mag in den Mappen sein –? Das Frühstück natürlich, dann Bindfaden, ein zerbrochener Füllfederhalter und etwas zum Lesen. Diese Lektüre wird kaum angefaßt, wie ja überhaupt alle Leute von dem Aberglauben besessen sind, gewisse Sachen ‚unterwegs erledigen zu können‘ – aber niemals wird etwas daraus. Abends zieht der

5 Honoré de Balzac. *Physiologie de l'Employé*. Paris: Aubert, 1841. S. 34.

6 Albert Millaud. *Physiologies Parisiennes. Illustrations de Caran d'Ache, Job et Frick*. Paris: Librairie Illustrée, 1887.

7 Upton Sinclair. *The Brass Check: A Study of American Journalism*. Pasadena: Selbstverlag, 1919. S. 77f.

Mappenmann seinen Kram genau so unberührt aus der Mappe, wie er ihn hineingelegt hat. Bei dem allgemein gültigen Bestreben, nicht unter acht Sachen zugleich zu tun, belastet diese Vorratsarbeit die Mappenträger, aber sie lassen nicht davon ab. Die Mappe ziert den gemeinen Mann und deutet auf jeistige Arbeit. Sie regiert den Kerl, der sie trägt, sie bestimmt dessen Dasein, nicht umgekehrt. [...] Schilt die Mappe nicht, Peter! Sie hat eine heilige Mission zu erfüllen hienieden – sie läßt ihren Träger an die Wichtigkeit seiner Arbeit glauben, und das ist mitunter gar nicht so einfach. [...] Wenn aber einmal alles untergegangen ist von unserer Epoche, [...]: eines sollte übrigbleiben von dieser Zeit, als Denkmal aere perennius. Ein Mann, aus Marmor, ordentlich in Stein ausgehauen, mit ernster Miene und sorgenvollen Naslöchern, eilig dahinschreitend, unter dem Arm sein geistiges Wickelkind, ganz der Papa aus Rindsleder.⁸

Der Text offenbart dabei, dass bereits während der Weimarer Republik und nicht erst im beschleunigten 21. Jahrhundert Aspekte wie Multitasking, Life-Work-Balance und die Entgrenzung von Arbeit (die Tasche als mobiles Büro), die zwar noch nicht unter diesen Begrifflichkeiten firmierten, als problematisch wahrgenommen wurden; der knappe Bericht zeigt zudem die Vielfältigkeit der Beziehungsformen zwischen Mensch und Ding auf. Die Mappe dient dem Mappenträger als Funktionsobjekt zum Transport seiner Arbeitsmaterialien, die Tasche wirkt darüber hinaus als Statussymbol, das den Besitzer als ‚geistig Tätigen‘ ausweist und der immateriellen Arbeit den Anschein von Bedeutsamkeit verleiht. Sie wird am Abend aber auch zum Mahnmal nichterledigter Arbeit. Im Verhältnis zwischen Mann und Mappe lässt sich ferner eine Reversion der Subjekt- und Objektpositionen feststellen. Die Aktentasche wird personifiziert, sie ist Wickelkind, sie ist Handlungsträger mit heiliger Mission, ja sie unterwirft „den Kerl, der sie trägt“ sogar. Tasche und Träger werden so zu einem Hybridobjekt – zum Mappenmann, der als Zeichen seiner Zeit gesellschaftliche und wirtschaftliche Umbrüche markiert.

Das Verhältnis zwischen Büromensch und Büroding ist allerdings nicht nur für die Erfindung von Spottnamen von Interesse. Sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur finden sich seit Beginn der Institutionalisierung des klassischen Büros, hierzu zählen bereits vor der Etablierung des Begriffs im 19. Jahrhundert unterschiedliche Räume wie Kontor, Kanzlei, Amts- und Schreibstuben, Versuche, dieses zunächst kunstfern und prosaisch wirkende Thema künstlerisch zu verarbeiten. Während sich zu den literarischen Figuren des Büros durchaus Forschungsliteratur finden lässt,⁹ ist eine umfassendere

8 Peter Panter. „Der Mann mit der Mappe“. *Das Lächeln der Mona Lisa*. Berlin: Rowohlt, 1929. S. 53-56.

9 Vgl. zum Beispiel folgende Publikationen: Lucas Alt. *Genuss und Arbeit im Angestelltenroman: Von Irmgard Keun bis Elfriede Jelinek*. Berlin: Peter Lang, 2021. Julie Berebitsky. *Sex and the Office: A History of Gender, Power, and Desire*. Cumberland: Yale University Press, 2012. Sabine Biebl. *Betriebsgeräusch Normalität: Angestelltendiskurs und Gesellschaft um 1930*. Berlin: Kulturverl. Kadmos, 2013. Marion Heister. „Winzige Katastrophen“: *Eine Untersuchung zur Schreibweise von Angestelltenromanen*.

literatur- und kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den räumlich-materiellen Dimensionen des Büros bisher ausgeblieben. Ich möchte daher im Folgenden unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten materieller Bürokultur in Kunst und Literatur untersuchen und diese Dinggeschichten auf ihr ästhetisches Potential und ihren Einsatz als Mittel zur Gesellschaftsreflexion hinterfragen. Besonders berücksichtigt werden dabei Facetten von Mensch-Ding-Beziehungen, die Formen der Verfremdung, Verdinglichung und der Verlebendigung generieren. Exemplarisch betrachtet werden sollen so verschiedene künstlerische Darstellungen wie Renaissance-Gemälde, Objektkunst und Installationen; als literarische Beispiele werden Romanauszüge aus dem 19. und 20. Jahrhundert und vor allem Gedichte hinzugezogen, da gerade lyrische Texte über das Büro aufgrund ihrer hohen Beschreibungsintensität oft kreativ auf Büroartefakte Bezug nehmen.¹⁰

1. Das Bürod Ding als Zeichen: Realistische und allegorische Darstellungen von Schreibfedern, Sitzkissen und Bakelit-Schalen in Kunst und Literatur

Durch die postindustrielle Verschiebung der Gesellschaft hin zu einer Dienstleistungs- und Wissensgesellschaft wird der Arbeitsplatz vor allem seit dem 20. Jahrhundert als Sujet für künstlerische und literarische Darstellungen aufgegriffen. Allerdings lassen sich Repräsentationen von Schreibern und Staatsdienern, die mit dem Entstehen eines Zentralstaates die Aufgabe erhielten, Vorgänge in Verwaltung und Wirtschaft durch schriftliche Aufzeichnungen zu organisieren, bereits in allen alten Zivilisationen nachweisen. Bei diesen Abbildungen findet jedoch meist noch keine Raumdarstellung statt; die auf Stelen, Vasen oder als Skulpturen Porträtierten werden durch ihr Schreibwerkzeug (Papyrusrolle, Pinsel, Codex-Bücher, Farb- und Tintenbehältnisse) oder ihre Körperhaltung identifizierbar wie die heute im Louvre ausgestellte ägyptische Kalksteinstatue eines Hockenden oder Sitzenden Schreibers aus der vierten oder fünften Dynastie, der auf der ägyptischen 200 Pfund-Note abgebildet ist. Im europäischen Mittelalter und in der Frühen Neuzeit entstehen hingegen erste Zeichnungen von Büroräumen, beispielsweise Miniaturen von Schreibern und Kopisten, die während der Arbeit des Kopierens in Skriptorien gezeigt werden,¹¹ und es

Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1989. Deborah Smal. *White-Collar Workers, Mass Culture and Neue Sachlichkeit in Weimar, Berlin: A reading of Hans Fallada's Kleiner Mann – Was nun?, Erich Kästner's Fabian and Irmgard Keun's Das kunstseidene Mädchen*. Bern: Peter Lang, 1999.

10 Vgl. allgemein zu Bürogedichten: Alexandra Müller. „Wie können Verse mit Acten sich vertragen?“ Reflexion von Büroarbeit in lyrischen Texten“. *Jahrbuch Komparatistik* (2022): S. 95-124.

11 „Vorbilder für eine auf das denkende und schreibende Leib-Subjekt zugeschnittene Räumlichkeit findet man in den Behausungen und Mönchszellen der mittelalterlichen

werden stilllebenartige Illustrationen von Schreibmaterialien angefertigt, etwa im Kontext von Repräsentationen administrativer Praktiken in Ständebüchern und Handbüchern für Schreiber, Sekretäre und Kanzlisten, die um 1500 unter anderem durch die „einsetzende Formalisierung und Bürokratisierung der stadtgesellschaftlichen Machtverhältnisse“¹² zu wichtigen Amtsträgern aufsteigen (können). In diesen Ratgebern wurde nicht nur das Verfassen von Schriftstücken in verschiedenen Verwaltungsangelegenheiten angeleitet, sondern oft auch das Herstellen von Tinte, das Schneiden der Federn oder die richtige Auswahl des Papiers erläutert. Im einflussreichen Werk *Libro nuovo d'imparare a scrivere* von Giovanni Battista Palatino aus dem Jahr 1540 beispielsweise sind diverse Werkzeuge und Materialien wie Schere, Federkiel, Tintenfass, Schälchen für Löschsand, Schreibmesser, Leuchter oder Wasserschalen zum Auswaschen der Feder abgebildet.¹³

1.1 Flämische Finanzszenen des 16. Jahrhunderts

Im 15. und 16. Jahrhundert konstituiert sich aufgrund der zunehmenden Professionalisierung des Staatswesens und infolge der Veränderung der wirtschaftlichen und rechtlichen Infrastruktur durch die Internationalisierung des Handels- und Finanzwesens ein vom Wohnraum separierter, nicht mehr provisorisch errichteter Arbeitsraum ausgestattet mit einem festen Schreib- oder Rechentisch, Sitzmöbeln und verschließbaren Ablagemöglichkeiten. Kaufleute, Banker, Geldwechsler und Finanzbeamte bilden eine neue einflussreiche städtische Gesellschaftsgruppe, die nun nicht mehr nur auf Schaubildern in Texten, sondern auch auf Gemälden festgehalten wird. Während im 15. Jahrhundert Porträts des Bürgertums meist noch kein räumliches Umfeld zeigen, spielt der Arbeitsraum in der Renaissance insbesondere bei den flämischen Malern als Motiv eine wichtige Rolle und verbindet verschiedene Bildgattung wie Genremalerei, Porträtmalerei und frühe Formen der Interieurmalerei sowie Elemente des Stilllebens. Zur Repräsentation des Innenraums wird auf Objekte zurückgegriffen, die zum Zwecke des Kalkulierens, Archivierens, Kommunizierens und Bilanzierens eingesetzt werden. Vor allem im niederländischen Handels- und Finanzzentrum Antwerpen ansässige Künstler konzentrieren sich in ihrer säkularen Malerei auf Szenen aus der Finanzwelt. Gezeigt werden dabei meist enge

Klöster. [...] Schon im 11. Jahrhundert werden in einigen Klöstern spezielle Schreibstühle gebaut, die zur größeren Bequemlichkeit des Schreibers die Tischplatte fest mit der Armlehne verband.“ Hans-Joachim Fritz. *Menschen in Büroarbeitsräumen: Über langfristige Strukturwandlungen büroräumlicher Arbeitsbedingungen mit einem Vergleich von Klein- und Großraumbüro*. München: Moos, 1982. S. 26.

12 Ebd.: S. 28.

13 Vgl. außerdem z. B.: Ludwig Fruck. *Rhetoric vnnnd Teutsch Formular, in allen Gerichts Hendeln, Kunst vnd Regel der Notarien vnd Schreiber: Titel vnnnd Cantzeley Büchlein*. Leipzig: Valentin Schumann, 1537 oder Urban Wyß. *Libellus Valde Doctus, elegans, & utilis, multa & varia scribendarum literarum genera completens*. Zürich, 1549.

Kontore oder Amtsstube, in denen die Figuren Schreib- oder Rechenarbeiten ausüben und von den Dingen ihres Handwerks umgeben sind. Als Vorreiter kann hier Quentin Massys angeführt werden. Seine Gemälde *Geldwechsler und seine Frau* (1514), das eine Wechselstube, die im frühen 16. Jahrhundert als Teil eines beginnenden Bankenwesens betrachtet werden kann, zeigt, und *Die Steuereintreiber* (zugeschrieben, späte 1520er Jahre), das zwei Beamte beim Verbuchen von Steuereinnahmen wiedergibt,¹⁴ dienen als Vorlage für verschiedene Szenen mit Bankern, Geldwechslern, Anwälten oder Beamten, etwa von Marinus van Reymerswaele oder Jan Massys. Die Bilder sind ambivalent angelegt; sie changieren zwischen realistisch gemalter Alltagsszene, die ein neu entstehendes Milieu abbildet, und allegorischer oder satirischer Darstellung, die über die Thematisierung des Finanzwesens Gier und Korruption anklagt:

Merchants, financiers, and tax collectors in the Netherlands during the early sixteenth century were regarded with a certain ambivalence. They were, on the one hand, an essential part of the economic dynamism and prosperity found in northern Europe in the first decades of the century. On the other hand, they were considered the cause of many abuses and their un-Christian traits of greed, usury, and immorality were satirized in paint and in print.¹⁵

Dass in Massys' *Geldwechsler und seine Frau* auf dem Tisch neben dem Rechnungsbuch, in das die männliche Figur schreibt, eine Bibel liegt, in der die Frauenfigur blättert, mag etwa auf eine Spannung zwischen Gott und Geld, Religiösem und Materiellem hindeuten. Diesen Gegensatz rufen ebenso die abgebildeten Zahlungsmittel auf. Auf dem Tisch liegt neben den verschiedenen von Menschenhand geprägten Geldmünzen als Zeichen irdischen Reichtums ein Säckchen mit Perlen, die in der christlichen Ikonographie als „Sinnbild der Seligkeit“¹⁶ dienen können. Eine heruntergebrannte Kerze auf dem Bild *Die Steuereintreiber* kann als Vanitasmotiv, das an die Kürze des irdischen Lebens gemahnt, gelesen werden; sie verweist andererseits vielleicht nur auf die Praktik

14 Von den beiden Motiven wurden verschiedene Varianten von Massys selbst angefertigt bzw. werden ihm zugeschrieben. Marinus' Nachahmungen finden sich heute in 16 Museen. Bei einigen Bildern der Motivgruppe ist die Datierung und die Zuschreibung zu einzelnen Künstlern strittig. Auch die Titelgebung variiert – eine berufliche Zuordnung lässt sich nicht immer festlegen. Vgl. hierzu: Basil Yamey. *Art and Accounting*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1989. S. 44-58.

15 John Oliver Hand/Martha Wolff. *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. S. 104. Vgl. außerdem: Keith Moxey. „The Criticism of Avarice in Sixteenth-Century Netherlandish Painting“. *Netherlandish Mannerism. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984*. Hg. Görel Cavalli-Björkman. Stockholm: Nationalmuseum, 1985. S. 21-34.

16 Wolfgang Menzel. *Christliche Symbolik. Zweiter Theil*. Regensburg: G. Joseph Manz, 1854. S. 207.

des Schmelzens von Siegelwachs.¹⁷ Die archaisch anmutende Kleidung des Paares sowie ihre grotesk verzerrten Gesichter sprechen für eine satirische Aussage.¹⁸ Die Darstellungen lassen sich nichtsdestotrotz aber auch als neutrale Genreszene interpretieren, die wirtschaftliche und gesellschaftliche Umbrüche über die Abbildung von Arbeitsprozessen einfängt.¹⁹ Die auf dem Gemälde präsentierten Utensilien wie Waage, Schreibfeder, Kerze, Münzen übernehmen dann keine allegorische Funktion, sondern sind primär kennzeichnendes Beiwerk:

Most commentators on this work have seen the paired opposites of husband and wife in this image as a contrast between materialism, his weighing of coins, and the spiritual path, her open prayer book, from which her attention is obviously distracted for the moment. However, the scrupulous care that the man gives to his activity, a careful balancing of coins with weights in the scales, shows that he performs neither a frivolous nor an overtly avaricious activity.²⁰

Zusätzlich zu den Genregemälden taucht der Raum des Büros in der Renaissancekunst auf „occupational portraits“²¹ von Kaufleuten, Amtsträgern oder Bankiers auf. Als bekannteste Exemplare hierfür lassen sich Jan Gossaert's *Portrait of a Merchant* (1530) und Hans Holbeins *Bildnis des Danziger Hansekaufmanns Georg Gisze in London* (1532) anführen. Da es sich um Auftragsarbeiten handelt, sind die Gesichter der Porträtierten anders als im Großteil der Genrebilder nicht grotesk verzerrt.²² Diese Porträts, die die Porträtierten vor allem anhand ihrer beruflichen Tätigkeit einfangen wollen, bilden

17 Vgl. Basil Yamey. *Art and Accounting* (wie Anm. 14). S. 50.

18 Vgl. hierzu Larry Silver. *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012. S. 74. Der Rückgriff auf Kleidung aus dem 15. Jahrhundert scheint auf die Imitation eines heute verlorenen Gemäldes von Jan van Eyck aus dem Jahr 1440, das einen Banker zeigt, zurückzugehen.

19 Während sich diese Gemälde trotz ihrer religiösen oder moralischen Sinnebene weiterhin als säkulare Darstellungen klassifizieren lassen, entstehen auch einige Bilder, die biblische Motive mit modernen Finanzszenen verbinden. Siehe beispielsweise Jan Sanders van Hemessen, *Die Berufung des Matthäus* (1536) oder Marinus van Reymerswale, *Das Gleichnis vom Untreuen Verwalter*.

20 Larry Silver. *Peasant Scenes and Landscapes* (wie Anm. 18). S. 74.

21 „The occupational portrait had emerged in the Netherlands in the mid-fifteenth century and gained popularity in the 1520s.“ Anne T. Woollett. „The Pictorial Eloquence of Hans Holbein the Younger“. *Holbein: Capturing Character*. Hg. Anne T. Woollett, Austėja Mackelaitė, John T. McQuillen. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2021, S. 1-25, hier S. 15.

