

Sarah Schmidt (Hg.)

# SPRACHEN DES SAMMELNS

Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns

Wilhelm Fink

Das Zustandekommen der Beiträge sowie der Druck dieses Bandes wurden durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert.

Umschlagabbildung:

Heidemarie von Wedel: „*Library*. Vom Verschwinden der Bücher in einem Buch und vom Verbleib einiger Titel“, Stuttgart: UND EINS, 2014. © Heidemarie von Wedel, 2014.

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat und Satz: Margret Westerwinter, Düsseldorf; [www.lektorat-westerwinter.de](http://www.lektorat-westerwinter.de)  
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6097-4

## INHALT

SARAH SCHMIDT

Sprachen des Sammelns. Zur Einleitung ..... 13

### I. DIE BESCHREIBBARKEIT DER DINGE UND DIE DINGLICHKEIT DER SPRACHE

MONA KÖRTE & SARAH SCHMIDT

Die Beschreibbarkeit der Dinge und  
die Dinglichkeit der Sprache. Zur Einleitung ..... 31

ULRIKE VEDDER

*Gendered objects.*  
Literarische Ding- und Geschlechtercodierungen ..... 43

DOERTE BISCHOFF

Vom Überleben der Dinge. Sammlung und Exil in  
Edmund de Waals *Der Hase mit den Bernsteinaugen*  
und Nicole Krauss' *Das große Haus* ..... 59

KATJA SCHUBERT

Das wandernde Taschentuch –  
Herta Müllers widerständige Sammlung ..... 81

DOMINIK FINKELDE

Der nicht aufgehende Rest –  
zum Widerstreit zwischen Objekt und Ding in der Moderne ..... 97

ULRIKE VEDDER

*GENDERED OBJECTS.*  
LITERARISCHE DING- UND GESCHLECHTERCODIERUNGEN

1. „Wann beginnt die Bedeutung des Objekts?“ –  
Ding- und Geschlechtercodierungen

Begreift man die Dinge im Alltag, im Sozialen, in den Wissenschaften nicht als – funktionales oder widerspenstiges – Werkzeug im Sinne verfügbarer Objekte, sondern als mehr oder weniger komplexe Agenten, die Kultur- und Erkenntnisprozesse konstituieren, dann rückt die Frage nach ihrer Bedeutungsgebung ebenso in den Vordergrund wie die nach ihrem Verhältnis zu den menschlichen Subjekten. Bruno Latour spricht konsequenterweise von Dingen als ‚nichtmenschlichen Wesen‘, um diese von menschlichen Wesen zwar zu unterscheiden, aber – anstelle eines instrumentellen Verhältnisses – zugleich die Verquickung von Menschen und nicht-menschlichen Wesen anzuzeigen: „Wenn nichtmenschliche Wesen nicht länger mit Objekten verwechselt werden, läßt sich vielleicht das Kollektiv vorstellen, in dem die Menschen mit ihnen verwoben leben.“<sup>1</sup>

Nur in dieser Verquickung sind Dinge als wahrgenommene, versprachlichte, bedeutsame Dinge vorstellbar – auch wenn zugleich gilt: „Die wesentliche Eigenschaft des Dinges ist, dass es sich nicht in seinen wahrnehmbaren Eigenschaften erschöpft“<sup>2</sup>. Doch dieses Surplus mittels dessen, was nicht wahrnehmbar ist, ist ebenso wenig formulierbar wie eine Antwort auf die Frage, was und wie „Dinge ohne uns“ eigentlich sind.<sup>3</sup> In diesem Sinne hat Roland Barthes auf die grundsätzlich „kodifizierte Natur des Objekts“<sup>4</sup> hingewiesen – selbst wenn es der „Sinn eines Unsinn“<sup>5</sup> ist –, und zwar unabhängig von seiner Funktion:

Wann beginnt die Bedeutung des Objekts? [...] [S]obald das Objekt produziert und von einer Gesellschaft von Menschen konsumiert wird, sobald es hergestellt, normalisiert wird [...]. Alle Objekte, die einer Gesellschaft angehören, besitzen einen Sinn; um sinnfreie Objekte zu finden, müßte man sich vollständig improvisieren.

<sup>1</sup> Latour 2002, *Die Hoffnung der Pandora*, 212.

<sup>2</sup> Niehaus 2009, *Das Buch der wandernden Dinge*, 385.