22 Vgl. zur Identifizierung der abgebildeten Personen zum einen: Herman Th. Colenbrander. „The sitter in Jan Gossaert's ‚Portrait of a Merchant‘ in the National Gallery of Art, Washington: Jan Snoeck (c. 1510-85)“. *The Burlington Magazine* 152 (2010), S. 82-85. Zum anderen: Thomas S. Holman. „Holbein's Portraits of the Steelyard Merchants: An Investigation.“ *Metropolitan Museum Journal* 14 (1980), S. 142.

ebenfalls zahlreiche Gegenstände, die zur Ausübung früher Formen büromäßiger Arbeit nötig sind, ab. Auch hier haben die Objekte primär einen Zeichencharakter, da sie nicht für sich selbst stehen, sondern auf den Menschen im Bild verweisen. Die Dinge wirken für die Figuren selbstkonstituierend – sie weisen die Dargestellten überhaupt erst als Büromenschen *avant la lettre* aus. Sie dienen daher, sofern man sie nicht in einem, wie bereits angerissen, symbolischen Kontext liest, als Mittel zur Inszenierung der Menschen und werden nicht selbst als Aktanten wahrgenommen:

Die Dinge des Alltags bilden den Rahmen, in dessen Mitte die Menschen – emporgehoben über die Gegenstände – stehen. Die Dinge als solche haben keine Bedeutung. Ihre Relevanz erlangen sie vielmehr als Metapher oder Allegorie für bestimmte Eigenschaften der Menschen, denen sie zugeordnet sind. Geschichten, die sie erzählen, erzählen sie über die Personen, über deren Fähigkeiten und Status.²³

Die unterschiedlichen Büroszenen folgen alle einer ähnlichen Komposition. Die Figuren werden als Bruststück oder Halbfigur sitzend gemalt, um den Akt des Arbeitens abbilden zu können; sie unterscheiden sich so von späteren ‚heroischen‘ Repräsentationen von Staatsdienern, die oft als Ganzfiguren in herrschaftlichen Räumen vor ihren Schreibtischen (quasi als Schlachtfeld) posieren, ohne in einen konkreten Arbeitsprozess involviert zu sein. Bei den gemalten Kontoren des 16. Jahrhunderts handelt es sich nicht um repräsentative Räume, durch die vielen Objekte, die den Vorder- und Hintergrund dominieren und die perspektivisch oft zu eng beieinanderstehende Einrichtung wirkt der Raum überfüllt. Auf den Genrebildern sind die Menschen auf den Mittelgrund beschränkt und werden durch die unter- und oberhalb abgebildeten Objekte eingerahmt. Bei den Porträts sind die Figuren zwar meist nach dem Prinzip der Dreieckskomposition angeordnet, aber auch dort wird der Raum um die Personen von Dingen ausgefüllt. Über die Artefakte wird in die Raumkunst der Malerei ein Zeitelement eingebracht. Während die eingefangenen Arbeitsgesten – das Wiegen von Münzen, das Schreiben ins Handlungsbuch, das Öffnen eines Briefes – eine Momenthaftigkeit evozieren, rufen abgebrannte Kerzen, an der Wand befestigte Dokumente laufender Geschäftsvorgänge, die auf diese Weise vom Sitzort aus jeder Zeit erreichbar sind, oder noch unbenutztes Schreibmaterial vergangene Tätigkeiten und zukünftig zu erledigende Arbeit auf. So liefern die Bilder nicht bloß eine impressionistische Augenblicksaufnahme, sie fertigen eine generalisierende Abbildung des Milieus an. Arbeit wird zugleich als unabschließbarer Prozess in Szene gesetzt. Die detaillierte Darstellung der Objekte und ihrer verschiedenen Materialien wie Glas, Metall, Wachs, Tinte und Papier bietet den Künstlern die Möglichkeit, ihr malerisches Können unter Beweis zu stellen. Die

23 Hans Peter Hahn, „Orientierung/Desorientierung durch Dinge“. *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen*. Hg. Manfred K.H. Eggert, Hans Peter Hahn, Stefanie Samida. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 125-132, hier S. 126.

Gemälde nehmen, da die meisten gezeigten Artefakte nicht in Benutzung sind, sondern wie Museumsexponate ‚ausgestellt‘ werden, eine stilllebenartige Qualität an. Sie transformieren den vermeintlich langweiligen Ort des Kontors in eine Wunderkammer. Dass bei den Dingen des Gewerbes nicht mehr alle Funktionen für den Betrachter eindeutig zuordenbar sind, macht deutlich, dass eine rasante Obsoleszenz von Bürogegenständen durch Transformationen von administrativer Arbeit nicht erst im Zeitalter der Automatisierung anhand einer schnell veralteten Technologie zu beobachten ist. Das Mobiliar ist funktional und besteht nur aus einer die Wand bedeckenden Regal- oder Ablageeinheit und einem mit einem groben Wollstoff bezogenen Tisch.²⁴ Dieses Tischtuch (bure) verleiht im 18. Jahrhundert zunächst dem Möbelstück (bureau) und später dann dem Raum selbst seinen Namen. Von dem Möbelstück ist auf den Gemälden nur ein Teil der Tischplatte zu sehen. Die Tischoberfläche füllt den gesamten Vordergrund aus, sie ist so positioniert, dass der Betrachter den Eindruck gewinnt, er säße dem Geschäftsmann gegenüber mit am Tisch. Die bildliche Prominenz des Rechentischs verweist dabei auf wichtige Veränderungen der Tätigkeiten im Kaufmannsgewerbe: Der Wanderkaufmann wird im doppelten Sinne sesshaft, er betreibt seine Geschäftsbeziehungen nunmehr von einem räumlich fixierten Ort aus und arbeitet vornehmlich sitzend, da der zunehmende Ausbau der fernhändlerischen Beziehungen und die zunehmende Verrechtlichung der Geschäftsbeziehungen eine differenziertere Buchhaltung verlangen und zu einer Zunahme der Handelskorrespondenz führen: „Unter dem Druck einer immer stärker geforderten Anpaßbarkeit an die geldwirtschaftliche Dynamik werden den kaufmännischen Tätigkeiten immer größere Organisations- und vor allem Koordinationsleistungen abverlangt.“²⁵ Beim Großteil der Objekte handelt es sich infolgedessen um Schreibmaterial. Federkiele, Federschalen, Sandstreuer, Tintenfässer, Federmesser, Siegelwachs und Papierrollen machen die Wichtigkeit des ‚Papierkrams‘ bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts deutlich. Überall lagern Papierrollen, Dokumente, Briefe und Rechenbücher – das Büro wird als Fabrik von Schrift inszeniert.²⁶ Auf diese Weise entsteht eine Atmosphäre der Betriebsamkeit, die beispielsweise im Gegensatz steht zur Kontemplation und Stille, die die ähnlich aufgebauten Gelehrtenporträts – etwa von Erasmus oder vom heiligen Hieronymus – derselben flämischen Künstler ausstrahlen. Auf Marinus’ van Reyerswaele wahlweise *Ein Notar oder Advokat in seiner Kanzlei* betitelten Gemälde (um 1545) beziehen sich die im Bild integrierten Dokumente auf ein reales Gerichtsverfahren, das sich über 12 Jahre hinzog. Der über die Schrift eingeführte Gegenwartsbezug wird wiederum eingesetzt, um

24 Vgl. Gianenrico Bernasconi/Stefan Nellen. „Einleitung.“ *Das Büro: Zur Rationalisierung des Interieurs, 1880-1960*. Hg. dies. Bielefeld: transcript-Verlag, 2019. S. 9-26, hier S. 10.

25 Hans-Joachim Fritz. *Menschen in Büroarbeitsräumen* (wie Anm. 11). S. 21.

26 Transkriptionen der abgebildeten Texte finden sich in: Martin Davies. *Early Netherlandish School, National Gallery Catalogues*. London: National Gallery, 1955. S. 63-65.

die Langsamkeit und Trägheit der staatlichen Behörden zu kritisieren. Evoziert wird dies auch durch die drei abgebildeten Klienten des Notars – es handelt sich hierbei scheinbar um dieselbe Figur: einmal als junger Mann, einmal im mittleren Alter und als alter Mann.

Die Darstellung überquellender Papierberge führt, wie bereits erwähnt, zum einen „den mit der Geldwirtschaft einhergehenden Bewegungskarakter gerade der kreditgeschäftlichen Handelsverflechtungen“, bei denen es sich um „offene, nicht abgeschlossene sich weiterentwickelnde und sich verändernde zwischenmenschliche Beziehungsprozesse handelt“²⁷ vor Augen. Zum anderen wird gezeigt, dass mit den zur Verfügung stehenden Mitteln zur Fixierung von Information der kommunikativen Dynamik der administrativen Prozesse (noch) nicht Herr zu werden ist. Die Anordnung der Dinge im frühneuzeitlichen Kontor entspricht noch nicht dem Geist der Rationalisierung, der im ausgehenden 19. Jahrhundert beginnt, das Büro zu transformieren und Objekte zur effektiveren Bearbeitung von Daten zu entwickeln:

From the beginnings of modern business culture after the Civil War, new types of jobs, furnishings, and technologies have emerged as ways to improve the processing of paper and the information it contains. [...] the history of the office is the story of standardized paper, envelopes, forms, folders, index cards, and Post-it notes, as well as the specialized furniture and equipment for filing and storing them and machines to duplicate and transmit them.²⁸

Der Tacker erhält 1879 ein Patent, der Briefordner wird 1885, der Locher 1886 entwickelt, und die Büroklammer wird seit 1890 industriell gefertigt. Zu welcher unerhörten Sensation das lose Blatt nach der Einführung dieser Gegenstände ins Büro werden kann, lässt sich anhand des bekanntesten Bürobilds des 20. Jahrhunderts veranschaulichen. Edward Hoppers *Office at Night* (1940) zeigt eine an einem Aktenschrank stehende Sekretärin und ihren am Schreibtisch sitzenden Chef. Zwischen den beiden Figuren auf dem Boden liegt ein heruntergefallenes Stück Papier, das für viele Interpreten sexuelle Spannung zwischen den beiden Figuren erzeugt:

Her look might be directed towards the paper lying on the floor. We can just see the corner of it, appearing from behind the left-hand side of the desk. It is the only thing out of place in this otherwise orderly scene. [...] The fallen paper renders the space between the woman and the man disorderly. It is an unruly element in their relationship. In both spatial compositional terms, and in implicit narrative terms, the painting hinges around this point. [...] The absence of any explicit causality gives a narrative ambiguity to the image. We might suppose the woman has dropped the paper. We only see a corner of it, and this small triangular shape

27 Hans-Joachim Fritz. *Menschen in Büroarbeitsräumen* (wie Anm. 11). S. 19f.

28 Chrysanthe B. Broikos/Donald Albrecht. „The Paper Empire“. *On the Job: Design and the American Office*. Hg. dies. New York: Princeton Architectural Press, 2000. S. 98.

may suggest the handkerchief the woman drops, according to popular tradition, as a preliminary seductive maneuver (as Freud remarks, it may take a great deal of activity to achieve a passive aim). Or perhaps it is the man who has dropped the paper. Without deigning to notice it, he will wait for her to return it to him. Here the scene is sadomasochistic in implication, and of course it can be played with the roles reversed – with the woman as dominatrix. Or again, perhaps the paper has fallen unnoticed from his desk. Finding it gone he will turn to search for it, but she will already have dropped to one knee to retrieve the document. She will offer him the paper, but the significant exchange will take place when their eyes meet. Many scenes may be played upon this fantasy stage, in this office at night. But a reality under the rule of law will always intervene to cut the narrative threads which unwind from this image, which threaten to unravel the seamless weave of the social order.²⁹

Anhand der sehr ähnlichen Gestaltung der Räumlichkeiten auf den Renaissance-Gemälden lässt sich, sieht man vom Aspekt der interpikturalen Bezugnahme der Künstler ab, nachverfolgen, dass sich zu diesem Zeitpunkt das Kontor als Raum zu institutionalisieren beginnt: „Räume sind institutionalisiert, wenn (An-)Ordnungen über individuelles Handeln hinaus wirksam bleiben und genormte Syntheseleistungen und Spacings nach sich ziehen“³⁰ Die Gemälde bezeugen, dass die wirtschaftliche und gesellschaftliche Umbruchzeit vom 15. zum 16. Jahrhundert, die den Übergang von einer Waren- zur Geldwirtschaft herbeiführt, eine neue Form von Raum mit neuen Formen von administrativen Tätigkeiten und Arbeitsgeräten hervorbringt. Dass es sich hierbei um einen Raum im Wandel handelt, deuten auch die im Hintergrund zu sehenden geöffneten Türen an. Das Kontor ist noch ein Raum des Dazwischen, der nicht streng zwischen Privat und Öffentlich trennt, oft sogar noch ein Teil des Wohnhauses ist.

Das Büro spielt in der Kunst in den folgenden Jahrhunderten eine untergeordnete Rolle. Als bekanntere Beispiele des 17. Jahrhunderts lassen sich das Gemälde *Dorfanwalt* (1615) von Pieter Brueghel dem Jüngeren und Cornelis Brisés *Documenten betreffende de Thesaurie van de Stad Amsterdam* (1655), ein 2,5 Meter großes Trompe-l'œil, das an der Wand angeheftete Regierungspapiere abbildet, anführen. Für das 19. Jahrhundert soll exemplarisch auf Edgar Degas' *Le bureau de coton à la Nouvelle-Orléans* (1873) und Albert Ankers *Der Gemeindeschreiber* (1874) verwiesen werden. Eine umfangreiche Auseinandersetzung mit dem Büro, die sich nicht mehr auf eine realistische (oder allegorische) Abbildung des Raums konzentriert, sondern sich mit thematischen Aspekten des Arbeitsplatzes auseinandersetzt und die insbesondere die Dinge als Handlungsträger in den Mittelpunkt rückt, beginnt im 20. Jahrhundert.

29 Victor Burgin. *The Separateness of Things*, Victor Burgin. Tate Papers (2005): o. A. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/03/the-separateness-of-things-victor-burgin> (letzter Zugriff: 13.03.2023).

30 Martina Löw. *Raumsoziologie* (wie Anm. 1). S. 272.

1.2 Erzählte und erzählende Dinge: Bürogegenstände als Ausgangspunkt für Raumerzeugung und Reflexionen von Arbeit und Gesellschaft

Texte über Büromenschen beginnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts populär zu werden. Zwar taucht die Figur des Kopisten oder Schreibers bereits in früheren Jahrhunderten auf, dort verrichten die Charaktere ihre Arbeit jedoch meist nicht in einer Schreib- oder Amtsstube – E. T. A. Hoffmanns Anselmus fertigt seine Abschriften etwa in der Bibliothek des Archivarius Lindhorst an – oder ihre berufliche Tätigkeit spielt in den Texten nur eine marginale Rolle. Auch spiegeln diese Texte nicht wie die flämischen Gemälde die geld- und handelskapitalistischen Entwicklungen wider, sie sind oft poetologisch und reflektieren über das Kopieren die Schreibkunst.³¹ Im Realismus und der Moderne entstehen international ikonische literarische Schreiberfiguren wie Melvilles Bartleby, Gogols Akakij Akakijewitsch, Sinclair Lewis' Babbitt oder Fernando Pessoa's Bernardo Soares. Charles Dickens' Romane sind nicht nur von zahlreichen Charakteren bevölkert, die in *counting houses*, Kanzleien, Kontoren oder Amtsstuben angestellt sind. Das in *Little Dorrit* beschriebene dysfunktionale *Circumlocution Office* ist heute ein geflügeltes Wort für bürokratisches Versagen. Wie bei der Genremalerei des 16. Jahrhunderts vereinigen sich in den Texten realistische Beschreibungen oft mit satirischen Aussagen. Die Darstellung der Büroartefakte dient dabei zunächst primär der literarischen Raumerzeugung; diese erfolgt oft wie im folgenden Ausschnitt aus Dickens' *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby* (1838-1839) einfach als neutrale Aufzählung der eigentlich unscheinbaren und banalen Gegenstände, um einen *effets du réel* zu erzeugen:

There was scarcely an object in the place, animate or inanimate, which did not partake in some degree of the scrupulous method and punctuality of Mr Timothy Linkinwater. Punctual as the counting-house dial, which he maintained to be the best time-keeper in London next after the clock of some old, hidden, unknown church hard by, [...] the old clerk performed the minutest actions of the day, and arranged the minutest articles in the little room, in a precise and regular order, which could not have been exceeded if it had actually been a real glass case, fitted with the choicest curiosities. Paper, pens, ink, ruler, sealing-wax, wafers, pounce-box, string-box, fire-box, Tim's hat, Tim's scrupulously-folded gloves, Tim's other

31 „Die Wahl eines Kopisten als mögliches Porträt oder Selbstporträt des Schriftstellers bricht mit der Vorstellung vom Schreibenden als Genie und Heros, mit dem Bild vom machtvollen, Gesetz und Regel schaffenden Wesen und ebenso mit dem von der gepeinigten, weil von außermenschlichen Kräften heimgesuchten Ausnahmeexistenz. An Stelle des mit der Aura schöpferischer Produktion Umgebenen [...] steht der durchschnittliche, von allem höheren Glanz befreite Abschreiber.“ Sabine Mainberger. *Schriftskeptis: Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen*. München: Fink, 1995. S. 132.

coat – looking precisely like a back view of himself as it hung against the wall – all had their accustomed inches of space.³²

Die Präsentation der Gegenstände lässt sich zunächst als eine simple registrierende Bestandsaufnahme, die wenig mehr als das reine Da-Sein der Dinge verkündet, beschreiben. Ihre Darstellung dient im Text der Charakterisierung des Kontoristen als beflissener Angestellter, der nicht nur seine eigenen Besitztümer – „Tim’s hat, Tim’s scrupulously-folded gloves, Tim’s other coat“ – pflegt, sondern auch mit den entpersönlichten Hilfsmitteln des Büros sorgfältig umgeht; in der Zusammenführung von eigenen und fremden Dingen wird deutlich, dass der Angestellte die Interessen der Firma als seine eigenen betrachtet. Die Dinge verfügen über keine symbolische Verweisfunktion und durch ihre reibungslose Teilhabe an Mr. Linkinwaters akribischen Arbeitsprozessen unterlaufen sie nicht die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Gegenstand und Besitzer, sie erfüllen ihre konventionelle Aufgabe und werden aus ihrer Unscheinbarkeit nur durch den Vergleich mit Museumsstücken, den Dickens aufruft, erhoben. Die ‚Raritäten‘ werden hier allerdings nicht wie auf den Gemälden der Renaissance als Sammelsurium einer Wunderkammer präsentiert, sie folgen vielmehr einer präzisen Anordnung. Die Bindfäden hängen nun nicht mehr wie auf Gossaerts *Portrait of a Merchant* als Knäuel von der Decke, sie haben jetzt ihre eigene Aufbewahrungsbox. Jedes Ding hat seinen zugewiesenen Platz. Dies rekurriert auf ein verändertes Verständnis von klassifizierendem Sammeln und Registrieren im 19. Jahrhundert und bezeugt die zunehmende Disziplinierung des Büroraums, die neue Ordnungssysteme zum Zwecke der Effizienzsteigerung hervorbringt.

Balzac greift im folgenden Auszug aus seiner *Physiologie de l’Employé*, die eine satirische Typologie des französischen Staatsbeamten entwirft, ebenfalls auf eine Auflistung der Dinge zurück, um literarisch Raum entstehen zu lassen: „Le mobilier des bureaux indiquerait au besoin à l’observateur sollicitant ou au sollicitateur observé la qualité de ceux qui les habitent: les rideaux sont blancs ou en étoffes de couleur, en coton ou en soie; les chaises sont en merisier ou en acajou, garnies de paille, de maroquin ou d’étoffes; les papiers sont plus ou moins frais.“³³ Durch die Thematisierung des Materials der Einrichtungsgegenstände lässt die Darstellung den imaginierten literarischen Raum nicht nur realistischer und anschaulicher wirken, sie äußert vermittels der „objets de luxe administratif“³⁴ primär Kritik an der französischen Verwaltung, bei der sich die „qualité“ der höheren Amtsträger nicht durch ihre Arbeit auszeichnet, sondern nur an der Kostbarkeit der sie umgebenden Dinge erkennbar ist. Edelhölzer und exotische Stoffe transformieren das Arbeitszimmer in einen Repräsentationsraum, der

32 Charles Dickens. *The Life & Adventures of Nicholas Nickleby, Containing a Faithful Account of the Fortunes, Misfortunes, Uprisings and Downfallings, and Complete Career of the Nickleby Family*. Menston: Scolar Press, 1972. S. 469.

33 Honoré de Balzac. *Physiologie de l’Employé* (wie Anm. 5). S. 48.

34 Ebd.: S. 44.

intern auf die strenge Hierarchie der Behörde verweist und extern die Regierungsmacht demonstriert. Durch die Benennung der Materialien wird, ohne dies explizit zu erwähnen, die Administration mit Bequemlichkeit, aristokratischer Verschwendungssucht und Nutzlosigkeit in Verbindung gebracht.

In Faith Baldwins Roman *Skyscraper* (1931) markieren die edlen Stoffe, mit denen das Chefbüro ausgestattet ist, hingegen nicht nur hierarchische Rangunterschiede, sie machen darüber hinaus Geschlechterbeziehungen im Büro sichtbar. Die als Sekretärin arbeitende Protagonistin Lynn Harding beschreibt zunächst ihren eigenen Arbeitsplatz und dann das Büro ihres Chefs:

[I worked in] a strictly utilitarian room. There were no splendid draperies, no massive furniture, no murals, no inches-thick carpet in this room [...] row upon row of green metal files.³⁵

The [boss's] room was enormous, it was pillared. Heavy velvet carpeting lay upon the floor. The walls were treated with costly and beautiful simplicity. The flat-topped desks, mahogany, were less businesslike in appearance than Lynn's own.³⁶

Die im öffentlichen Bewusstsein verankerte Vorstellung einer Sexualisierung des Büros seit der Anstellung weiblicher Mitarbeiter in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird in diesem kurzen Zitat anhand des Mobiliars ersichtlich gemacht: Säulen können als Ausdruck von Macht, aber auch als Phallussymbol gelesen werden. Der samtene Teppich und der Verweis auf die vor allem dekorative Bedeutung des Arbeitsgeräts ‚Schreibtisch‘ machen eine Vermischung von privatem und öffentlichem Raum und eine Verwischung der Grenzen zwischen persönlichem und professionellem Arbeitsverhalten deutlich. Zudem wird die romantische Zusammenführung von Frau und Natur umgekehrt. Der Mann sitzt am hölzernen Schreibtisch, während die Sekretärin am metallenen Aktenschrank in den Bereich der (Büro)Technik gerückt und so objektiviert wird. Die räumlichen Relationen von groß/klein werden im semantischen Raum in die normativ aufgeladene Kontrastierung von männlich/weiblich überführt und können topologisch als Beziehungsraum gefasst werden. Die räumliche Ausbreitung des Mannes zeugt dabei nicht nur von höherem Status, sondern kann als Versuch gelesen werden, die entmannende Bewegungsrestriktion,³⁷ die mit der Arbeit im Büro verbunden ist, durch die Möglichkeit zur Mobilität zu kompensieren: „[F]eminity is gauged by how little space they take up, while men's masculinity is judged by their expansiveness.“³⁸ Die Beziehungen, die die

35 Faith Baldwin. *Skyscraper*. Waterville: Thorndike Press, 2002. S. 31.

36 Ebd.: S. 33.

37 So rät 1853 das *American Phrenological Journal* jungen Männern mit folgendem Hinweis von einer Anstellung als Angestellter ab: „Be men, therefore, and with true courage and manliness dash into the wilderness with your axe and make an opening for the sunlight and for an independent home.“ (zitiert aus Nikil Saval. *Cubed. A Secret History of the Workplace*. New York: Doubleday, 2014. S. 14.

38 Nancy Henley. *Body Politics: Power, Sex, and Nonverbal Communication*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1977. S. 38.

räumlich-materielle Ordnung des Büros zu den Akteuren im Büro unterhält, lassen sich folglich vielschichtig deuten. Bereits an diesen kurzen, wenig detailreichen Schilderungen von Mensch-Ding-Beziehungen zeigt sich, dass nicht nur der Mensch die Dinge mit Bedeutung auflädt und formt. Die Dinge wirken ebenso auf ihre Benutzer ein.

Beschreibungen von Bürogegenständen werden in der Literatur nicht nur zur atmosphärischen Raumerzeugung eingesetzt, sie dienen darüber hinaus oft als Ausgangspunkt für Reflexionen über die Büroarbeit. Kapitalistische Kritik via eines Büromöbelstücks äußert beispielsweise Mónica de la Torre in ihrem Gedicht „View from an Aeron Chair“.³⁹ Bei dem 1994 designten Aeron Chair handelt es sich um ein sehr teures Modell eines Bürostuhls, das sich insbesondere bei Start-Up-Unternehmen in Silicon Valley Beliebtheit erfreute und nach dem Platzen der Dotcom-Blase im Jahr 2000 zu einem Symbol des Finanzcrashes wurde.⁴⁰ Der Bürostuhl wird im Gedicht als ein wesentliches Symbol von Büroarbeit und als Kontrollinstrument aufgerufen:

ergonomic ease afforded by the seat
 first devised for geriatric care, then stripped down.
 It'd seem rational: if the elderly spent
 their days in recliners, so could others,
 dot-commers, say, properly incentivized.⁴¹

Der Hinweis auf die Entstehungsgeschichte des Drehstuhls, der zunächst als Sitzmöbel für ältere und gebrechliche Menschen konzipiert wurde, hinterfragt die sitzende Tätigkeit des Büromenschen. Wurde die ergonomische Ausstattung des Stuhls zum Wohle des Arbeiters eingerichtet oder dient sie der kapitalistischen Effizienzsteigerung? Wer profitiert am meisten davon, wenn der Arbeitsstuhl so bequem ist, dass der Arbeitende gar nicht mehr aufstehen möchte? Durch die Verwendung des Worts „incentivize“ wird deutlich, dass aus der Perspektive des Gedichts der Aeron Chair einen Anreiz für Überstunden darstellt und somit zur kapitalistischen Falle wird. Das Gedicht endet entsprechend mit der Bemerkung: „[T]he office chair's revolution is an oxymoron.“ Dabei handelt es sich um eine Bezugnahme auf den Slogan der Vertriebsfirma des Stuhls, die diesen mit dem Ausspruch „The revolution in ergonomics that's become a

39 Bei de la Torres Gedichtsammlung handelt es sich um eine literarische Übersetzung von Martin Kippenbergers Installation *The Happy End of Franz Kafka's Amerika* (1994), die auf einem Fußballfeld verschiedenste Stühle und Tische versammelt. De la Torre lässt in dieser Umgebung ihre Jobmesse stattfinden. Die Formate der Gedichte sind dabei so unterschiedlich wie die Möbelstücke der Installation.

40 Vgl. zur Geschichte des Aeron Chair: Cliff Kuang, „The Secret History of the Aeron Chair“. *Slate*, 5.11.2012. <https://slate.com/human-interest/2012/11/aeron-chair-history-herman-millers-office-staple-was-originally-designed-for-the-elderly.html> (letzter Zugriff: 20.11.2022).

41 Mónica de la Torre, „View from an Aeron Chair“. *The Happy Ending/All Welcome*. New York: Ugly Duckling, 2017. S. 14.

design icon“ bewirbt. Die Absurdität des Bilds des bequemen revolutionären Bürostuhls ergibt sich aus seiner soeben ausgeführten Funktion, den Büromenschen vom Aufstehen abzuhalten. Eine Freude am langen Sitzen lädt kaum zum Umsturz ein und unterdrückt jeden revolutionären Antrieb.

In seinem *Büroroman* befasst sich auch W. E. Richartz mit Bürodingen. In einem als ‚Inventur‘ bezeichneten Anhang beschreibt der Autor, nachdem im Verlaufe der Erzählung selbst vor allem die Büromenschen thematisiert wurden, die nichtmenschlichen Bewohner seines Schauplatzes. Hier werden die Gegenstände nicht wie in den vorangegangenen Beispielen nur äußerlich quasi als ideales ‚Ding an sich‘ geschildert, sondern als Gebrauchsgegenstände – bzw. meist als Ungebrauchsgegenstände – vorgestellt. Es präsentiert sich dem Leser auf diese Weise ein gelebtes Büro. So finden sich an Richartz’ fiktiven Arbeitsplatz zweierlei Arten Lineale – nichtzweckdienliche Plastiklineale, die „gezogene Kugelschreiberlinien beim Wegziehen“ verschmieren, und Holzlineale, die funktional sind, aber „aus Rationalisierungsgründen nicht mehr hergestellt“⁴² werden. Die Bakelitschale der Schreibtischgarnitur wird beschrieben als „teils mit Sprüngen oder Scharfen, immer staubig, da elektrisch geladen und somit staubanziehend“. Darin enthalten sind

(z)wei verschieden lange Bleistifte, FABER KASTELL HB und FABER KASTELL H (Für Denksportfreunde: welcher von diesen ist der kürzere?). Ein PELIKAN-Füllfederhalter ohne Kappe, alt verhornt, trocken. Zwei gelbe Kugelschreiber mit Werbeaufdruck [...], ebenfalls ohne Schutzkappe [...] Ferner ein Klammerauszieher. Zwei Stempel: EILT und ERLEDIGT. [...] Ein Klebestift HENKEL PRITT. Die bisher benannten Dinge liegen in der vorderen Langrinne der Bakelitschale, früher *Federhalterrinne* genannt. Gibt’s aber nicht mehr, Federhalter. Wie heißt sie denn jetzt, die Rinne? Vielzwecklangkehle? Kingsizehohl-liege? [...] In den kleineren Fächern haben wir – außer dem Staub und Grus natürlich – die folgenden Sachen: Einen Bleisiftanspitzer aus Alu, grau-un-stumpf. Und noch n Anspitzer aus Plastik, durchscheinend, rot, auch nicht mehr so ganz jung, aber mit wenig Schällicht im Reservoir. [...] Da ist noch die blaurote TESAFILM-Kapsel, nicht ganz viereckig und nicht ganz rhombisch, eben so die moderne Form, sodaß sie nirgends richtig reinpaßt, nur so halb, so eben halb oben quer drüber.⁴³

Dieses Collagieren trivialer Kleinigkeiten lässt sich zunächst als ein archivistisches Verfahren charakterisieren, das das deutsche Büro der 1970er Jahre anhand seiner Objekte und des Umgangs mit den Gegenständen literarisch konserviert. Die Dinge sind nicht mehr wie bei Dickens geschätzte Mitarbeiter, die gepflegt und geordnet werden und als Aushängeschild der eigenen Arbeitsmoral dienen, sondern leicht ersetzbarer ‚Kram‘, der oft durch mehrere Hände zirkuliert und in vielen Fällen eigentlich bereits zu Müll herabgestuft werden müsste. Die menschlichen Teilnehmer in dieser Ding-Mensch-Interaktion

42 Walter E. Richartz. *Büroroman*. Zürich: Diogenes, 1976. S. 264.

43 Ebd.: S. 258ff.

werden entsprechend vom Erzähler als „Dauerentleiher“⁴⁴ und nicht als Besitzer bezeichnet. Die Beschreibung der Dinge richtet sich dabei an ein ‚wissendes‘ Publikum, das selbst irgendwann in einem solchen Büroraum tätig war. Die Objekte werden nicht detailliert geschildert; sie erlangen Anschaulichkeit zum einen durch ihre Alltäglichkeit und zum anderen durch die Markenbenennung. Letzteres ruft parodistisch die Angestelltenromane der 1920er und 1930er Jahre auf, die ebenso – wie etwa im *Kunstseidenen Mädchen* von Irmgart Keun, deren Protagonistin sich durch ein Denken in Marken auszeichnet – häufig Markenprodukte in ihren Texten anführen. Dort handelt es sich allerdings meist um Kosmetik- oder Luxusartikel, durch deren Kauf die Angestellten versuchen, ihr monotones Alltagsleben aufzuwerten. Die Konsumartikel von alteingesessenen deutschen Firmen wie Henkel, Pelikan, Tesa und Faber-Castell verheißen im *Büroroman* jetzt nicht mehr ein glamouröses und exotisches Leben als Glanz, sie rufen vielmehr Langeweile und Durchschnittlichkeit auf. Der Schreibtischstuhl ist gleichfalls, auch wenn seine Charakterisierung die Werbesprache für Automobile oder Technologieninnovationen satirisch imitiert, weit davon entfernt als ein Statussymbol zu dienen: „Die in dieser Firma üblichen Drehstühle Marke GE-BRÜ (Sachbearbeiter-Drehstuhl, Modell E 882/8 C 5) sind von neuerer Bauart, mit Profilsitzschale aus Kunststoff, kipp sicherem 5-Fuß-Gestell mit Universalrollen und drehbarer Kunststoff-Rückenlehne an dem federnden Rückensteg.“⁴⁵ Bei Richartz’ Bürodingen handelt es sich jedoch nicht nur um reine Oberflächenphänomene, sie machen Aussagen über die Bürokultur der 1970er. Der Mikrokosmos der Schale spiegelt den Makrokosmos der Firma wider, der wiederum als Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen der BRD gedeutet werden kann. Im Verbund auftretend und arbeitsversehrt wie ihre menschlichen Kollegen, verweisen ihre diversen Zustände der Unbenutzbarkeit – veraltet, verstaubt, kaputt, unvollständig oder mehrfach vorhanden – auf den desolaten Zustand des Arbeitsplatzes Büro. Der Verfall der materiellen-räumlichen Dimension als Versinnbildlichung für einen gesamtgesellschaftlichen ökonomischen Niedergang wird in ähnlicher Weise in neueren Bürotexten immer wieder aufgegriffen.⁴⁶

In Ted Koosers Gedicht „A Death at the Office“ wird unter Bezug auf die Zirkulation der Gegenstände im Büro der Sozialraum, in dem menschliche Verbindungen zwischen Privatheit und Professionalität changieren und ein Unverhältnis zwischen räumlicher Nähe und emotionaler Distanz herrscht, thematisiert. Der innerbetriebliche Umgang mit dem Ableben einer Kollegin wird anhand von dingbezogenen Handlungen dargestellt, die deutlich machen, dass den Mitarbeitern im Unternehmen als ‚human resource‘ keine größere Bedeutung zukommt als den Bürodingen. Der Tod deckt auf, dass es sich bei der Vorstellung, Firmen seien (Ersatz-)Familien um eine neoliberale Vortäuschung handelt.

44 Ebd.: S. 259.

45 Ebd.: S. 267.

46 Vgl. hierzu beispielsweise: Ed Park. *Personal Days*. New York: Random House, 2008.

Die Verstorbene wird zunächst wie ein Formular abgezeichnet und dann an die nächste Stelle zur weiteren Bearbeitung transferiert.

The news goes desk to desk
like a memo: Initial
and pass on. Each of us marks
Surprised or Sorry.⁴⁷

Als Reaktionen sind nur zwei vorgegebene Emotionen ‚ankreuzbar‘ – eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema Tod und Sterben ist nicht möglich und im (selbst)disziplinierten Raum des Büros auch nicht gewünscht: „But who grieves here?“⁴⁸ Trauer gilt im öffentlichen Raum als anstößig. Die anschließend im Büro vollzogenen Handlungen zur Abwicklung des Todes evozieren traditionelle ‚Beerdigungsrituale‘. Diese stellen jedoch keine Gedenkakte dar, sie leiten vielmehr das Vergessen ein und betonen so die Austauschbarkeit der Angestellten. Das Management „buried her nameplate/ deep in her desk“⁴⁹, es bringt die Tote stellvertretend durch ihr Namensschild quasi unter die Erde, setzt ihr dabei aber keinen Grabstein, sondern löscht ihren Namen vielmehr aus. Wichtiger als die Erinnerung an die Verstorbene ist dem Management die sofortige Verwaltung ihres Nachlasses: „Mit der Industrialisierung und Urbanisierung änderte sich neben dem Menschenbild auch die Bedeutung des Todes. Durch das kapitalistische Ziel der Effizienzsteigerung erschien das, was der Mensch besaß, auf einmal wichtiger zu werden, als das, was er war, und das menschliche Sterben wurde zu einem [...] ‚nicht mehr reparaturfähig[en] Maschinenschaden.“⁵⁰ Entsprechend werden ihre persönlichen Sachen –

the Midol and Lip-Ice,
the snapshots from home,
wherever it was – nephews
and nieces, a strange, blurred cat
with fiery, flashbulb eyes⁵¹

entfernt und ihre Individualität, die sich im Büro auf nunmehr kontextlose Fotografien und typische ‚Frauenprodukte‘ (Tabletten gegen Regelschmerzen und Lippenbalsam) beschränkt, in Kisten gepackt. Das restliche Inventar ihres Schreibtischs, „her ballpoints [...], her bud vase“⁵², wird wieder in den

47 Ted Kooser. „A Death at the Office“. *Flying At Night: Poems 1965-1985*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2005. S. 71.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Anke Staudacher. *Der Tod in der modernen britischen Lyrik: Todeskonzeptionen und Todesdarstellungen in den Gedichten von William Butler Yeats, Dylan Thomas und Philip Larkin*. Marburg: Tectum, 2012. S. 15.

51 Ted Kooser. „A Death at the Office“ (wie Anm. 73). S. 71.

52 Ebd.

wirtschaftlichen Kreislauf überführt und zur Benutzung an den Nachfolger vererbt. Als letzte Amtshandlung werden die handschriftlichen Spuren, die sie in ihrem Kalender hinterlassen hat, beseitigt – der ersatzweise an den Dingen vollzogene Umgang mit der toten (und daher ökonomisch nicht mehr verwertbaren) Angestellten bekommt auf diese Weise den Anstrich einer Austilgung.