<sup>3</sup> Macho 2011, *Dinge ohne uns*.

<sup>4</sup> Barthes 1988, *Semantik des Objekts*, 196.

<sup>5</sup> Ebd., 189.

sierte Objekte vorstellen; [...] um absolut improvisierte Objekte zu finden, müßte man in völlig asoziale Zustände geraten.<sup>6</sup>

Zur Bedeutungsgebung von Objekten zählen an zentraler Stelle die Geschlechtercodierungen, die die Dinge prägen und sich in ihnen verdichten, die aber auch von den Objekten ausgehen. Denn neben den Dingen stellt auch die Kategorie Gender für subjektive, kulturelle und soziale Identitäten und Gemeinschaften ein wesentliches Konstituens dar, so dass in beider Zusammenspiel „two of the most fundamental components of the cultural framework which holds together our sense of social identity“<sup>7</sup> ihre Wirkung entfalten. Dabei werden zum einen die Dinge auf vielfache Weise – von Materialität und Gestaltung bis zur Anwendung, Sammlung, Ästhetisierung oder Aussortierung – als männlich oder weiblich, als sexualisiert oder asexuell, als normativ oder *queer* markiert<sup>8</sup>:

Die Determinierung der Dinge als weiblich etwa realisiert sich, situiert nach Raum und Zeit, auf mehreren Ebenen: von der Herstellungs- zur Gebrauchsweise, von der Ästhetik über die Materialität bis zur Funktionalität. Die symbolischen Prozesse der Kodierung, insbesondere im Bereich der Mode, beschäftigen sich geradezu obsessiv mit der Geschlechterkultur, definieren und redefinieren die Grenzziehungen zwischen den Sphären.<sup>9</sup>

Zum anderen markieren die Dinge ihrerseits, als *gendered objects*, die Subjekte, die mit ihnen umgehen, und die Kontexte, in denen sie arrangiert sind, und wirken so auf die Verfestigung oder auch Neuformierung von Geschlechterordnungen hin.<sup>10</sup>

Damit gerät zugleich der historische Prozess des *gendering* in den Fokus. Als unhintergehbare Bedeutungsgebung erscheint er häufig geradezu naturalisiert und normalisiert, so dass „in ‚gendered objects‘ die deutungsreiche Beziehung zwischen Dingen und Geschlechtern als kulturelle Norm eingelagert und quasi unsichtbar ist, weil in westlichen Kulturen die geschlechtliche Kodierung der Dinge ‚normal‘ erscheint.“<sup>11</sup> Diese kulturelle Normierung prozediert ebenso stereotyp wie vielschichtig, was sowohl den alltäglichen – sorglos-affirmativen wie kritisch-subversiven – Umgang mit *gendered objects* als auch dessen wissenschaftliche Analyse prägt:

At one level, the gendering of objects is an extremely complex process, which sometimes seems impossible to elucidate, yet the over-determination of coding involved in the construction of certain objects as ‚male‘ or ‚female‘ can sometimes seem crude, almost comical.<sup>12</sup>

Die wechselseitigen Prozesse der geschlechtlichen Codierung, Signifikation und Narration sind also mithilfe der Kategorie der *gendered objects* beobachtbar und ermöglichen die kritische Reflexion von Geschlechterordnungen als Zeichen- und Wissensordnungen hinsichtlich ihrer Strukturen, Bedingungen und Effekte:

[W]enn unsere Wahrnehmung und Interpretation unserer selbst und der Welt so eng mit den Dingen unserer Umgebung verknüpft sind, deren kulturelle, symbolische und historische spezifische Bedeutungszuschreibungen wir immer neu setzen, interpretieren oder umformen, dann werden in genau jenem Umgang mit den Dingen auch – bewußt oder unbewußt – die Strukturen der Geschlechterordnung verhandelt.<sup>13</sup>

Diese nicht nur für die Geschlechterforschung relevanten Aspekte sind sowohl in ethnologischen, soziologischen und historischen Studien zur materiellen Kultur<sup>14</sup> als auch in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Ästhetik und Semiologie der Dinge immer wieder fallweise einbezogen worden – so beispielsweise für das Objekt- und Zeichensystem der Mode<sup>15</sup> oder die Dinge als Fetische<sup>16</sup>, für das Objekt der weiblichen Statue oder der Schaufensterpuppe<sup>17</sup>, für den Zusammenhang zwischen Raum- und Geschlechterordnung in Interieurs mit ihren Möbeln, Stoffen und Accessoires.<sup>18</sup> Während also die Bedeutung der Geschlechtercodierungen einzelner Objekttypen, -gruppen oder –beziehungen analysiert und diskutiert worden ist, ist das Forschungsfeld einer systematischeren Untersuchung von *gendered objects* in viele Richtungen hin offen, beispielsweise in Hinblick auf weitere Dingkategorien (wie Trophäe, Erbstück, Liebesgabe, Ausstellungsobjekt, Müll, Reliquie), auf den Umgang mit Dingen und Artefakten (wie Produzieren, Konsumieren, Sammeln, Weitergeben, Wegwerfen) oder in Hinblick auf die damit einhergehenden bzw. generierten Zeichen-, Medien- und Wissensordnungen.

Die Literatur kann als ein bevorzugtes Reflexionsmedium der skizzierten Prozesse fungieren, nicht nur, weil Bedeutungsgebungen in literarischen Tex-

<sup>6</sup> Ebd., 190.

<sup>7</sup> Kirkham/Attfield 1996, Introduction, 1.

<sup>8</sup> → Regina Hilber spielt in ihren Gedichten mit den geschlechtsspezifischen Codierungen der Dinge und sucht nach dem Zwischenort, dem dritten Geschlecht, das eine Permutation aller Geschlechter zur Folge hat, vgl. die Gedichte aus dem Gedichtzyklus „Brandenburg-Zyklus *tagwerk X*“.

<sup>9</sup> König 2010, Relationen, 363.

<sup>10</sup> → Inwiefern ein Ding wie das Taschentuch auch multiple Codierungen annehmen kann – u. a. die des „Mütterlichen“ – beschreibt Katja Schubert in ihrem Beitrag „Das wandernde Taschentuch“ im ersten Kapitel.

<sup>11</sup> König 2014, Geschlecht und Dinge, 66.

<sup>12</sup> Kirkham/Attfield 1996, Introduction, 5.

<sup>13</sup> Ecker/Scholz 2000, Einleitung, 10.

<sup>14</sup> Vgl. z. B. Mentges/Mohrmann/Foerster (Hg.) 2000, *Geschlecht und materielle Kultur*; de Grazia/Furlough (Hg.) 1996, *The Sex of Things*; Martinez/Ames (Hg.) 1997, *The Material Culture of Gender*.

<sup>15</sup> Vgl. z. B. Lehnert 1998, *Mode, Weiblichkeit und Modernität*; dies. 2013, *Mode*; Vinken 2013, *Angezogen*.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Böhme 2006, *Fetischismus und Kultur*; Bischoff 2013, *Poetischer Fetischismus*; Blättler/Schmieder (Hg.) 2014, *In Gegenwart des Fetischs*.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. Müller-Tamm/Sykora (Hg.) 1999, *Puppen Körper Automaten*.

<sup>18</sup> Vgl. z. B. Roßberg 2011, *Wie Frauen Zimmer wurden*; Söntgen 1998, *Frauenräume – Männerträume*.

ten vollzogen, narrativiert, befragt und irritiert werden, sondern auch angesichts des Potentials der Literatur für die Bestimmung unseres Verhältnisses zu den Dingen: Sie weist ihnen einen Ort in einer Lebensgeschichte zu, verleiht ihnen eine soziale Positionierung, besetzt sie mit Wünschen und Aufgaben, stört und entkoppelt konventionelle Verknüpfungen zwischen Wort und Sache. Über solche Kontexte bzw. De- und Rekontextualisierungen durch Literatur und andere Narrative nehmen Dinge Bedeutungen an und werden erzählbar, werden zu „telling objects“<sup>19</sup>. Zudem ist sie es, die einen „Eigensinn“<sup>20</sup>, ja ein Eigenleben der Dinge nicht nur metaphorisch behauptet, sondern narrativ auserzählen kann.