2. Das Fremdwerden und die Zweckentfremdung der Dinge

Ein besonderes Interesse beweisen Schriftsteller und Künstler wie anhand der Erläuterungen zu Richartz' Büroroman ersichtlich wurde für Dinge, die sich dem Gebrauch entziehen, „sich auffällig, aufdringlich oder aufsässig gerieren“.⁵³ Die dienstbaren Gegenstände des Büros überschreiten bereits in den Textauszügen von Balzac und Baldwin ihre zweckmäßige Funktion als Arbeitsgerät, als Statussymbole werden sie nicht nur von ihrem Besitzer verwendet, sie wirken wiederum auf diesen ein: „[I]nanimate things within the environment act on people, and are acted upon by people, for the purposes of carrying out social functions, regulating social relations and giving symbolic meaning to human activity.“⁵⁴ Dies lässt sich nicht nur für höhere Angestellte feststellen, sondern vor allem auch bei den niederen Schreiberlingen und Kopisten, bei denen sich die Technik des Schreibens, in deren Verlauf „sich Körper und materielle Artefakte in formatierten Körpergesten zueinander in Beziehung setzen“⁵⁵, in den Körper einschreibt. Frederick Locker-Lampons Gedicht „Old Government Clerk“ beispielsweise beschreibt den Beamten als körperlich versehrt: „He had also contracted a curve in the spine, / From bending too constantly over a table.“ Die Ding-Mensch-Beziehung zwischen Tisch, Stuhl und Beamten affiziert den Menschen nicht nur, sie zeichnet sich an seinem Körper ab – der Angestellte wird durch den Umgang mit den Dingen ‚geprägt‘ und erscheint so nicht mehr als souveränes Subjekt. Die körperliche Verformung durch die gegenständlichen Arrangements des Büros steht dabei zudem symbolisch für die Resignation und Antriebslosigkeit ein, die aus der zermürbenden Wirkung der Büroarbeit resultiert und zu einer Unfähigkeit führt, sich für die eigenen Interessen einzusetzen; das System erlaubt es nicht, dass sich seine Angestellten ‚aufrichten‘. Die widerspenstigen Schreibtischlampen in Richartz' Roman können ebenfalls als Versinnbildung gelesen werden. Diese verlangen den Mitarbeitern des Büros umständliche Handhabungen zum Erzeugen von Licht ab und parodieren im Kontext der Erzählung auf diese Weise umständliche, bürokratische Prozesse, die die Erfüllung einfachster Ziele verkomplizieren:

53 Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1984. S. 69.

54 Ian Woodward. *Understanding Material Culture*. Thousand Oaks: Sage Publishing, 2007, S. 3.

55 Hermann Doetsch. „Schrifträume“. *Handbuch Literatur & Raum*. Hg. Jörg Dünne, Andreas Mahler. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 73-87, hier S. 76.

War die Lampe mehr als 15 Minuten lang angestellt, so haben sich Schirm und Druckknopf stark erhitzt. Der Druckknopf kann dann nur noch unter Schwierigkeiten – mittels Lineal, taschentuchumwickeltem Finger, Locher, Bleistiftspitzer oder dergleichen – gedrückt werden. [...] Am Ende des Winters ist [der Schalter] gewöhnlich verschmort, und die Lampe kann entweder nicht mehr aus-, oder nicht mehr angestellt werden.⁵⁶

Die Lampen beweisen hier „Eigensinn“⁵⁷, sie legen ein Veto gegen ihre Behandlung ein und verweigern schließlich ganz den Dienst.

Dingbeziehungen in der Büroliteratur können ferner sehr persönliche Formen annehmen, indem insinuiert wird, es handle sich bei der Einflussnahme der Dinge um intentionales Handeln: „[T]hing-power gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness, constituting the outside of our own experience.“⁵⁸ Als anthropomorphisierte⁵⁹ Aktanten können sie, insbesondere in der bürgerlich behüteten Bürowelt der 1950er-1970er Jahre, Helfer sein – „Geduldig, wie eine Herde mit gesenkten Köpfen, warteten die Kumpane auf meinem Schreibtisch auf mich, Telefon, Federschale, Zettelkasten.“⁶⁰ –, weit öfter treten sie jedoch als Widersacher auf. Dabei erscheinen die Objekte nicht erst seit der Postmoderne und der theoretischen Aufwertung des Gegenstands im Kontext der *Material Studies* oder der Akteur-Netzwerk-Theorie als handlungsmächtig. Verletzungen der dichotomen Hierarchie der Subjekt-Objekt-Struktur lassen sich bereits in Texten des 19. Jahrhunderts feststellen. In Herman Melvilles *Bartleby*, einem der bekanntesten Büro-Texte, ist der Arbeitstag der beiden Kopisten Turkey und Nippers durch den Kampf mit ihrem Arbeitsgerät geprägt:

There was a strange, inflamed, flurried, flighty recklessness of activity about [Turkey]. He would be incautious in dipping his pen into his inkstand. [...] He made an unpleasant racket with his chair; spilled his sand-box; in mending his pens,

56 Walter E. Richartz. *Büroroman* (wie Anm. 42). S. 265.

57 Hans Peter Hahn. „Materielle Kultur. Konsumlogik und Eigensinn der Dinge“. *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Hg. Heinz Drügh, Christian Metz, Björn Weyand. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 92-110.

58 Jane Bennett. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010, S. xvi.

59 Texte, die aus der Perspektive des Büromaterials geschrieben sind, sind mir nicht bekannt. In den englischen It-Narratives des 18. Jahrhunderts finden sich einige Romane, die von Schreibfedern erzählt werden. Diese stehen aber nicht ausschließlich (oder überhaupt) im Dienst von im Büro Tätigen. Vgl. hierzu: Martina Wernli: „Federn erzählen. Zu Subjektivierungs- und Objektivierungsstrategien der Dinge in Texten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“. In: *Das Verhältnis von res und verba: Zu den Narrativen der Dinge*. Hg. Alexander Kling, Martina Wernli. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 2018, S. 163-182.

60 Karl Otto Mühl. *Siebenschläfer*. Darmstadt/Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1975. S. 152.

impatiently split them all to pieces, and threw them on the floor in a sudden passion; stood up and leaned over his table, boxing his papers about in a most indecorous manner, very sad to behold in an elderly man like him.⁶¹

Während Turkeys unglücklicher Auseinandersetzung mit seinen Schreibutensilien keine intentionale Aktion auf Seiten der Dinge vorauszugehen scheint, sondern der Widerstand der Objekte durch das Temperament des Benutzers hervorgerufen wird, die Aufsässigkeit von Papier und Tinte also durch den Schreiberling selbst verursacht ist, gestaltet sich die Fehde zwischen dem Angestellten Nippers und seinem Schreibtisch, das nie die richtige Höhe zum Schreiben einzunehmen gewillt ist, in der Beobachtung des Erzählers als Gefecht zwischen zwei gleichberechtigten Gegnern: „[A]mid the stillness of my chambers, Nippers would sometimes impatiently rise from his seat, and stooping over his table, spread his arms wide apart, seize the whole desk, and move it, and jerk it, with a grim, grinding motion on the floor, as if the table were a perverse voluntary agent, intent on thwarting and vexing him.“⁶² Nippers ist, anders als sein Kollege, der „Tücke des Objekts“⁶³ ausgeliefert. Die, wenn auch nur sprachlich erfolgte, Verlebendigung des Tisches zum „voluntary agent“ lässt den Angestellten im Umkehrschluss zum Objekt werden. Nippers groteskes Ringen mit dem Tisch erzeugt in der Erzählung zunächst Komik: Das „plötzliche Umschlagen einer Subjekt-Objekt-Relation in eine Objekt-Subjekt-Relation ist eine der wirkungsvollsten Formen des Komischen.“⁶⁴ Im Austausch zwischen Ding und Mensch offenbart sich in der Verdinglichung des *clerks* zudem die Ohnmacht des der Willkür des kapitalistischen Systems ausgelieferten Angestellten. Die Erzählung thematisiert entsprechend das Dilemma des Arbeitgebers, der sich zwischen christlicher Nächstenliebe und kapitalistischer Rationalisierung zu positionieren sucht. Letzteres führt dazu, dass der Arbeitnehmer im Sinne Lukács verdinglicht wird, da „ihm gegenüber eine rein berechnende und instrumentelle

61 Herman Melville. „Bartleby, the Scrivener“. *Melville's Short Novels. Authoritative Texts, Contexts, Criticism*. New York: Norton & Company, 2002. S. 10ff.

62 Ebd.: S. 14.

63 Das geflügelte Wort geht auf Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1879) zurück. Der von ‚teufelbesessenen‘ Objekten geplagte Beamte A. E. muss sein ganzes Leben gegen Dinge als Widersacher ankämpfen. Auch im Büro stellen sie sich gegen ihn: „Ich setze mich nach dem Frühstück frisch, wohlgenut an die Arbeit, ahne den Feind nicht. Ich tunke ein, zu schreiben, schreibe: ein Härchen in der Feder, damit beginnt es. Der Teufel will nicht heraus, ich beflecke die Finger mit Tinte, ein Flecken kommt aufs Papier, – dann muß ich ein Blatt suchen, dann ein Buch und so weiter, und so weiter, kurz, der schöne Morgen ist hin. Von Tagesanbruch bis in die späte Nacht, solange irgend ein Mensch um den Weg ist, denkt das Objekt auf Unarten, auf Tücke.“ Vischer. *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft. Erster Band*. Stuttgart/Leipzig: E. Hallberger, 1879. S. 32.

64 Karlheinz Stierle. *Text als Handlung: Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft. Neue, veränderte und erw. Aufl.* München: Fink, 2012. S. 242.

Einstellung⁶⁵ eingenommen wird. Die Fehlleistungen der beiden Kanzlisten im Umgang mit ihren Dingen verweisen zudem auf den zunehmenden Verlust des Bezugs der Angestellten zur materiellen Dimension von Arbeit.⁶⁶

Auf den Aspekt der Verdinglichung soll im Folgenden unter Punkt 3 noch ausführlicher eingegangen werden.

In einem Essay von Yoko Tawada markiert die sprachliche Verlebendigung eines Bleistifts hingegen kulturelle Fremdheit. Die Möglichkeit, wie im Deutschen, die Verantwortung von (menschlichen) Fehlleistungen auf das Arbeitsmaterial zu schieben, gibt es laut der Autorin in der japanischen Sprache und Kultur nicht, und das bewirkt daher im interkulturellen Kontakt eine Neubetrachtung der Gegenstände:

Eines Tages hörte ich, wie eine Mitarbeiterin über ihren Bleistift schimpfte: „Der blöde Bleistift! Der spinnt! Der will heute nicht schreiben!“ Jedesmal, wenn sie ihn anspitzte und versuchte, mit ihm zu schreiben, brach die Bleistiftmine ab. In der japanischen Sprache kann man einen Bleistift nicht auf diese Weise personifizieren: Ein Bleistift kann weder blöd sein noch spinnen. In Japan habe ich noch nie gehört, dass ein Mensch über seinen Bleistift schimpfte, als wäre er eine Person. Das ist der deutsche Animismus, dachte ich mir. Zuerst war ich nicht sicher, ob die Frau ihre Wut scherzhaft übertrieb oder ob sie wirklich so wütend war, wie sie aussah. Denn es war für mich nicht vorstellbar, so ein starkes Gefühl für einen so kleinen Gegenstand empfinden zu können. [...] Die Frau schien aber – so weit ich es beurteilen konnte – ihre Worte nicht als Scherz gemeint zu haben. Mit einem ernsthaften Gesicht warf sie den Bleistift in den Papierkorb und nahm einen neuen in die Hand. Der Bleistift, der in ihrem Papierkorb lag, kam mir plötzlich merkwürdig lebendig vor. Das war die deutsche Sprache, die der für mich fremden Beziehung zwischen diesem Bleistift und der Frau zugrunde lag. Der Bleistift hatte in dieser Sprache die Möglichkeit, der Frau Widerstand zu leisten.⁶⁷

Die Personifizierung des Schreibgeräts zeigt Tawada auf, dass die Wahrnehmung von trivialen, eigentlich kulturunspezifischen Gegenständen auch durch Kultur und Sprache geprägt ist. ‚Enpitsu‘ hat im Japanischen nicht die Möglichkeit als Akteur aufzutreten, er kann seiner Dinghaftigkeit laut Autorin nicht enthoben werden. Der deutsche Stift hingegen kann nicht nur zu einem Subjekt werden, das willentlich den Schreibprozess der Mitarbeiterin unterbricht, durch seine grammatikalische Maskulinität, eine Zuordnung, die im Japanischen nicht besteht, nimmt der Stift für Tawada ferner männliche Züge an: „Das kleine

65 Dirk Quadflieg, „Verdinglichen“. *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen*. Hg. Manfred K. H. Eggert, Hans Peter Hahn, Stefanie Samida. Stuttgart: J. B. Metzler, 2014, S. 148-155, hier S. 150. Vgl. hierzu: Georg Lukács. „Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats“. *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Darmstadt: Luchterhand, 1977.

66 Ebd. S. 151.

67 Yoko Tawada. „Von der Muttersprache zur Sprachmutter. Eine Begegnung mit dem Deutschen.“ *Talisman: literarische Essays*. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1996, S. 9-15, hier S. 9f.

Reich auf dem Schreibtisch wurde nach und nach sexualisiert: der Bleistift, der Kugelschreiber, der Füller – die männlichen Gestalten lagen männlich da und standen wieder männlich auf, wenn ich sie in die Hand nahm.“ Aus der fremdsprachlichen Distanz wird der Alltagsgegenstand ganz neu erlebt, er erscheint unvertraut und andersartig. Andere Bürountensilien werden in Tawadas Betrachtung genauso verfremdet und auf diese Weise poetisiert:

Was mir im Reich des Schreibzeugs besonders gut gefiel, war der Heftklammerentferner. Sein wunderbarer Name verkörperte meine Sehnsucht nach einer fremden Sprache. Dieser kleine Gegenstand, der an einen Schlangenkopf mit vier Fangzähnen erinnerte, war Analphabet, obwohl er zum Schreibzeug gehörte: Im Unterschied zu dem Kugelschreiber oder zu der Schreibmaschine konnte er keinen einzigen Buchstaben schreiben. Er konnte nur Heftklammern entfernen. Aber ich hatte eine Vorliebe für ihn, weil es wie ein Zauber aussah, wenn er die zusammengehefteten Papiere auseinandernahm. In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so dass man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, dass weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.⁶⁸

Die subjektivierende Beschreibung des Heftklammerentferners verweist hier nicht auf die Austragung eines Machtkampfs zwischen Ding und Mensch, sie ist Resultat einer neuen transkulturellen Wahrnehmung, die das Büroartefakt durch die Möglichkeiten der deutschen Sprache zu einem japanischen Mythenwesen verlebendigt und es so aus seiner prosaischen verwaltungstechnischen Verwendung befreit und es zur Metapher für die welteröffnende Kraft von (Fremd)Sprache erhebt.

Während in der Literatur die Dinge nur als Zeichen repräsentiert werden können und daher imaginär verfremdet werden müssen, kann die Kunst nicht nur abbilden, sondern direkt mit den realen Dingen des Büros arbeiten und diese in ästhetischer Formschöpfung verändern. Auf diese Weise werden bürokratische Kulturtechniken und Materialien, die dem Kontext Büro entnommen sind, in der Gegenwartskunst als künstlerische Mittel eingesetzt. Bürobedarfsartikel wie Formulare, Stempel, Locher, Tacker, Leitz-Ordner oder Büroklammern werden im kreativen Prozess zu Assemblagen zusammengestellt, dekonstruiert und resemantisiert sowie als Dingfragment oder Found Art ausgestellt. Unterteilen kann man diese Bürokunst in Kunstwerke, die Büroobjekte und Büromaterial als Werkstoff einsetzen, aber dabei keinen inhaltlichen Bezug zum Thema Büro aufnehmen und in Kunstwerke, die über die Verwendung der Gegenstände das Büro außerdem als Sujet aufgreifen. Bei ersterem spielt zum einen die Darstellung von Alltagsästhetik, die in der Tradition des Modernismus über die Materialien Kunst und Leben zu verbinden versucht, und zum anderen die Transformation schematischer Ordnungssysteme in künstlerische Unordnung eine

68 Ebd.: S. 15.

wesentliche Rolle. Das Gebrauchsmaterial erfährt durch die Zweckentfremdung eine Poetisierung. Darüber hinaus nimmt die künstlerische Verarbeitung von Bürogegenständen auch Bezug auf die Ausweitung ‚büromäßiger‘ Prozesse auf sämtliche Bereiche des Lebens, sodass Materialien und Geräte, die zunächst der Tätigkeit im Büro vorbehalten waren, heute ubiquitär geworden sind.

Der italienische Künstler Pietro D'Angelo beispielsweise erschafft aus zehntausenden von Büroklammern lebensgroße menschliche Figuren, der Amerikaner Eric Daigh kreiert bunte Mosaik-Porträts aus Reißzwecken, und der französische Künstler Baptiste Debombourg erstellt aus bis zu einer halben Million Tackerklammern Wandgemälde, die optisch an Kupferstiche erinnern und zeitgenössische Motive mit mythologischen Figuren von Renaissancegemälden zusammenführen.⁶⁹ Das industri gefertigte, unpersönliche Büromaterial wird in der künstlerischen Bearbeitung ‚fremd gemacht‘, es nimmt neue Züge an und wird individualisiert, ja sogar vermenschlicht. Aus schematischen Metall- und Plastikelementen entstehen Abbildungen menschlicher Körper. Auf diesen Zusammenhang verweist auch Daigh im Kontext seiner Porträts: „In my work I aim to explore themes of individuality and representation. [...] Whether a symptom of corporate and social homogenization, or the four base pairs of DNA, we are products of just a small handful of variables. In five colors of plastic, you can be reproduced.“⁷⁰ Der Herstellungsprozess der Kunstwerke imitiert mechanische, monotone Arbeitsgesten des Befestigens und Ordnen und verkehrt diese, indem die Materialien nun nach ästhetischen Prinzipien und nicht verwaltungstechnischen Regeln eingesetzt werden. Durch die unkonventionelle Verwendung entsteht eine materielle Verfremdung: Die Büroklammern werden verbogen und sind nicht mehr in ihrer ikonischen Form erkennbar, die Tackerklammern werden wild übereinander geheftet und erzeugen ein materielles Wirrwarr.

Als weiteres Beispiel lässt sich die Wandinstallation *Wieviel Farbe kannst du noch ertragen?* (2017) der deutschen Objektkünstlerin Tina Haase, die aus 500 farbigen Klarsichthüllen, Ablagefächern und Ordnern besteht, anführen. Das große Wandbild, das die Künstlerin für jede Ausstellung neu konzipiert, kann als Weiterführung von Beat Zoderers Flachrelief *Transparente Ordnung* (1991), das drei ineinander geschobene Aktenhüllen zeigt, betrachtet werden. Die Bürobedarfsartikel, die eigentlich nur den Zweck haben, Dokumente aufzubewahren, werden nicht durch die Veränderung ihrer Gestalt, sondern durch eine Rekontextualisierung verfremdet. Als Assemblage an der Wand befestigt sind sie nicht mehr befüllbar, sie sind ihrer Nützlichkeit enthoben, nehmen nun die Funktion von Farbflächen an und erlangen im dreidimensionalen abstrakten Gemälde als Objekt Eigenständigkeit. Auch hier wird wieder aus administrativer Systematik

69 Vgl. z. B. Debombourgs „Aggravure III d'après une composition à partir de Hendrick Goltzius, Jan Harmensz, Cherubino Alberti“, das sich auf Hendrick Goltzius Phaeton (1588) bezieht.

70 Lara Mikockieric. „daigh: pushpin portraits.“ *Designboom*, 01.08.2012. <https://www.designboom.com/art/eric-daigh-pushpin-portraits/> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

und Ordnungsprinzipien, aus industriell normierten Einzelementen ästhetische Unordnung hergestellt. Die Buntheit der Sichtmappen und Briefablagen, die sich überlagern und gegenseitig einfärben, mag sich dabei ferner gegen die graue Monotonie des Büros und die vermeintliche Sachlichkeit der bürokratisierten Welt richten. So äußert sich Haase zum Störpotential von Farbigkeit wie folgt:

Das Deutsche und das Bunte verhalten sich in etwa so: [...] Bunt ist blöd, zu leicht, naiv, nur oberflächlich, ist für Kinder. Buntes ist beliebig und unpräzise, unberechenbar, emotional, durcheinander, bedrohlich, entzieht sich dem Sachlichen, es vibriert, löst die Formen auf, wirkt immateriell, verschleiert, verwirrt, verführt, suggeriert. [...] Bunt ist vital, lebendig, unkontrolliert und subversiv, bunt ist weiblich – ist peinlich – bunt ist Underdog.⁷¹

Während die bisher angeführten Kunstwerke das Inventar der Büroartikel vor allem als materielle Fundgrube verwenden, greifen viele Künstler auf Gegenstände des Büros zurück, um den Arbeitsplatz thematisch zu reflektieren. Der spanische Künstler Ignacio Uriarte beispielsweise betreibt explizit ‚office art‘:

I came to the conclusion that to make good art, one has to be honest and the easiest way to be honest is to deal with the things you know best, the things you have experienced and suffered from yourself. In my case it was the repetitive work within the confinements of an office environment, the weight of hierarchies and strict rules, the sensation of boredom and a particular kind of existential meditation inherent to an 8 hour work-routine.⁷²

Uriarte greift zur Ausführung seiner Kunst nur auf Werkzeuge, Materialien und Arbeitsprozesse des Büros zurück. Die Zeichnungen der Reihen *Template Drawings* (2008) und *Bic Monochromes* (2002) replizieren eine Büroästhetik, indem der Künstler die ‚Technik‘ der aus Langeweile ausgeführten Kugelschreiberkritzelei verwendet, um monochrome Bilderserien herzustellen. In *From 6h to 8b* (2007) werden 15 Papierblätter in Standard DIN A3-Format mit Bleistiften unterschiedlicher Härtegrade ausgemalt und so wird ein Spiel mit Normierungen und Skalen getrieben, das als Gemälde durchaus ästhetische Qualität aufweist.⁷³ Uriarte verfremdet die Materialien des Büros nicht, sondern führt

71 Tina Haase. „Wieviel Farbe kannst Du noch ertragen?“. *All Colors Permitted as Long They Don't Interfere with Business*. Katowice/Brüssel: Galeria BWA/Atelier 340 Muzeum, 2008, S. 49.

72 Anna-Lena Werner. „Interview: Ignacio Uriarte“. *ArtFridge*. 07.05.2014. <http://www.artfridge.de/2014/05/interview-ignacio-uriarte.html> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

73 Der Künstler beschreibt die Werke auf seiner Homepage wie folgt: „A monochrome drawing is made with each of the Castell 9000 series pencils, fifteen in total, covering a full greyscale with every possible lead hardness from 6h to 8b. Beyond the tonal sequence and the effects of the different lead-types on the trace, the human and time-bound component of routine is made evident through a range of non-intentional irregularities.“ Uriarte. „From 6h to 8b“. *ignaciouriarte*. 2007. <http://www.ignaciouriarte.com/works/12/texto.html> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

eine Umcodierung aus. Prozesse, Dinge und Techniken des Büros werden ‚entliehen‘ und sich künstlerisch neu angeeignet, quasi ‚gesamplet‘: „Die Langeweile beim Kritzeln am Telefon wird hier plötzlich zu einem riesengroßen Fest der Ästhetik.“⁷⁴ Dies führt zu einer Befreiung der Dinge. Eine besondere Rolle für Uriartes Konzeptkunst spielt dabei die Inszenierung von Routine, Langeweile und Monotonie:

My starting point is the little creative moments within office-routines, which mostly have a ridiculously small ‚artistic‘ aspect to them. Examples: When we scribble during a phone conversation (20. Bic Monochromes, 2005) or when we rip off a page from a block (10. Blocs, 2003) we are creating small paintings and sculptures. The systematic repetition of these activities according to predefined rules turns them into meta-routines, into re-enactments of the Sisyphus myth. The only difference is that the resulting pieces register in detail the methodical and repetitive labour that was necessary for their production. This way, the routine survives, enabling the audience to read and mentally recreate it.⁷⁵

Der verschwenderische – aus Geschäftssicht unnütze – Umgang mit den Büromaterialien stellt den zeitgenössischen Kult der Produktivität in Frage und parodiert zugleich den Selbstzweck und die Sinnlosigkeit vieler bürokratischer Prozesse.⁷⁶ Deutlich wird dies ferner anhand des Triptychons *60 squeezed out ink cartridges* (2005), das kreierte wurde, indem 60 Tintenpatronen mit einem Füller geöffnet und anschließend auf drei Blätter ausgeleert wurden: „The paper is balanced making the ink flow from one end to the other, again and again, leaving a trace of dried ink behind. This process is repeated 60 times on the surface of three sheets of paper, with an equal quantity of blue and red ink-cartridges.“⁷⁷ Die hunderte Dokumente, die durch die Patronen hätten erstellt werden können, werden auf drei Seiten reduziert. Der sinnentleerte Verbrauch von Tinte nimmt satirisch Bezug auf die Vorstellung von ‚produktiver Büroarbeit‘, die letztlich auch immer nur Papier mit Tinte befüllt. Darüber hinaus fertigt Uriarte Ready-Mades aus Briefumschlägen, Druckerpapier oder Leitz-Ordern an. *Ringbinder*

74 So das Fazit des Kurators Holger Kube Ventura einer Ausstellung Uriartes in Reutlingen. Christian Gampert. „Ausstellung in Reutlingen zu Bürokunst. Trauriger Angestellter, glücklicher Künstler“. *Deutschlandfunk*. 08.08.2019. <https://www.deutschlandfunk.de/ausstellung-in-reutlingen-zu-buerokunst-trauriger-100.html> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

75 Jessyca Hutchens. „Ignacio Uriarte“. *BerlinArtLink*. 27.05.2011. <https://www.berlinartlink.com/2011/05/28/ignacio-uriarte/> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

76 Katy Lawn. *Boredom at Work. Tracing Experiences of Workplace Boredom through Contemporary Art, Lifestory Interviewing and Creative Methods*. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Royal Holloway, University of London, 2021. https://pure.royalholloway.ac.uk/ws/portalfiles/portal/42206328/Boredom_at_Work_THESIS_FINAL_SUBMISSION.pdf, S. 135.

77 Ignacio Uriarte. „Röhre und Klinger“. *ignaciourarte*. 2010. <http://www.ignaciourarte.com/works/04/texto.html> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

Circle (2014) besteht aus 128 Aktenordnern, die zu einem Kreis aufgestellt sind und so die Gleichförmigkeit von Büroarbeit visuell erfahrbar machen:

By stripping the piece of a visible beginning and end, it becomes a celebration of meaninglessness – an infinite circle. A containment, a limitation of possibility constructed through an arrangement of paperwork. And yet, the symmetry is somehow calming. This attends to the disjuncture between routine as a limiting, dulling force and routine as a comforting structural principle which makes the inherent uncertainty and unknowability of life a little more palatable.⁷⁸

Die Ausstellung der Büroartefakte als Found Art reflektiert dabei nicht nur verwaltungstechnische Normen und Prozesse sowie Monotonie und Langeweile, im Kontext der steigenden Bedeutung von immateriellen Arbeitspraktiken sind Dinge wie Tintendruckers, Briefumschläge, Hefordner – ja selbst Kugelschreiber, Bleistift und Papier – im Zeitalter der Digitalisierung vom Verschwinden bedroht und auf dem Weg zu Museumsstücken zu werden.

Ein solches papierloses Büro präsentiert beispielsweise eine Installation von Ai Weiwei aus dem Jahr 2011, die aus über hundert Informationsträgern, die von der chinesische Polizei anlässlich der Verhaftung des Künstlers aus seinem Studio konfisziert wurden, zusammengestellt ist. Bei den Exponaten handelt es sich nicht um Aktenbündel, Ordner oder andere papierbasierte Dokumentationsformen, sondern um Festplatten, Handys, Laptops, Server, Kameras oder USB-Sticks, die wie bei einem illegalen Flohmarkt nach Größe geordnet auf dem Boden ausgebreitet sind. Der Besucher hat, anders als bei papierernen Artefakten, keine Möglichkeit, selbst an die durch die Dinge gespeicherten Daten zu gelangen; erst als Mensch-Ding-Hybrid im Verbund mit technologischen Systemen kann ein Zugriff auf den ‚Inhalt‘ der Objekte erfolgen. In der Außenschau werden sie zu „purely aesthetic objects, a function they were never designed to have“.⁷⁹ Die Installation ruft zudem in Erinnerung, dass nicht nur historische Formen der Informationsorganisation physischer Elemente bedürfen. Immaterielle Formen der Datenverarbeitung und -speicherung sind nach wie vor ebenso auf materielle Komponenten angewiesen.

3. Formen der Verdinglichung und Vermenschlichung in Bürotexen und Bürokunst

Im Kontext des Fremdmachens der Gegenstände spielen in der Bürokunst und -literatur im Zusammenhang mit reziproken Mensch-Ding-Beziehungen vor allem auch Momente der Verdinglichung oder der Personifizierung eine wesentliche Rolle. Während Max Weber eine zweckrationale ‚Versachlichung‘ und

78 Katy Lawn. *Boredom at Work* (wie Anm. 76). S. 145.

79 Hrag Vartanian. „The Scope of Ai Weiwei’s Imagination“. *Hyperallergic*. 11.07.2014. <https://hyperallergic.com/137367/the-scope-of-ai-weiweis-imagination/> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

Objektivierung der Amtsvorgänge zur Grundlage seines Bürokratie-Modells macht, um persönliche, irrationale und emotionale Elemente aus der Verwaltung zu exkludieren, wird der entpersönlichte Beamte oder Angestellte in der künstlerischen Darstellung meist aufgerufen, um Gesellschaftskritik zu üben. Die Vorstellung vom Büromenschen als Maschine ist seit dem 19. Jahrhundert als Thema präsent. Bereits im zitierten Ausschnitt aus Dickens' *Nicholas Nickleby* wird dies sprachlich aufgerufen, indem Mr. Linkinwater mit einer Uhr verglichen wird. Der Schriftsteller Martin F. Tupper beschreibt in seinem Gedicht „The Quill and the Counter“ (1854), das das schwere Los der *clerks* beklagt, aufgrund der mechanischen Ausführung der Arbeit den Angestellten ebenfalls als Maschine:

No rest, no leisure, no changes in life,
 But one dull same routine,
 The pounce and the parchment, the pen and the knife,
 And – Man as a mere machine!⁸⁰

Der Kontorschreiber wird aufgrund der Monotonie seiner Arbeit, die Tupper nicht durch den Schreibakt, also eine geistige Tätigkeit, sondern durch die Vorbereitung des Schreibwerkzeuges als eine manuelle Tätigkeit rahmt und damit gesellschaftlich abwertet, noch vor der fabrikmäßigen Vertreibung der Schreibmaschine 1874, als mechanisiert und entmenschlicht dargestellt. Der bleiche Angestellte, der getrennt von Natur und Gesellschaft, seinen ganzen Tag im düsteren Büro verbringt, verwächst in Tuppers Beschreibung mit seinem Arbeitsplatz, er ist „[s]crew'd down to a desk and a stool“⁸¹. Sprachlich festgeschraubt an sein Arbeitsgerät verschmelzen Ding und Mensch im Prozess der entmenschlichenden Arbeit zu einem Hybridwesen. Solche Momente der Hybridisierung werden insbesondere im Kontext der Verbindung von Schreibmaschine und Büroangestellter, die beide mal als Faszinosum, mal als Bedrohung behandelt wurden, oft literarisch aufgerufen. Humoristisch nimmt der anonyme Autor des Gedichts „Typewriter and Typewriter“, das 1893 in *The National Stenographer* veröffentlicht wurde, auf den Umstand Bezug, dass im Englischen „typewriter“ sowohl die Maschine als auch die Maschinistin bezeichnete. Die sprachliche Gleichsetzung wird hier allerdings nicht als Ausgangspunkt für eine Reflexion der zunehmenden Verdinglichung der Angestelltenschaft durch Automatisierungsvorgänge verwendet, sondern sie erzeugt ein erotisches Verwechslungsspiel zwischen Chef, Angestellter und Ehefrau, das mit dem folgenden Hinweis endet:⁸²

80 Martin F. Tupper. „The Quill and the Counter“. *A Dozen Ballads for the Times, about White Slavery*. London: T. Bosworth, 1854, S. 12.

81 Ebd.

82 Hierbei handelt es sich um ein sehr beliebtes Motiv, das in der Populärkultur (Fotografien, Comicstrips, Kurzfilme, Witze, Erzählungen) immer wieder aufgegriffen wurde. Oft waren die Darstellungen dabei explizit erotisch. Vgl. hierzu: Julie

And if you employ a typewritist,
 Always call her just what you mean;
 Say your typewritist, not your typewriter –
 Unless you mean the machine.⁸³

In den Gedichten „The Stenographers“ (1942) oder „Typists“ (1943) der kanadischen Dichterin P. K. Page wird eine weibliche Sichtweise auf die entmenslichende Monotonie der Büroarbeit geboten. Hierbei spielt die Schreibmaschine eine wesentliche Rolle:

In the felt of the morning, the calico minded,
 sufficiently starched, insert papers, hit keys,
 efficient and sure as their adding machines;
 yet they weep in the vault, they are taut as net curtains
 stretched upon frames. In their eyes I have seen
 the pin-men of madness in marathon trim
 race round the track of the stadium pupil.⁸⁴

Die Stenographinnen erscheinen in der letzten Strophe des Gedichts verdinglicht. Sie werden zunächst weder namentlich, noch durch ein Pronomen identifiziert; sie werden bildlich über ihre Kleidung aufgerufen. Durch den Vergleich mit der Rechenmaschine werden sie selbst mechanisiert und es wird ihnen die Befähigung genommen, ihre Emotionen zu verbalisieren. Diese offenbaren sich dem beobachtenden Ich des Gedichts nur als körperliche Zeichen. In „Typists“ wird die Verdinglichung der Büroangestellten durch eine Zerlegung ihrer Körper in Einzelteile, in Ohren, Hände, Augen, Gehirne und Finger, die unabhängig voneinander agieren, dargestellt. Sie sind Einzelteile, die durch die Schreibmaschine zusammengehalten werden.

Or, blind, sit with their faces locked
 away from work. Their varied eyes
 stiff as everlasting flowers.
 While fingers on a different plane
 perform the automatic act
 as questions grope along the dark
 and twisting corridors of brain.⁸⁵

Berebitsky. *Sex and the Office: A History of Gender, Power, and Desire*. New Haven: Yale University, 2012.

83 Anonym. „Typewriter and Typewriter“. *The National Stenographer*, Juni 1893.

84 P.K. Page. „The Stenographers“. *The Hidden Room: Collected Poems, Band 1*. Erin: The Porcupine's Quill, 1997. S. 103.

85 P.K. Page. „Typists“. *The Hidden Room: Collected Poems, Band 1*. Erin: The Porcupine's Quill, 1997. S. 103.

Der Arbeitsprozess des Blindschreibens wird als automatischer Akt⁸⁶ charakterisiert, an dem die Finger, nicht aber der Kopf beteiligt ist. Die Schreibkraft ist nicht nur physisch durch ihre körperliche Ausrichtung „locked away from work“, sondern hat auch emotional und geistig keine Beziehung mehr zu ihrer Arbeit. Die Typistin ist noch als Körper in der Masse der Angestellten sichtbar, nicht aber als Individuum: „When white-collar people get jobs, they sell not only their time and energy but their personalities as well.“⁸⁷ Konformität soll die Effizienz des rationalisierten Büros, das sich am Fließband der Fabrikarbeit orientiert, steigern. Dabei sind es seit Ende des 19. Jahrhunderts vor allem die weiblichen Angestellten, deren Funktionen im Büro durch die Beschreibung als ‚automatisch‘ oder ‚mechanisch‘, entwertet werden, obwohl auch für Tätigkeiten wie Stenographie und Schreibmaschinenschreiben spezielles Wissen sich angeeignet werden musste: „Whether a job is skilled or unskilled is mainly determined by the social negotiations that surround the definitions of jobs and skill“.⁸⁸

In Marge Piercys Gedicht „The Secretary Chant“ aus dem Jahre 1973 transformiert sich eine Sekretärin metaphorisch sogar in eine Mensch-Ding-Assemblage:

My hips are a desk,
 From my ears hang
 chains of paper clips.
 Rubber bands form my hair.
 My breasts are quills of
 mimeograph ink.
 My feet bear casters,
 Buzz. Click.
 My head is a badly organized file.
 My head is a switchboard
 where crossed lines crackle.
 Press my fingers
 and in my eyes appear
 credit and debit.

86 Die nach Methoden der Rationalisierung auf Effizienz und Zeitersparnis ausgerichteten neuen Formen des Arbeitens im Büro, die ohne bewusste Gedanken ausgeführt werden können, prägen in den surrealistischen Kreisen die Vorstellung von einer *Écriture automatique*: „Es kommt nicht von ungefähr, dass die Surrealisten das automatische Schreiben regelmäßig um eine Typistin geschart praktizierten, die sich so dem Diktat des Unbewussten verschrieb: das (weibliche) schreibende menschliche Medium wird zur Maschine und folgt dem Diktat des Unbewussten.“ Sven Spieker. „Die Bürokratie des Unbewussten. Das Archiv der Surrealisten“. *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum*. Hg. Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig. Berlin/New York: De Gruyter, 2008, S. 445-459, hier S. 449.

87 C. Wright Mills. *White Collar: The American Middle Classes*. Oxford University, 1951. S. xvii.

88 Gertjan De Groot/Marlou Schrover. *Women Workers and Technological Change in Europe in the Nineteenth and Twentieth Century*. London: Routledge, 1995. S. 5.