Im Folgenden stehen literarische *gendered objects* im Zentrum, wobei insbesondere die skizzierte zweifache Perspektivierung interessieren soll: zum einen die Geschlechtercodierungen und Bedeutungszuschreibungen, die den Dingen anhaften, und zum anderen deren bedeutungsproduzierende Rückwirkungen auf *gendered subjects*. Hier ist *gendered* also im doppelten Sinne zu verstehen, nämlich als geschlechterbezogen und als generativ: „To gender‘ is not only to code as male or female but also ‚to generate‘ – which can, for the purposes of this field of enquiry, be applied to the act of producing meaning.“<sup>21</sup> Angesichts der Koinzidenz, dass im 19. Jahrhundert die Geschlechteridentitäten und -performanzen im kulturellen, sozialen, medizinischen und wissenschaftlichen Register enormen Spannungen und Verhandlungen unterliegen und „dass das 19. Jahrhundert auch das Saeculum der Dinge ist“<sup>22</sup>, sollen nun die *telling gendered objects* in aufschlussreichen literarischen Texten des 19. Jahrhunderts einer kursorischen Lektüre unterzogen werden.

## 2. *Gendered objects* als Gedächtnismedien: Tradieren und Verwerfen (Adalbert Stifter)

Dinge als Gedächtnismedien werden bewahrt, archiviert, weitergegeben, transformiert – und vielleicht dann doch verloren –, sind also Teil eines Dingverkehrs durch Räume und Zeiten, der auch ihre Bedeutungen strukturiert.<sup>23</sup> Weil der „große Code der Objekte, in dem wir leben“<sup>24</sup>, ja kein fixierter Bedeutungskatalog ist, sondern ein zentrales Element des übergeordneten kulturellen Codes, der unser Weltwissen ebenso organisiert wie dessen Wahrneh-

mungs- und Repräsentationstechniken, verweisen Herkunft, Nutzung, Weitergabe, Wertung und Umwertung der Dinge auch auf je historische Geschlechtercodierungen. Wie werden die Dinge zu erinnerten Museumsstücken, Erbstücken, Souvenirs oder aber zu vergessenem Abfall, Trödel und Plunder? Und: Wie wahrscheinlich oder unwahrscheinlich ist ihre Tradierung?<sup>25</sup> Diese Zusammenhänge um Geschlecht und Genealogie der Dinge seien nun anhand einer Erzählung von Adalbert Stifter, dem großen Ding-Autor des 19. Jahrhunderts, konkretisiert, in der es um vermeintlich banale Gebrauchsgegenstände und um die Frage ihrer – an den jeweiligen geschlechtlichen Codierungen hängenden – Tradierung geht.<sup>26</sup>

Das erste Kapitel in Stifters Erzählung „Die Mappe meines Urgroßvaters“ (hier in der *Studien*-Fassung 1841) trägt den Titel „Altertümer“. Der erwachsene Erzähler ist in das Haus seiner Kindheit zurückgekehrt, um der alten Mutter – der Vater ist tot – seine junge Ehefrau vorzustellen. An einem Regentag stößt er auf dem Dachboden in altem Kram und entdeckt dabei unter anderem die Mappe seines Urgroßvaters mit dessen Aufzeichnungen, die dann die folgenden Kapitel der Erzählung bilden. Mit dieser Entdeckung und Bedeutungsgebung der Mappe geht nicht zufällig eine Hierarchisierung von Übertragungsmodellen einher, die, davon erzählt der Text, in systematischer Weise an eine Hierarchie der Geschlechter gekoppelt ist. Der Text erzählt also davon, wie die Dinge ihre Bedeutung bekommen, wie sie ins subjektive oder kulturelle Gedächtnis eintreten und in welcher Weise dieser Prozess geschlechtlich codiert ist.

Die titelgebende Mappe ist keineswegs prominent platziert, sie muss erst gefunden werden: auf dem abseitigen Speicher, der als Verräumlichung einer abseitigen Zeit fungiert, nämlich der längst vergangenen Kindheit des Erzählers mit vagen Erinnerungen an dunkle Gänge und unheimliche Dachböden. Die kulturelle Bedeutung des Objekts der Mappe muss also überhaupt erst einmal erzeugt werden. Dies geschieht z. B. durch die Textstrategie, den Ort dieser Bedeutungsgebung mehrfach einzuschachteln: Zu Beginn gelangt man in das Haus, darin auf den Dachboden; dort befindet sich unterm „zollhohen Staube“<sup>27</sup> „eine sehr alte verschlossene Truhe“<sup>28</sup>; darin unter einem „Knäuel von Papieren, Schriften, Päckchen, Rollen, unterschiedlichen Handgeräthen, Bindzeugen und anderem Gewir“<sup>29</sup>, die zunächst einzeln entfaltet werden, endlich eine Mappe; darin versiegelte Konvolute, die den zweiten Band der

<sup>19</sup> Vgl. Bal 1994, *Telling Objects*.