Zing, Tinkle.
 My navel is a reject button.
 From my mouth issue canceled reams.
 Swollen, heavy, rectangular
 I am about to be delivered
 of a baby
 Xerox machine.
 File me under W
 because I wonce
 was
 a woman.⁸⁹

Die dargestellte Mensch-Ding-Beziehung eröffnet verschiedene Interpretationsansätze für eine gendertheoretische Betrachtung von Büroarbeit. Zunächst kann die Ineinsetzung der Angestellten mit den räumlich-materiellen Dimensionen des Büros wieder auf den Verlust der Identität und der Persönlichkeit in der gleichmachenden Umgebung des Arbeitsplatzes hindeuten. Das lyrische Ich hat sich in ihrer Aufmachung und ihrem beruflichen Verhalten dem gesellschaftlichen Imago der Sekretärin konform zu verhalten, sodass sie ähnlich wie die industriegefertigten Büroartikel und Büroeinrichtungen austauschbar erscheint. Darüber hinaus lässt sich argumentieren, dass das Gedicht ähnlich wie bei Pages Gedichten die zunehmende Mechanisierung und Effizienzsteigerung der Büroarbeit durch die Verwandlung der Sekretärin in Bürogegenstände als entmenslichend darstellt. Sie trägt beispielsweise Schreibtischstuhlrollen an den Füßen, damit sie schneller Tätigkeiten in ihrem Arbeitsbereich verrichten kann, ohne aufstehen zu müssen. Die verdinglichte Sekretärin übt ihre Tätigkeiten nicht selbst aus, diese werden an ihr vollzogen – selbst der das Gedicht abschließende Geburtsvorgang wird im Passiv beschrieben. Der entpersonalisierenden Arbeit setzt das lyrische Ich die Kreativität der eigenen Poesie entgegen. Die Künstlerin versucht dabei nicht das Mechanische durch Imitation abzubilden, sie kontert mit einer humoristischen Überformung der Automatisierung:

The central irony of the poem is that the tendency of modern offices, in the name of efficiency and productivity, to turn women into robot-like secretaries [...], resulted in the opposite: a woman whose mind is creative, imaginative, and, in contrast to her sterile job, full of exuberant life. Her head may be „a badly organized file“ and a „switchboard,“ but her mind is not. The poem protests against the dehumanizing nature of mechanical office work by creating a secretary who turns that very condition of mechanization into an opportunity to reveal her fertile imagination.⁹⁰

89 Marge Piercy. „Secretary Chant“. *Circles on the Water*. New York: Alfred A. Knopf, 1973. S. 77.

90 Nils Clausson. „The Politics of Form in Marge Piercy’s ‚The Secretary Chant‘: Is Literary Criticism Still Possible at the Present Time? *CEA Critic* 83/1 (2021): S. 19-38, hier S. 25.

Die ausdrückliche Erwähnung von sexualisierten weiblichen Körperteilen – die schreibischbreiten Hüften, die prallen tintengefüllten Brüste – sowie der Verweis auf Schönheitsrituale und Körperschmuck – die als Ohrringe getragenen Büroklammern, die Gummibänder zum Frisieren der Haare – zu Beginn des Gedichts rekurrieren allerdings auch auf die Tatsache, dass Frauen im Büro durch sexuelle Objektivierung zu Dingen herabgesetzt werden. In der surrealistischen Verfremdung der eigenen Körperlichkeit zu einem Bürocyborg entkommt das lyrische Ich dem *male gaze* – „I wonce/was/a woman“ muss daher nicht zwangsläufig als negative Aussage gewertet werden, sondern kann auch als Ausbruch aus einer restriktiven Genderdichotomie betrachtet werden, die es Frauen in den 1970ern nach wie vor verwehrt Karriere zu machen und zudem Mutterschaft und Berufstätigkeit als sich gegenseitig ausschließend deklariert (ihre Muttermilch wurde durch Tinte ersetzt). Am Arbeitsplatz ist das lyrische Ich jetzt nicht mehr vornehmlich Frau, sondern wesentlicher Teil der Arbeitsgemeinschaft – sie verkörpert durch die Inkorporation der materiellen-räumlichen Ausstattung des Arbeitsplatzes das Büro selbst. Sie wird zum Netzwerk aus Mensch, Maschinen und Objekten und bringt den Fortschritt ins Büro, indem sie – beschrieben als Mimeograf – die neue Generation der Vervielfältigungstechnologie – den Xerox-Fotokopierer – in die Welt bringt. Vielleicht ließe sich hier mit Latour vom automatisierten Büro (vor allem in Hinblick auf zukünftige bürokratische Praktiken, die nicht nur durch menschliches Handeln bestimmt, sondern durch Algorithmen gesteuert werden) als Hybrid-Akteur sprechen, bei dem nicht mehr klar zwischen Subjekt und Objekt unterschieden werden kann: „Handeln ist nicht das Vermögen von Menschen, sondern das Vermögen *einer Verbindung von Aktanten*.“⁹¹ Anders als in den Gedichten des 19. Jahrhunderts lässt sich hier die Verdinglichungs-Metapher meines Erachtens nach nicht als eindeutig negativ auflösen. Die Hybridisierung verleiht der Angestellten auch Macht und unterstreicht die Wichtigkeit ihrer Position im Bürokosmos.

Verdinglichungen spielen in der Kunst, die ja bereits mit Objekten als künstlerische Grundlage operiert, im Kontext der Darstellung des Büros eine weniger große Rolle. Um Formen der bürokratischen Entmenschlichung und Mechanisierung zu reflektieren, wird hier im Gegensatz insbesondere auf die Verlebendigung der Gegenstände gesetzt. Abschließend sollen zwei unterschiedliche Ausführungen lebendiger Büroräume vorgestellt werden. Die Installation *Finance Department* (2013) des chinesischen Künstlers Wang Yuyang beispielsweise bildet eine typische Pekinger Finanzabteilung nach.⁹² Die Gegenstände und technischen Geräte, die den Raum als Büro ausweisen, sind hyperrealistische Kopien aus Silikon von echten Büroartefakten, die der Künstler seit 2005 gesammelt hat. In sämtlichen Objekten – Desktopcomputer, Aktenschrank,

91 Bruno Latour. *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 219.

92 Wang Yuyang: *Breathing Series – Office*. *VernissageTV Youtube Channel*. 05.01.2014. https://www.youtube.com/watch?v=qBH7TVw_tZ4 (letzter Zugriff: 15.03.2023).

Drehstuhl, Telefon, Papierkorb etc. – befinden sich Motoren, deren pumpende Bewegungen den Besuchern den Eindruck vermitteln, die Gegenstände würden tief ein- und ausatmen. Das eigentlich menschenleere Büro wird auf diese Weise ‚animiert‘. Viele der zum Leben erweckten ‚Exponate‘ sind bereits veraltet (z. B. Faxgerät, Röhrenbildschirm), ihr Lebenszyklus nähert sich dem Ende – ihr schwerfälliges Atmen bekommt hierdurch etwas Tragisches und die kurzen Produktzyklen der Technikbranche und Formen geplanter Obsoleszenz, die dazu führen, dass Geräte immer schneller ‚vor ihrer Zeit‘ entsorgt werden, erscheinen so nicht nur ökologisch verschwenderisch, sondern nachgerade grausam. Durch die Abwesenheit der menschlichen Mitarbeiter lässt sich das atmende Büro zunächst ebenfalls als Reflexion auf eine zunehmende Automatisierung der Büroprozesse, durch die der Mensch durch Technik ersetzt wird, deuten. Allerdings finden sich im nachgestellten Büro nicht nur technologische Geräte, von denen, wie bereits erwähnt, viele selbst nicht dem neuesten Stand entsprechen, sondern auch Kaffeebecher, Papierstapel, Bücher, Autoschlüssel oder eine Tüte vom Schnellimbiss, so dass mir dies nicht die primäre Aussage des atmenden Büros zu sein scheint. Auch die Ruhe und Gelassenheit, die die Installation ausstrahlt, spricht gegen eine Interpretation des kinetischen Kunstwerks als Versinnbildlichung eines mechanisierten Büros. Durch ihr gemeinsames Atmen existieren die Gegenstände nicht nur als Einzelobjekte, sie bilden ein Netzwerk: Papier, Drucker, Computer, Schreibtisch usw. und der durch den Atem symbolisierte alles verbindende Mensch erzeugen erst im Verbund das Büro.⁹³ Mensch und Gegenstände sind aufeinander angewiesen, menschliche und nichtmenschliche Wesen treiben gleichermaßen den Ablauf der Prozesse im Büro voran. Die Dinge formen zudem eine internationale Gemeinschaft und bilden so den globalisierten Handel ab. Anders als in Richartz’ Büroroman, dessen fiktives Büro in den 1970er Jahren primär mit deutschen Produkten ausgestattet war, versammeln sich im zeitgenössischen chinesischen Büro Marken aus der ganzen Welt: ein deutsches Telefon, ein chinesischer Laptop, ein niederländischer Bildschirm, ein amerikanischer Drucker, indonesisches Papier, ein japanisches Faxgerät, ein französisches Portemonnaie, eine chinesische Variante eines österreichischen Energiegetränks und ein Schuhkarton einer italienischen Modefirma. Das Büro spiegelt so die in den 1990er Jahren begonnenen Veränderungen des chinesischen Wirtschaftssektors wider. Die Integration teurer europäischer Luxusmarken (Autoschlüssel, Bekleidung, Accessoires) in den Arbeitsraum lässt sich darüber hinaus als Kommentar zum Entstehen einer neuen chinesischen Mittelschicht unter kapitalistischen Bedingungen lesen, für die diese westlichen Produkte als Statussymbol dienen und die ihren gesellschaftlichen Aufstieg über die Arbeit im Büro erzielen wollen. Der Büroroman, der seine Protagonisten beim Erklimmen der Karriereleiter

93 Eine spirituelle Deutung könnte die atmenden Gegenstände auch als eine Manifestation der fließenden Lebenskraft des Qi interpretieren.

begleitet und dabei oft geschäftliche Ratschläge erteilt, ist in China entsprechend seit der Jahrtausendwende ein Bestsellergenre.⁹⁴

Die 2007 in Brasilien ausgestellte Installation *O Escritório* des Schweizer Künstlerpaars Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger belebt ebenfalls einen Büroraum. Im Verwaltungszentrum von Brasília lassen die beiden Künstler ein Großraumbüro entstehen, das zum einen typisches Büromobiliar und Büroequipment – entliehen aus dem Depot der Banco de Brasil – enthält, zum anderen durch natürliche Elemente und organisches Material wie wuchernde Schlingpflanzen, bunte aus Müll und Papier hergestellte Blumen und Früchte, Insekten und Zweige ergänzt wird.⁹⁵ Computer und Telefonkabel verbinden sich mit Ranken und bilden eine hybride Koalition aus Natur und Technik. Darüber hinaus erzeugen Kunstdüngerlösungen, die an den Gegenständen des Büros wie Aktenordnern oder Computerterminals aufgetragen wurden, nach und nach immer fantastischere pinke Kristallgewächse, die die Struktur der Gegenstände verändern. Die Unvorhersagbarkeit der sich selbst erzeugenden kristallinen Skulpturen bringt Individualität ins standardisierte Bürodesign. Durch diese Kristallationsprozesse löst sich die Dinghaftigkeit der Objekte zunehmend auf, sie ‚wachsen‘ und werden so aus ihrer Passivität in Handlung überführt.⁹⁶ Die Zusammenführung von Büro und Natur destabilisiert die sterile Ordnung des Disziplinarraums Büro und transformiert dieses in einen märchenhaften, nicht mehr ‚managebaren‘ Garten: „Von einem Arbeitsplatz aus beginnt es zu spriessen, die Bürozimmerpflanzen schießen in die Höhe, eine üppige Vegetation breitet sich aus und die Tischplatten keimen auf. Es regnet Dünger und Düngerkristalle überwachsen langsam die Arbeitsplätze mitsamt den Computern.“⁹⁷ Das Kunstwerk kann als spielerische Versinnbildlichung des bürokratischen Dschungels, „der administrativen Undurchdringlichkeit“⁹⁸ interpretiert werden. Das organische Büro lässt sich darüber hinaus als unheimliche Manifestation neoliberaler sprachlicher Begrünungsversuche lesen, die metaphorische „Bürobotanik“⁹⁹

94 Vgl. hierzu: Marco Fumian. „Chronicle of Du Lala’s Promotion: Exemplary Literature, the Middle Class, and the Socialist Market“. *Modern Chinese Literature and Culture* 28/1 (2016): S. 78-128. Wang Xiaoyu. „Der Büroroman“. *Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven* 63/2 (2013). https://www.kulturaustausch.de/de/archiv?tx_amkulturaustausch_pi1%5Bauid%5D=1686&tx_amkulturaustausch_pi1%5Bview%5D=ARTICLE&cHash=c44916e1e303dd55d8dc4e52ddee69f5 (letzter Zugriff: 15.03.2023).

95 Vgl. hierzu: Linda Weintraub. *To Life!: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley: University of California Press, 2012, S. 277-282.

96 Karen Vandenberg. „Eine Kultur anlegen“. *steinerlenzlinger.ch*. 2002. <https://www.steinerlenzlinger.ch/?cat=80> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

97 Jörg Lenzlinger/Gerda Steiner. „O Escritório (Das Büro)“. CCBB Brasília, 2007. *steinerlenzlinger.ch*. 2007. <https://www.steinerlenzlinger.ch/?cat=26#> (letzter Zugriff: 15.03.2023).

98 Ebd.

99 Vgl. Daniel Hornuff. „Arbeitsplatzdesign. Eine Warnung vor Wohlfühlzonen und Bürobotanik“. *Deutschlandfunk Kultur*. 07.05.2019. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/arbeitsplatzdesign-eine-warnung-vor-wohlfuehlzonen-und-100.html>.

betreiben: Büros werden in diesem Zusammenhang als Gewächshäuser für Ideen, als Nährboden für Selbstentfaltung, als Oase der Kreativität beschrieben und der Arbeitsplatz so als *locus amoenus* und unternehmerisches Wachstumsstreben als natürlicher Vorgang inszeniert. Der ephemere¹⁰⁰ Bürogarten persifliert ferner das Raumkonzept der Bürolandschaft¹⁰¹, indem das Künstlerduo den Ausdruck wörtlich zu nehmen scheint. Während das in den 1960er Jahren entwickelte deutsche Arbeitsplatzdesign die Raumaufteilung dem Arbeitsfluss des Großraumbüros anpassen und Teamarbeit ermöglichen möchte und so räumliche und hierarchische Flexibilität und Dynamik vermittelt mobilem Mobiliar, der Abschaffung von einzelnen Büroparzellen oder der Integration von Pausenräumen zu erschaffen versucht, soll Steiners und Lenzlingers natürliche Bürolandschaft den Arbeitsfluss hemmen. Geräte werden unbenutzbar, die Arbeitsstationen sind durch die Verbindung mit den Kristallen und den Pflanzen im Raum verwurzelt, sie lassen sich nicht mehr zu immer neuen Raumarrangements zusammenbringen. Das Wachstum der Gegenstände bringt so Statik in den Arbeitsprozess, bricht in alltägliche Abläufe ein und führt wieder Langsamkeit ins beschleunigte Büro des 21. Jahrhunderts ein.¹⁰²

100 „The office items went back to the Banco do Brasil. The plants were returned to the gardener. Most of the other materials were reused for an exhibition in Rio de Janeiro. The crystals were dissolved so they could regrow in the Rio installation.“ Linda Weintraub. *To Life!* (wie Anm. 95). S. 280.

101 Vgl. hierzu z. B. Nikil Saval. *Cubed* (wie Anm. 37). S. 200-220.

102 Der vorliegende Beitrag hat erfolgreich ein Double Blind Peer Review durchlaufen.

Laura Zinn (Gießen)

„Goethe goes Rammstein“

Rammsteins „Vertonungen“ von Goethes Gedichten als Arbeit am Klassiker

1. Goethes Kanonisierung als Bestandteil einer Vorlagenfunktion der Arbeit am Klassiker

Wer sich mit deutscher Literatur und Kultur beschäftigt, wird trotz aller Kanondebatten und Kanonkritik verhältnismäßig schnell auf den Namen Goethe stoßen. Wie Wolfgang Wiesmüller ausführt, erweist sich nicht nur die „mediale Debatte über Kanonfragen [...] als Dauerbrenner, in gewisser Regelmäßigkeit wird auch ein ganz konkreter Kanon von Büchern, die man gelesen haben sollte, präsentiert und diskutiert.“¹ Wiesmüller diskutiert das Beispiel der 1997 von *Die Zeit* unter dem Titel *Der deutsche Literatur-Kanon. Was sollen Schüler lesen?* gestarteten Umfrage, deren Ergebnis „nicht gerade überraschend“ ausfiel: „Goethes Faust an der Spitze, gefolgt von Kafka, Thomas Mann, Büchner, Brecht, Schiller, Kleist und Lessing“.² Daher ist es kaum verwunderlich, dass Goethe und sein Werk in den vielfältigsten Kontexten ver- und bearbeitet werden: beispielsweise in Rafik Schamis und Uwe-Michael Gutzschhahns *Der geheime Bericht über den Dichter Goethe* (1999), als Akteur von Mantel- und Degen-Geschichten in den Romanen *Das Erbkönig-Manöver* (2007) und *Das Hamlett-Komplott* (2010) von Robert Löhr sowie *Die Geisterseher* (1995) und *Die Winterprinzessin* (1997) von Kai Meyer, in parodierenden Nacherzählungen von Klassikern wie beispielsweise *Hallo I bims der Faust! Extremst wichtige Bücher von Bildung her erklärt für 1 Jugend von heute* von Rolfgang von Goethe (2018), über das Anagramm Ojahn Golgo van Fontheweg für Johann Wolfgang von Goethe in Walter Moers' *Stadt der träumenden Bücher* (2004), titelgebend in der Schulkomödien-Trilogie *FACK JU GÖHTE* (2013-2017) oder den hier in den Fokus genommenen Gedichtvertonungen durch die Band Rammstein, als Vertreter der Neuen Deutschen Härte, im Kontext der Verwendung von Inhalten aus Goethes Werk unter klarer intertextueller Bezugnahme.

Allein die hier exemplarisch herausgegriffenen Titel zeigen die Bandbreite wie Goethe in verschiedenen Kontexten genutzt werden kann: im Fall von Schamis und Gutzschhahns Roman zur Unterhaltung mit dezidiert didaktischer Ausrichtung, um über Goethe und sein Werk zu informieren; bei Rolfgang von Goethe sowie den von Walter Moers verwendeten Anagrammen im

1 Wolfgang Wiesmüller. „Die Kanondebatte – Positionen und Entwicklungen“. *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten / Czasopismo Stowarzyszenia Germanistów Polskich* 2 (2013), 3, S. 281-295, hier S. 282.

2 Ebd.

Kontext einer parodistischen und kritisch-didaktischen Auseinandersetzung mit Kanon und Sprache; im Fall der ‚Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen‘-Romane³ von Löhr und Meyer zur Unterhaltung tendierend, aber auch mit dem Anspruch, ein intertextuelles Verweisspiel über die Nennung historischer Personen, Orte und Ereignisse in diesem Gemisch aus Fakt und Fiktion zu evozieren. Der genannte Filmtitel macht lediglich über die Erwähnung des Namens durch Goethes Kanonisierung eine zusätzliche Assoziation zur Schule und durch die Falschschreibung zum filmisch thematisierten Milieu auf. Der hier in den Fokus genommene Umgang Rammsteins mit zwei von Goethes Gedichten bewegt sich ebenfalls in diesem weiten Kontext aus Goethe-Anspielungen, -Aneignungen und -Adaptionen und weist einen komplexen Umgang mit den adaptierten Gedichten Goethes auf: Das Lied „Dalai Lama“ (aus dem Album *Reise, Reise* 2004) greift Goethes Ballade „Der Erlkönig“ (1782) auf, modernisiert dieses nicht nur, sondern wirft auch allein schon über die Wahl des Titels einige interessante Deutungsaspekte auf. Mit dem Lied „Rosenrot“ (aus dem Album *Rosenrot* 2005) wird wohl eines der bekanntesten deutschen Gedichte, Goethes „Heidenröslein“ (1770-89), von Rammstein aufgegriffen, umgedeutet und interpretiert.

So wie Hans Blumenberg in seinem umfassenden Werk die Arbeit am Mythos als grundlegende Eigenschaft unserer Kulturgeschichte herausarbeitet, um mit ihrer Hilfe eine chaotische Welt zu strukturieren,⁴ scheint sich parallel, wenn auch nicht im umfassenden Sinne einer menschlichen Grundeigenschaft, gerade in der Postmoderne ein intensives Interesse daran zu zeigen, sich mit kanonisierten Werken zu beschäftigen und diese in neuen Kontexten umzuschreiben. In der Fülle der zur Verfügung stehenden Literatur und anderen Kulturgütern erfolgt in stetiger Wiederholung der Rückgriff auf einen recht beständigen, wengleich landesweit variierenden Kernkanon,⁵ dessen Werke zitiert, adaptiert, variiert oder gänzlich umgearbeitet werden, womit diese parallel zu den im Kern stabil bleibenden Mythen eine ebensolche Beständigkeit aufweisen. Dass im deutschsprachigen Raum hierfür auch immer wieder auf Goethe und sein Werk zurückgegriffen wird, erklärt sich mit seiner außergewöhnlichen Stellung innerhalb der deutschen Literaturgeschichte, auch wenn diese nicht gänzlich

3 Vgl. Sonja Klimek. „Dichter-und-Denker-Mantel-und-Degen-Romane. Die Poetik des Wunderbaren und des Spiels in den parahistorischen Gebrüder-Grimm- und Goethe-Romanen von Kai Meyer und Robert Löhr“. *Alman Dili ve Edebiyatı Der-gisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 2 (2013), S. 99-115.

4 „Der *homo pictor* ist nicht nur der Erzeuger von Höhlenbildern für magische Jagdpraktiken, sondern das mit der Projektion von Bildern den Verlässlichkeitsmangel seiner Welt überspielende Wesen.“ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006 [Neuaufgabe basierend auf 6. Aufl. von 2001], S. 14.

5 Z. B. der Rückgriff auf Janes Austen, die Brontë-Schwester, Charles Dickens und Shakespeare in Groß-Britannien und von dort ausstrahlend dem anglophonen Sprachraum – wobei Shakespeare sich durchaus in den verschiedensten Ländern als immer wieder genutzte Vorlage finden lässt (z. B. die Adaption von *The Tempest* in Oliver Plaschkas *Der Wächter der Winde*, 2019).

unumstritten ist. Wie Dagmar Schmauks beispielsweise treffend in Bezug auf „Heidenröslein“ feststellt,

Bedarf die allgemeine Bekanntheit und Beliebtheit von Goethes „Heidenröslein“ m.E. einer Erklärung. Warum steht im Zentrum der deutschen Innigkeitslyrik ausgerechnet ein Gedicht, das eine Vergewaltigungsszene als Blumenpflücken beschönigt und durch formale Mittel wie den gewollt volksliedhaften Refrain bagatellisiert?⁶

Die Adaptionen durch Rammstein setzen mit dem Bekanntheitsgrad ein und zeigen mit der Bearbeitung der Gedichte zu eigenen Zwecken das aktuell immer wieder zu beobachtende Phänomen der ‚Arbeit am Klassiker‘, die sich einerseits durch eine eindeutig zu identifizierende intertextuelle Bezugnahme auszeichnet, andererseits den Stoff in neue Kontexte einbettet, sich kritisch mit dem kanonisierten Status des Werkes auseinandersetzt oder dessen Aussagen gar (im Sinne einer radikalen Umdeutung, wie Linda Costanzo Cahir sie im Kontext von Verfilmungen als „radical translation“⁷ beobachtet) ins Gegenteil verkehrt.

2. „Heidenröslein“ und „Rosenrot“

Rammstein setzt mit der genderverdrehten Adaption von „Heidenröslein“ auf dessen Bekanntheitsgrad, wie allein die Parallelisierung der ersten Zeile zeigt:

Goethe „Heidenröslein“

Sah ein Knab’ ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn.⁸

Rammstein „Rosenrot“

Sah ein Mädchen ein Röslein steh’n
Blühte dort in lichten Höh’n
So sprach sie ihren Liebsten an
Ob er es ihr steigen kann.⁹

Zusammen mit dem bei Rammstein titelgebenden, bei Goethe im volksliedhaften Refrain aufgegriffenen Rot der Rose wird hier ein klarer intertextueller Verweis gesetzt. Manfred Pfisters nach wie vor sinnvoll anwendbare

6 Dagmar Schmauks. „Rotes Blut und rote Blüten. Vergewaltigung und Lustmord im Spiegel der Lyrik.“ *Kodikas/Code. Ars Semiotica*. Bd. 31, Heft 1-2, 2008, S. 119-134, hier S. 132f.

7 Linda Costanzo Cahirs dritte Kategorie der Übersetzung (nach „literal“ und „traditional“) zeichnet sich dadurch aus, dass sie das Buch „in extreme and revolutionary ways both as a means of interpreting the literature and of making the film a more fully independent work“ umformt. (Linda Costanzo Cahir. *Literature into Film. Theory and Practical Approaches*. Jefferson, NC et al.: McFarland 2006, S. 16.)

8 Johann Wolfgang von Goethe. „Heidenröslein“. In: *Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 1 Gedichte und Epen*. München: dtv, 2000, S. 78, Z. 1-4.

9 Rammstein. „Rosenrot“. URL: <https://www.songtexte.de/songtexte/rammstein-rosenrot-1692132.html>, Z. 1-4, Stand 19.01.2023.

Skalierung¹⁰ von Intertextualität zeigt auf die obigen Zitate bezogen, wie der intertextuelle Bezug einzustufen ist: Die Referenzialität (die „Bloßlegung“ von Eigenarten des Textes, indem mit dem Zitat gearbeitet wird) und Autoreflexivität (die Markierung der Intertextualität) der ersten Textzeile erschöpft sich nicht damit, ein Zitat einfach zu übernehmen: Während Satzbau und Metrum (im Sinne von Pfisters Strukturalität) übernommen werden, wird der Akteur des Gedichts – und damit vorerst auch der Aggressor im Rahmen des Sexualdelikts – genderverkehrt gespiegelt, was eine ‚Spannung‘ zwischen Prätext und Adaption erzeugt (Dialogizität). Obwohl Autor und Titel des Prätextes nicht genannt werden, ist aufgrund des hohen Bekanntheitsgrads schlichtweg davon auszugehen, dass allein die Wortwahl der ersten Zeile nahezu lückenlos bei Rezipient*innen den intertextuellen Bezug herstellt und damit eine entsprechende Kommunikativität nach Pfister gewährleistet ist, immerhin ist Goethes „Heidenröslein“ „[e]ines der bekanntesten deutschen Gedichte [...]. Es gilt als besonders gemütvoll, wurde von Franz Schubert volksliedhaft vertont und fehlt in keiner Gedichtanthologie für die Schule.“¹¹ Auch die Tatsache, dass Herbert Grönemeyer für die deutsch-kanadische Mini-Serie SCHATTEN DER MÖRDER – SHADOWPLAY (international: SHADOWPLAY, THE DEFEATED, 2020) „Heidenröslein“ gecovered hat, spricht für die fortdauernde Präsenz des Textes in verschiedenen kulturellen Kontexten.

Da nur die erste Zeile zusammen mit der mit Rosen assoziierten Farbe Rot als direkte Bezugnahmen ausgewählt sind, während der Verlauf der weiteren Handlung rund um Verführung und Vergewaltigung jeweils unterschiedliche Richtungen einschlägt, liegt auch eine klar abgegrenzte Selektivität vor, mit welchen intertextuellen Bezügen und Zitaten gearbeitet wird, statt einer vagen Anspielung auf größere Zusammenhänge. Diese plakative Intertextualität ‚nach Lehrbuch‘ macht das Spannungsverhältnis in der Darstellung von Vergewaltigung/Verführung auffällig und bedeutungstragend. Trotz ihrer stark divergierenden Auslegungen des jeweiligen Geschehens ist es interessant, dass Sexualität und die in beiden Fällen damit verknüpfte Gewalt mit der Farbe rot und der Rose als symbolisch aufgeladener Blume verknüpft sind. Im Falle Rammsteins mag dies einerseits der intertextuellen Bezugnahme geschuldet sein, andererseits wird im Text und besonders in Kombination mit dem Video auch mit den von Goethe aufgegriffenen Symbolen gespielt, um eine neue Bedeutungsebene zu eröffnen.

Rot ist als Farbe in der Natur insgesamt eher selten anzutreffen, daher wohnt ihm eine besondere Signalkraft inne, und es wird laut Brent Berlin und Paul Kay in allen von ihnen untersuchten Sprachen nach Schwarz und Weiß als dritte Farbe verwendet.¹² Die Signalkraft der Farbe hängt, wie Dagmar Schmauks ausführte, besonders mit dem roten Blut zusammen:

10 Manfred Pfister. „Konzepte der Intertextualität“. In: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-30, hier S. 26-29.

11 Schmauks, Dagmar, S. 124.

12 Brent Berlin und Paul Kay. *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press, 1969. Vgl. weiterführend Schmauks, S. 121-123.

Die extremsten Emotionen aber löst das rote Blut aus, das wir meist nur indirekt zu sehen bekommen. Bei manchen Krankheiten („scharlachrot“) und bei heftigen Gefühlen („rot vor Wut“, „schamrot“) errötet die (Gesichts-)Haut, was bei hellhäutigen Menschen besonders auffällt. Da auch sexuelle Erregung zum Erröten führt, hat der Ausdruck „flammende Liebe“ eine handfeste physiologische Basis. [...] Das Blut selbst wird mit Gefahr und Tod assoziiert, da es nur bei Verletzungen und der tabubelasteten Menstruation sichtbar wird. Dies gilt in verstärktem Maße für das leuchtend rote arterielle Blut als Anzeichen lebensbedrohlicher Verletzungen. [...] Eine Besonderheit des Menschen ist ferner das Blutvergießen bei der Entjungferung. Es entsteht durch eine merkwürdige Asymmetrie in der Topologie der Geschlechter, die dazu führt, dass der erste Koitus nur bei der Frau irreversible körperliche Spuren hinterlässt – und nur bei ihr als Ehrverlust gelten kann.¹³

Das von Goethe beschriebene „Röslein, Röslein, Röslein rot“ steht trotz seiner die Vergewaltigung verharmlosenden Rhythmik¹⁴ in enger Verbindung mit den oben im Zitat angeführten Bedeutungen der Farbe Rot. „Heidenröslein“ schildert den erfolglosen Versuch eines Mädchens, sich gegen eine Vergewaltigung und Defloration (passend zur Blumenmetaphorik) zu wehren („Röslein wehrte sich und stach, / Half ihm doch kein Weh und Ach“), der in das fatalistische Fazit „Mußt’ es eben leiden“¹⁵ übergeht. Das dabei vergossene Blut der Entjungferung gibt dem anschließenden „Röslein, Röslein, Röslein rot“ eine zusätzliche, die Gewalt spiegelnde Bedeutung. Der im Gedicht nicht weiter berücksichtigte, mit der Defloration einhergehende Ehrverlust für das Mädchen oder die junge Frau führt zu einer weiteren Facette der Blumenmetaphorik, die durch das Pflücken zum Welken verurteilt ist. Der hier zu erwartende, wenn auch nicht thematisierte gesellschaftliche ‚Tod‘ der Entehrten wird in anderen Gedichten und Liedern durchaus auch mit realen Toden verknüpft, z. B. in Nick Caves Ballade „Where the Wild Roses Grow“ (erschieden auf dem Album *Murder Ballads*, 1996)¹⁶ oder in Rammsteins „Rosenrot“.

Der Songtext in Kombination mit dem Video zu „Rosenrot“ arbeitet auf vier Ebenen, die einander ergänzen: Das Video¹⁷ wie auch die Strophen wirken jeweils narrativ, während die beiden Refrain-Teile symbolisch aufgeladen sind und metaphorisch die Thematik ergänzen. Im Video wird die Ankunft von sechs kirchlichen Würdenträgern in einem kleinen Bergdorf, wo gerade ein Fest gefeiert wird, erzählt. Einer der kirchlichen Würdenträger bemerkt dabei ein junges, schönes Mädchen, dringt – ihrem flirtenden Blick nachgebend sowie von seiner eigenen Lust getrieben – nachts in ihr Haus ein und ermordet ihre Eltern als Pendant zur männlichen Triebhaftigkeit, die auch Goethes Gedicht prägt. Während das Mädchen im Video anfangs noch süffisant lächelnd dem

13 Schmauks, S. 122.

14 Auch Dagmar Schmauks kommt zu einer ähnlichen Beurteilung der wiederkehrenden Refrain-Verse in Goethes Gedicht, vgl. ebd., S. 125.

15 Johann Wolfgang von Goethe, „Heidenröslein“, HA, S. 78, Z. 17-19.

16 Vgl. Schmauks, S. 130.

17 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=af59U2BRRAU>, Stand: 19.01.2023.

Gewaltakt zusieht, beginnt sie nach vollendeter Tat anklagend auf den Mörder zu zeigen, zu schreien und damit die übrigen Dorfbewohner herbeizurufen, die den Täter festnehmen und verbrennen. Als *femme fatale* spielt sie damit ein doppeltes Spiel, das gleich drei Todesopfer fordert. Am nächsten Morgen verlassen die fünf übrigen Kirchenmänner das Dorf, auf dessen Platz die Asche noch letzte Rauchsäulen in den Himmel schickt.

Der in „Heidenröslein“ angedeutete Akt der Vergewaltigung findet sein Pendant in der erotischen, aber auch von Gewalt durchzogenen Fantasie des Kirchenmannes während der Refrain-Teile, in denen er mal unter dem Bett der Begehrten lauert, mal sich anschickt, mit ihr den sexuellen Akt zu vollziehen. In Parallelmontage geißeln sich die noch vollzähligen sechs Kirchenmänner im nächtlichen Wald im Kreis sitzend, um der aufkommenden sexuellen Begierde Einhalt zu gebieten. Die damit verbundene Kritik am Zölibat wird durch die intertextuelle Bezugnahme auch um Kritik an gewaltsam ausgelebtem sexuellem Begehren ergänzt, wie es in Goethes Gedicht, wenn auch verharmlosend, geschildert wird.

Die Strophen des Songtextes hingegen erzählen eine andere Geschichte: Eine junge Frau, die an einem Steilhang eine Blume wachsen sieht, bittet ihren Liebsten, ihr diese als Beweis seiner Liebe zu pflücken (1. Strophe). Der Mann erklärt sich bereit, besteigt den Berg und pflückt die Blume (2. Strophe). Auf dem Abstieg löst sich ein Stein unter seinem Fuß und der Jüngling stürzt mit einem Schrei mitsamt der Blume (wortwörtliche Deutung von „Beide fallen in den Grund“¹⁸) in die Tiefe (3. Strophe). Auch hier wird die Blumenmetaphorik mit Sexualität verknüpft, allerdings geht die Initiative hier von der weiblichen Figur aus, die das Pflücken der Blume als Gunstbeweis einfordert. Der Schrei, der durch ein Echo akustisch vervielfacht wird, spiegelt auf der metaphorischen Ebene das losgelöste Fallen in den sexuellen Höhepunkt, sodass sich das Wort „beide“ auch auf die handelnden Figuren beziehen lässt.

Durchbrochen wird die akustische Narrationsebene von den beiden Refrain-Teilen: Der Pre-Refrain arbeitet doppeldeutig, wenn „Sie will es und so ist es fein / So war es und so wird es immer sein / Sie will es und so ist es Brauch / Was sie will, bekommt sie auch“¹⁹ einerseits die hier erstarkte Machtposition der Frau, sich die verlangte Befriedigung bzw. Gunstbeweise erbringen zu lassen thematisiert wird, andererseits lässt der intertextuelle Bezug zu „Heidenröslein“ aber auch die Wahrnehmung der häufigen Wortwahl bei der Debatte um Vergewaltigungen und weitere Sexualstraftdelikte zu,²⁰ wodurch kritisch auf die verharmlosende Darstellung der Vergewaltigung in Goethes Gedicht angespielt wird. Der Refrain wiederum ergänzt die Rosenmetaphorik um die Spruchweisheiten- und Metaphernfelder ‚tiefe Brunnen‘ und ‚stille Wasser‘: ‚Tiefe Brunnen muss man graben / Wenn man klares Wasser will / Rosenrot, oh rosenrot / Tiefe

18 Rammstein. „Rosenrot“, Z. 28.

19 Rammstein. „Rosenrot“, Z. 5-8, 17-20, 29-32.

20 Sinngemäß beispielsweise eine vergewaltigte Frau hätte ‚es‘ provoziert, doch gewollt, genossen etc.

Wasser sind nicht still.“ Die Verwendung dieser Metaphern bzw. Spruchweisheiten über die Unergründlichkeit menschlicher Motivationen und Begierden durchdringt die beiden Narrative von Video und Strophen. Auf der visuellen Ebene brechen beide Hauptfiguren aus den im Handlungskontext zu erwartenden Rollenmustern aus, auf der akustischen Ebene ist es die Frage nach dem Zweck des Gunstbeweises, dessen Erbringung im Tod endet.

Die von Goethe metaphernreich geschilderte und verharmloste Vergewaltigung wird von Rammstein in ein nicht eindeutig auflösbares Szenario übertragen, dessen verschiedene sprachliche und visuelle Ebenen von einem nahezu dem gesamten Song untermalenden Gitarren-Riff zusammengehalten werden, wohingegen sich mit zunehmender Gewalteinwirkung Schlagzeug und Anlehnungen an Blechblasinstrumente zu einem Crescendo steigern und die sprachlich und visuell erzählten Gewaltakte auch akustisch umsetzen. Sowohl der weibliche wie auch männliche Part wirkt als Aggressor in der mit Gewalt und Erotik aufgeladenen Situation, in der die Blumenmetaphorik deutlich negativer konnotiert und weniger verharmlosend mit der Explizität des Strophentextes und vor allem des Videos in ein Konkurrenzverhältnis tritt. Die Arbeit am und mit dem Klassiker „Heidenröslein“ wird genutzt, um einen kritischen Blick auf das Gedicht zu werfen und gleichzeitig damit eine kritische Stellungnahme zu Sexualität und deren Unterdrückung im Zölibat einzunehmen.