<sup>20</sup> Barthes 1988, *Semantik des Objekts*, 188; Hahn 2005, *Materielle Kultur*, 46.

<sup>21</sup> Kirkham/Attfield 1996, *Introduction*, 4.

<sup>22</sup> Böhme 2006, *Fetischismus und Kultur*, 17.

<sup>23</sup> Vgl. z. B. *Der Souvenir* 2006; Langbein 2002, *Geerbte Dinge*. Vgl. zum Folgenden auch Vedder 2012, *Weitergeben, verlorengeben*. → Zum Dingverkehr im Zeichen von Vernichtung und Zerstörung vgl. Dörte Bischoffs Auseinandersetzung „Vom Überleben der Dinge“ im ersten Kapitel.

<sup>24</sup> Barthes 1988, *Semantik des Objekts*, 196.

<sup>25</sup> → Zum Umgang mit geerbten Dingen in der Gegenwartsliteratur auch entgegen ihrer Funktion als Erinnerungsmedien vgl. Gisela Eckers Beitrag „Aufgesparte Gummiringe nie benutzte Griffel“ im vierten Kapitel.

<sup>26</sup> → Zur inflationären Verwendung des Wortes „Ding“ und seiner erkenntnistheoretischen Deutung bei Stifter vgl. den Beitrag von Dominik Finkelde „Der nicht aufgehende Rest“ im ersten Kapitel.

<sup>27</sup> Stifter 1982, *Die Mappe meines Urgroßvaters*, 23. Vgl. dazu auch Vedder 2011, *Das Testament als literarisches Dispositiv*, 233-235.

<sup>28</sup> Stifter 1982, *Die Mappe meines Urgroßvaters*, 23.

<sup>29</sup> Ebd.

Aufzeichnungen des Urgroßvaters darstellen. Dies erinnert den Erzähler an eine andere Mappe aus seiner Kindheit, in der sein Vater immer gelesen habe, wohl der erste Band dieser Aufzeichnungen. Als er den Band ebenfalls findet, enthält dieser außer einer Vielzahl von Blättern, „die sämtlich die Handschrift meines verstorbenen Vaters trugen“<sup>30</sup>, auch jene Schriften des Urgroßvaters, die dann von der Erzählung „Die Mappe meines Urgroßvaters“ nachgeschrieben und so wiederum weitergegeben werden.

Das ebenso umständliche wie folgenreiche Auffinden der väterlich-urgroßväterlichen Mappe ist für die Frage nach den Geschlechterordnungen der Dinge insofern aufschlussreich, als sich auf demselben Dachboden interessanterweise zwei Parallelobjekte finden, nämlich zwei weitere Truhen, die der mütterlichen Linie zugeordnet sind: gefüllt mit „Kram“, „Trödel“ und dem „Wegwurf vergangener Jahre“. Diese als wertlos gekennzeichneten Dinge werden zwar als „Erzähler“ bezeichnet, allerdings als die „stummen unklaren Erzähler der unbekanntenen Geschichte“<sup>31</sup>. Die „Dichtung des Plunders“<sup>32</sup> bleibt unverständlich, so dass die – durch die Dinge in der Truhe bewahrten – Geschichten der Toten nicht hörbar oder lesbar gemacht werden:

In der Finsternis der Truhe [...] war eine Schnur angefaßter rasselnder silberner Gupfköpfe, ein Bündel Schnallen, langstielige Löffel, eine große silberne Schale, von der sie sagten, daß der Doktor das Blut der vornehmen Leute in dieselbe gelassen habe, [...] und anderes, was in der Dunkelheit so geheimnißvoll leuchtete, und worin wir nie kramen durften, weil die Mutter bei solchen Gelegenheiten stets nicht Zeit hatte, sondern zusperrten und fort gehen mußte.<sup>33</sup>

Doch nicht nur die Mutter ist hier diejenige, die zusperrten und fortgehen muss, sondern auch der Ich-Erzähler erlaubt es sich nicht, weiter zu „kramen“. Und so wird eine „Dichtung“, die aus diesem „Plunder“ entstehen könnte, nicht entfaltet. Ähnliches widerfährt der dritten Truhe, die für die Frage der Bedeutungsstiftung und ihrer geschlechtercodierten Narrative noch interessanter ist. Sie enthält Brautkleider, deren „verschossene Pracht“ hoffnungslos altmodisch und wertlos ist. Zwar überwältigt diese Pracht mit ihrer Materialität, ihrem Detailreichtum und ihren Farben, im Rascheln und Knistern der Stoffe und Kleider:

Da kamen sammetne, seidene, goldstarrende Dinge zum Vorschein, die da rauschten und knisterten und unbekannt waren. Vom Doctor ist noch der ganze veilchenblaue Sammetanzug übrig, mit den vielen Schleifen und unten Goldblümchen, dann mit den Bandschuhen, und schwarzem Baret. Das aschgraue Seidengewand seiner Braut hatte hinten einen Zipfel als Schleppe hinaus, es war ein goldener Saum da, und aus dem Innern lauschte das schwefelgelbe seidene

<sup>30</sup> Ebd., 26.

<sup>31</sup> Ebd., 17.

<sup>32</sup> Ebd., 16.

<sup>33</sup> Ebd., 14.

Unterfutter. Insonderheit war auch der Rock der Großmutter, der meßgewandstoffig und unbiegsam war, mit den vielen Falten und großen Seidenblumen.<sup>34</sup>

Doch diese „Ahnentafel bürgerlicher Häuser“<sup>35</sup> mit ihren so plastisch geschilderten Kleidern, die den Vorfahren zuzuordnen sind und deren Erinnerung sie kennzeichnen, verbleibt im Modus des Rauschens und Knisterns – und das heißt in dem Bedeutungskontext, den die Mappe eröffnet hat: schriftlos, sinnlos. Es ist die Mutter, die zu diesem zwiespältigen magischen Leuchten und Rauschen den Zugang bietet, die die Truhen wie Füllhörner öffnet und schließt und so den „Kram“ als weiblich konnotiertes Erbe kenntlich macht.

Aus all den auf dem Dachboden befindlichen Dingen kristallisiert sich also nach und nach die Mappe als das eigentlich bedeutende Ding, das Erbstück heraus: ein patrilineares Erbe, bestehend aus den autobiographischen Schriften der männlichen Vorfahren – vom Urgroßvater auf den Großvater und Vater schließlich auf den Erzähler übergehend –, von denen die Mutter des Erzählers nichts weiß und die sie übrigens auch nicht entziffern kann. In der Konkurrenz der *gendered objects* um Bedeutung und Tradierung, um sinnloses Rauschen und sinnhaftes Entziffern, obsiegt die Mappe: Nur der Sohn ist, wie früher allein sein Vater, in der Lage, die Schriften zu lesen, und nur er ist ihr Erzähler, wenn er abends seinen Zuhörerinnen das Gelesene weitergibt: der Mutter, der Gattin, der Schwester. Solche Schriften kann der Ich-Erzähler am Ende mitnehmen in die Großstadt, und das heißt hier: in die Moderne.

Stifters Rahmenerzählung berichtet also auch davon, wie der Sohn durch die Dinge zum erzählenden Subjekt wird, und zwar als dezidiert männliches Subjekt – ein Mann, der sich als erfolgreicher Leser und Schreiber in die patrilineare Folge einreicht, indem er die weiblich konnotierten Dinge im mütterlichen Haus zurücklässt und die im Kulturmedium Buch zu tradierenden Geschichten der Dinge auswählt. Auf Kosten anderer – und zwar nicht irgendwelcher anderer – Dinge gewinnt mithin die Mappe ihren Status und kann in mehrfacher Hinsicht als *gendered object* ihre Position entfalten: weil sie die Schriften der Väter und Vorväter enthält und tradiert, in denen sich der Ich-Erzähler auf dem Weg in die Moderne spiegeln und sich seiner Herkunft versichern kann. Damit geht einher, dass andere Traditionen und Objekte in der Bedeutungslosigkeit verbleiben. Der „Plunder“ ist vermutlich noch eine Zeit lang vorhanden, wird aber weder zum vererbungswürdigen Gut erklärt noch künftig erzählenswert sein – der Erzähler kehrt in das Haus nicht mehr zurück.