3. „Erlkönig“ und „Dalai Lama“

Auch der Song „Dalai Lama“ weist klare intertextuelle Bezüge zu Goethes Ballade „Erlkönig“ auf, wenngleich Rammstein den Bezug hier nicht über die Variation eines Zitats plakativ herstellt, sondern kontinuierlich über Wortwahl, inhaltliche Parallelisierungen und Rhythmik, was sich exemplarisch an der ersten Strophe beobachten lässt:

Goethe „Erlkönig“

Wer reitet so spät durch *Nacht und Wind*?
Es ist der *Vater mit seinem Kind*;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn *sicher*, er hält ihn *warm*.²¹

Rammstein „Dalai Lama“

Ein Flugzeug liegt im *Abendwind*
An Bord ist auch ein *Mann mit Kind*
Sie sitzen *sicher* sitzen *warm*
Und gehen so dem Schlaf ins Garn
In drei Stunden sind sie da
Zum Wiegenfeste der Mama
Die Sicht ist gut der Himmel klar.²²

Die erste Strophe trägt bereits maßgeblich dazu bei, ob die Bezugnahme auf den Prätext erkannt wird. Während es einerseits – ähnlich wie bei „Rosenrot“

21 Johann Wolfgang von Goethe. „Erlkönig“, HA, S. 154f., hier S. 154, Z. 1-4.

22 Rammstein. „Dalai Lama“, <https://www.songtexte.de/songtexte/rammstein-dalai-lama-9180325.html>, Z. 1-6, Stand: 19.01.2023.

durch die genderverkehrte Darstellung – auch hier zu einer markanten Abweichung durch die Modernisierung des Transportmittels (Pferd bzw. Flugzeug) kommt, finden sich dennoch andererseits einige markante Parallelisierungen, die ohne direkten Zitatcharakter doch deutlich auf den Prätext verweisen: Statt des Ritts durch „Nacht und Wind“ fliegt das Flugzeug durch den „Abendwind“. Es kommt also zu einer ähnlichen Gestaltung der abendlich-nächtlichen Atmosphäre. Die Einführung der menschlichen, handelnden Personen (Vater und Kind bzw. Mann mit Kind) erfolgt über die gleiche Konnotation von Sicherheit und Wärme im Kontrast zur kühlen Nachtluft.

Neben diesen inhaltlichen, assoziativ arbeitenden Verweisen auf den Prätext findet sich auch eine rhythmische Gemeinsamkeit in beiden Werken. Goethes Ballade zeichnet sich durch eine regelmäßig wiederkehrende Unregelmäßigkeit im jambischen Metrum aus. In der Verschränkung mit dem Inhalt lassen sich hierin die wechselnden Gangarten des Pferdes vermuten, wenn der Vater angesteckt von der Angst seines Sohnes das Pferd zügelte, um sich umzusehen, bzw. es wieder antreibt, um schnell in die Sicherheit von Haus und Hof zu gelangen. Gleichzeitig dient das rhythmische „Stolpern“ auch als Indikator für die unterschwellig lauende Bedrohung, die sich im Erbkönig manifestiert. Auch in „Dalai Lama“ kommt es zu rhythmischen Veränderungen, die inhaltlich motiviert zu sein scheinen. Die im Paarreim stehenden ersten vier Zeilen der ersten Strophe weisen ein jambisches Metrum auf, wohingegen der Haufenreim in den Zeilen fünf bis sieben im Trochäus geschrieben ist. Der Wechsel vollzieht sich nach der inhaltlichen Bemerkung, dass Vater und Sohn im Flugzeug eingeschlafen sind. Die im Trochäus verfassten Zeilen schildern das Ziel der Reise wie auch die Feststellung über die ruhige Wetterlage. Der Trochäus wirkt, ähnlich den Strategien des unzuverlässigen Erzählens, als Indikator für Unsicherheit, denn weder bleibt der Himmel ruhig und klar, noch wird das Ziel der Reise erreicht. Obendrein bleibt der Trochäus mit dem im Songtext auftretenden Herrn im Himmel verknüpft, dessen Rede und Handlungen ebenfalls in Versen mit Trochäus geschildert werden, z. B. im ersten Pre-Refrain:

Weiter, weiter ins Verderben
Wir müssen leben bis wir sterben
Der Mensch gehört nicht in die Luft
So der Herr im Himmel ruft
Seine Söhne auf dem Wind
Bringt mir dieses Menschenkind.²³

Die erste Zeile als Anzeichen der Bedrohung im Trochäus wird in den nächsten beiden Versen vom Jambus abgelöst, in denen allgemeine Sentenzen aufgegriffen werden, bevor der Herr im Himmel im Trochäus in Erscheinung tritt, seine Söhne (wieder genderverkehrt als Spiegelung von Erbkönigs Töchtern) ruft und seinen Befehl äußert. Das auch hier stattfindende „Stolpern“ über die rhythmischen Wechsel kann parallel zur Interpretation der Pferdegangart als Aufgreifen

23 Ebd., Z. 7-12.

der im Flugzeug zu spürenden Turbulenzen aufgefasst werden bzw. markiert auch hier die von Beginn an vorhandene Bedrohung.

Parallel zu den sprachlich bemerkbaren Rhythmuswechseln wird auch instrumental der Inhalt gespiegelt: Der Song beginnt mit einem bis zum Pre-Refrain beständig wiederholten Gitarren-Riff, zunächst nur instrumental, dann als Untermalung des Textes. Der gleichbleibende Riff mit deutlich voneinander abgesetzten Noten und dem finalen aus dem eher dunklen Tonlagenmuster herausfallenden Abschluss, stimmt gerade auch in der wiederkehrenden Wiederholung auf die Antizipation der unterschweligen Bedrohung ein, die textlich etwas später mit dem Kippmoment von Jambus in Trochäus auch sprachlich umgesetzt wird. Diese sprachliche Markierung wird durch den Einsatz des Schlagzeugs intensiviert, so dass parallel zu den oben angesprochenen Strategien des unzuverlässigen Erzählens die Unsicherheit oder Bedrohung nicht nur sprachlich-rhythmisch, sondern auch musikalisch umgesetzt wird. Im Verlauf des Songs verliert der anfängliche, fast schon monoton wirkende Riff (auch die anfänglich ruhig und einschläfernd verlaufende Reise symbolisierend) immer weiter an Bedeutung und wird durch Schlagzeug und Riffs, deren Töne deutlich dichter beieinander liegen abgelöst, was die inhaltliche Parallele der in Panik umkippenden Unsicherheit im Verlauf der weiteren Handlung auf musikalischer Ebene spiegelt.

Die Unsicherheit (bzw. nach Todorov *hésitation*)²⁴ als weitere inhaltliche Parallele zu Goethes Gedicht lässt die Frage unbeantwortet, ob die phantastischen Ereignisse tatsächlich stattfinden oder lediglich von den beiden Kindern imaginiert werden, um unheimliche Eindrücke über magisches Denken erklären und begreifbar machen zu können – bei Goethe das unheimliche Erlebnis des nächtlichen Ritts²⁵ und den in der Interpretation gängigen Fieberwahn,²⁶ bei Rammstein der Schlaf, der mit den Turbulenzen und dem daraus resultierenden, textlich nicht narrativierten, aber in dem im Internet kursierenden Video visualisierten Flugzeugabsturz²⁷ ein jähes Ende findet („Schüttelt wach die Menschenfracht“, „In Panik schreit die Menschenfracht“²⁸).

24 Tzvetan Todorov. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Übersetzung von Richard Howard. Ithaka, New York: Cornell Paperbacks, 1975, S. 25.

25 Vgl. auch Elmar Treptow. *Die erhabene Natur. Entwurf einer ökologischen Ästhetik*. Würzburg 2001, S. 27: „Dass die Natur mit ihren an sich zweckmäßigen erhabenen Metamorphosen die Menschen sowohl anzieht wie abstößt sowie Sehnsucht und Grauen erweckt, hat Goethe mit seiner Ballade ‚Erlkönig‘ in populär gewordener Gestalt ausgedrückt. Die Furcht des Knaben vor der unheimlichen bedrohlichen Natur in der Personifizierung des Erlkönigs bildet das Zentrum des lyrisch-episch-dramatischen Gedichts.“

26 Vgl. z. B. Janin Aadam. „Goethes Erlkönig als kalter Verführer in transmedialen Umsetzungen“. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 36 (2015), S. 125-138, hier S. 126. Uwe Lammla. *Essays zur deutschen Dichtung und Religion*. Neustadt 2003, S. 57.

27 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=keMlyj6809Y>, Stand: 19.01.2023.

28 Rammstein. „Dalai Lama“, Z. 17, 33.

Die Gestaltung der antagonistischen wie auch der titelgebenden Figur hingegen weist markante Unterschiede auf. Wie Janin Aadam ausführt, tritt der Erbkönig als „kalter Verführer“ auf:

Die kalte Umgebung steht nun im Gegensatz zu dem Werben und Begehren des Erbkönigs, der dem Kind einen paradiesischen Zustand verspricht. Hierbei werden vor allem bildhafte Beschreibungen verwendet, die Wärme vermitteln: Mit bunten Blumen, dem Strand und der Farbe Gold werden sommerliche Temperaturen verbunden. Folglich versucht der Erbkönig über die Vorstellung von Wärme um den Jungen zu werben, wodurch er umso mehr als kalter Verführer erscheint.²⁹

Erst als der Junge nicht auf das Werben des Erbkönigs eingeht, den versprochenen Verlockungen von Wärme auf dem Ritt durch die Kälte nicht nachgibt, zeigt der Erbkönig sein anderes, zorniges Gesicht: „Und bist du nicht willig, so brauch’ ich Gewalt.“³⁰ Rammsteins übersinnlicher Antagonist hingegen tritt nicht als Verführer auf, der zunächst versucht, sich mit Kalkül und List des Jungen zu bemächtigen, bevor er Gewalt anwendet. Der Herr im Himmel ist von Beginn an über die Anmaßung des Menschen, in sein Reich einzudringen, erzürnt und fordert – möglicherweise als Tribut – das Kind an Bord des Flugzeugs. Als der Vater in seiner Panik das Kind versehentlich erstickt, schließt sich die Seele des Kindes dem Chor der Söhne an:

Der Vater hält das Kind jetzt fest / Hat es sehr an sich gepresst / Bemerkt nicht dessen Atemnot / Doch die Angst kennt kein Erbarmen / So der Vater mit den Armen / Drückt die Seele aus dem Kind / Diese setzt sich auf den Wind und singt: / Komm her, bleib hier / Wir sind gut zu dir / Komm her, bleib hier / Wir sind Brüder dir.³¹

Der Verführungsaspekt des Erbkönigs kommt hier nur im Refrain, der die Worte des Chors der Söhne wiedergibt, zum Tragen, mit denen zum Bleiben in der Gemeinschaft aufgefordert bzw. eingeladen wird. Das Kind trifft auch hier nicht die Entscheidung, sich den Söhnen anzuschließen, sondern wird durch den Tod in der Luft zum Bestandteil der übernatürlichen Ebene (sei diese nun real oder lediglich imaginiert). Der Tod tritt hier nicht durch den Erbkönig oder die Krankheit (sofern das Kind den Erbkönig im Fieberwahn imaginiert) ein, sondern wird durch den Vater im Moment der Panik durch die Turbulenzen herbeigeführt, wenn er das Kind an sich presst, um es zu schützen und möglicherweise auch, um selbst Halt zu suchen. Wenn die Seele des Kindes sich direkt dem Chor anschließt, legt dies die Vermutung nahe, dass der Chor sich generell aus Seelen in der Luft Verstorbener (Kinder, möglicherweise auch Erwachsener) zusammensetzt.

29 Aadam, S. 129.

30 Johann Wolfgang von Goethe. „Erbkönig“, HA, S. 155, Z. 26.

31 Rammstein. „Dalai Lama“, Z. 45-55.

Zeitlich kann „Dalai Lama“ als Reaktion auf Themen wie Flugangst und Angst vor Flugzeugabstürzen im Nachgang von 9/11 eingeordnet werden. Ursprünglich stand, so zumindest die Fan-Wiki-Seite, auch „Flugangst“ als Titel zur Debatte, wurde dann aber wegen der vom Dalai Lama geäußerten Abneigung gegen Flugreisen in „Dalai Lama“ geändert.³² Neben dieser Erklärung wird seitens der Fans in verschiedenen Foren vielfach debattiert, wie der Inhalt des Songs mit dem Titel zu verknüpfen ist,³³ denn im Gegensatz zu Goethes titelgebender Figur gibt es keine eindeutige Beziehung zwischen den im Song auftretenden Figuren und dem Titel. Assoziativ lassen sich verschiedene Ansätze möglicher Verknüpfungen zwischen Titel und Inhalt finden: Recht vage wäre die Gleichsetzung des Herrn im Himmel mit dem Dalai Lama als religiöses Oberhaupt Tibets aufgrund dessen geographischer Lage als Dach der Welt und damit dem Himmel am nächsten gelegen. Die Schar der Söhne könnte so in ihrer Gemeinschaft als buddhistische Mönche aufgefasst werden. Allerdings wirkt dieser Ansatz bei Betrachtung der Aggressivität des Herrn im Himmel und dessen Forderung nach dem im Flugzeug befindlichen Kind doch eher befremdlich und lässt sich nicht aufrecht halten. Den Dalai Lama in Folge der politischen Spannungen und seinem notwendigen Exil als ebenso hilflos ausgeliefert wie das Kind im Flugzeug zu betrachten, ist genauso assoziativ vage, wenngleich nicht ganz so befremdlich. Eine in Fan-Foren ebenfalls mitunter anklingende Variante,³⁴ den Titel und den Inhalt des Songs miteinander zu verknüpfen, liegt in der Idee, die Handlung als Allegorie auf Religionen zu sehen, wobei der Vater die drei Weltreligionen (Christentum, Islam, Judentum) symbolisiert, die sich im Hinblick auf ihre Jenseitsvorstellungen an das einmalige diesseitige Leben klammern, während der Chor der Söhne und die sich anschließende Seele des Kindes die vom Buddhismus vertretene Vorstellung der Reinkarnation vertreten und damit Todesängste durch die Wiederholung eines diesseitigen Lebens eher obsolet wirken. Aber auch hierbei handelt es sich eher um eine assoziative Interpretation, die sich inhaltlich nicht klar begründen lässt.

Interessant ist in jedem Fall, dass in den verschiedenen oben zitierten Foren immer wieder der Song und die Diskussionen darüber als Anlass genommen werden, auch Goethes Gedicht zu zitieren und damit zu lesen. Der Song regt also durch die intertextuellen Verweise zu einer Auseinandersetzung mit der kanonisierten Vorlage an. Die Adaption sorgt damit für eine Beschäftigung mit dem Original, dessen kanonisierter Status dadurch stets weiter bestätigt wird, selbst wenn ein kritischer Blick auf das Original geworfen wird und die Adaption neue Kontexte für die Deutung des Inhalts eröffnet.

32 Vgl. https://rammstein.fandom.com/wiki/Dalai_Lama, Stand: 19.01.2023.

33 Vgl. z. B. <https://www.gutefrage.net/frage/rammstein-dalai-lama-um-was-gehts>; <https://www.ra-forum.com/index.php?thread/534-dalai-lama/>, Stand: 19.01.2023.

34 Vgl. z. B. <https://www.ra-forum.com/index.php?thread/534-dalai-lama/>, Stand: 19.01.2023.

4. Arbeit am Klassiker

Die mitunter freien, aber dennoch klar auf das Original verweisenden Adaptionen von Goethes Gedichten durch die Band Rammstein zeigen symptomatisch ein zu beobachtendes Phänomen in der Literaturgeschichte – besonders ausgeprägt in der Postmoderne –, das hier als „Arbeit am Klassiker“ in Anlehnung an Blumenbergs „Arbeit am Mythos“ betitelt wurde. Texte und Narrative, denen ein allgemeiner Bekanntheitsgrad zu unterstellen ist, werden unter Nutzung dieses Bekanntheitsgrads über intertextuelle Verweise verwendet und variiert, kritisiert oder für die Erschließung neuer Perspektiven und Kontexte verwendet. Während Franz Schuberts Vertonungen von Goethes Gedichten „Heidenröslein“ und „Erlkönig“ eher darauf zielen, die ‚lyrischen Qualitäten‘ der Gedichte durch die Intonierung weiter hervorzuheben und die Stimmung atmosphärisch greifbar zu machen, sind die Bearbeitungen durch Rammstein deutlich vielschichtiger, wobei die Bezugnahmen auf den stabilen ‚Kern‘ von Goethes Gedichten und damit deren kanonisierten Status dennoch vorhanden bleiben. Damit kommt es zu einem ähnlichen Phänomen, wie Blumenberg es der Natur des Mythos zuschreibt, „daß er Wiederholbarkeit suggeriert, ein Wiedererkennen elementarer Geschichten“.³⁵ Wenn nach Blumenberg im Mythos die Phantasie „ihre eigene Geschichte, die Kosmogonie ihres Hervorhebens aus dem Chaos durch den Eros“ erzählt und es „[d]eshalb [...] den neuen Mythos geben [kann], wenn die poetische Phantasie zu sich selbst kommt, ihr jene eigene Geschichte zum Thema wird“,³⁶ dann lässt sich dies auch auf die immer wiederkehrende Verwendung von beispielsweise Goethes Werk in Form von Adaption, Aneignung und Anspielung übertragen. Exemplarisch lässt sich hier z. B. die Verwendung des Erlkönigs als Figur in Bernhard Hennens *Nebenan* (2001) oder S. Jae-Jones’ „Erlkönig-Saga“ mit den beiden Teilen *Wintersong* (2017) und *Shadowsong* (2018) – die wiederum selbst starke Bezüge zu einem Experiment ‚musikalisch‘ agierender Literatur aufweisen – nennen. Der Wiedererkennungswert dieser Geschichten bzw. in Goethes Fall der beiden Gedichte, zusammen mit ihren offenbar die Phantasie anregenden Inhalten beinhaltet eine Bedeutsamkeit, die ganz ähnlich zu der von Blumenberg dem Mythos attestierten,³⁷ aufzufassen ist. Ihre Wiederholungen in verschiedenen medialen Kontexten steigern den Wiedererkennungswert, sodass dieser sich stets selbst aktualisiert, da die Bekanntheit überhaupt erst Grundlage für intertextuelle Verweisspiele ist und so der Rückgriff bzw. die „Arbeit am Klassiker“ ein sich selbst stets wieder erweiterndes Geflecht aus Texten und anderen medialen Ausdrucksformen ist.³⁸

35 Blumenberg, S. 70.

36 Ebd., S. 71.

37 Vgl. ebd., S. 77.

38 Der vorliegende Beitrag hat erfolgreich ein Double Blind Peer Review durchlaufen.

Aus dem Inhalt: Anna Isabell Wörsdörfer: Remedialisierungen. Zur televisiven Dynamisierung der Bildkunst in der französischen Krimiserie »L'art du crime« • Joachim Harst: Virtuelle Investigationen. Transformationen des Indizienparadigmas zwischen Sherlock Holmes und ›Forensic Architecture‹ • Annette Simonis: Gefilmte Pinguine als Romansujet. Zur Adaption von Fernseh-Naturdokumentationen in den Romanen von Hazel Prior • Corinna Dziudzia: Digitale Reflexionen und potenzierte Intermedialität. Banksy in Pompeji • Alexandra Müller: Atmende Faxgeräte, widerspenstige Schreibtischlampen und Schreibtisch-Sekretärin-Hybride. Büromaterialien und Bürodinge in Kunst und Literatur • Laura Zinn: ›Goethe goes Rammstein‹. Rammsteins ›Vertonungen‹ von Goethes Gedichten als Arbeit am Klassiker