Stifters Text erzählt aber auch, wie unter den Bedingungen der Moderne eine solche kulturelle Bedeutungsgebung zustande kommt. Die Brautkleider als weiblich konnotiertes Erbe zu narrativieren, gehorcht einer allzu bekannten Geschlechtercodierung in familial-hausfraulicher Sphäre, angesichts derer man den Text als Ausschluss des Weiblichen aus der dominanten Position der Bedeutungsstiftung lesen kann. Doch anhand der *gendered objects* wird hier

<sup>34</sup> Ebd., 15.

<sup>35</sup> Ebd.

zugleich eine andere Erinnerungslinie markiert, ein anderes poetisches Prinzip entworfen: Mit der Idee einer ‚Dichtung des Plunders‘ werden andere Potentiale der Bedeutungskonstitution zumindest angedeutet und Spielräume denkbar, wie es sie in der patrilinearen kulturellen Ordnung nicht gibt, weil die Festschreibung auf einen Meister-Signifikanten, der hier ‚das Sich-Einreihen in die väterlichen Schriften‘ verheißt, Klarheit und Eindeutigkeit der Zugehörigkeit, der Benennung, der Besitzverhältnisse usw. verbürgen soll. Doch durch diesen an der Oberfläche patriarchalen Text hindurch ist die Idee einer anderen Ordnung lesbar.

### 3. Körperdinge: *Gendered objects* der Trauer und des Begehrens (Theodor Storm, Guy de Maupassant)

Dass Haar und Sexualität „einen untrennbaren Zusammenhang“<sup>36</sup> bilden, ist Grundlage kultureller Zuschreibungen von *sex* und *gender* seit der Antike bis zur Gegenwart und wird zugleich in jeder Haarinszenierung aufs Neue vollzogen. Bei aller historischen Stabilität dieses Zusammenhangs sind für das 19. Jahrhundert doch spezifische kulturelle und wissenschaftliche Profilierungen für das Haar als *gendered object* zu konstatieren, wie es insbesondere als Gedächtnismedium und als Objekt des Begehrens gestaltet und narrativiert wird. Konkretisiert sei dies nun für das Haar zum einen als Gedächtnismedium in Form von Memorialschmuck und zum anderen als Objekt des Begehrens in Form eines Zopf fetischs. In beiden Fällen handelt es sich um abgeschnittenes Haar, so dass seine Geschlechtercodierung nicht länger durch die beständige Reaktualisierung der Körperstilisierung vergeschlechtlichter Subjekte bestimmt ist, wie sie, so Judith Butler, durch „verschiedenartige körperliche Gesten, Bewegungen und Inszenierungen“<sup>37</sup> erfolgt, die eben auch Haare und Frisur betreffen. Aber auch in abgeschnittenem, vom Körper getrenntem Haar verdichten sich inszenierte Geschlechtsidentität und Sexualisierung. Zudem verdankt sich die Faszinationsgeschichte des Haars vor allem seinem Changieren zwischen belebtem Körperteil und unbelebtem Objekt sowie seiner dauerhaften ‚Überlebensfähigkeit‘, auch wenn es vom Körper getrennt ist. Diese vielschichtige Faszination des Haars bezüglich Geschlecht und Sexualisierung, Lebendigkeit und Dauer setzen etliche literarische Texte des 19. Jahr-

<sup>36</sup> Stephan 2001, Das Haar der Frau, 30.

<sup>37</sup> Judith Butler bestimmt die Geschlechterzugehörigkeit als „eine Identität, die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist – eine Identität, die durch die stilisierte Wiederholung von Akten zustande kommt. Zudem wird die Geschlechterzugehörigkeit durch die Stilisierung des Körpers instituiert und ist also als die sachliche Art und Weise zu verstehen, in der verschiedenartige körperliche Gesten, Bewegungen und Inszenierungen die Illusion eines beständigen, geschlechtlich bestimmten Selbst erzeugen“ (Butler 2002, Performative Akte und Geschlechterkonstitution, 301 f.).

hunderts ein.<sup>38</sup> Im Folgenden sollen Erzählungen von Theodor Storm und Guy de Maupassant auf das *gendered object* des Haars hin betrachtet werden, zunächst als Gedächtnismedium, dann als Fetisch.

Theodor Storms Novelle *Im Sonnenschein* (1854) besteht aus zwei Teilen, deren Handlungen zwei Generationen auseinanderliegen. Im zweiten Teil betrachtet der junge Protagonist namens Martin immer wieder das Bild seiner Großtante Franziska, die ein Medaillon trägt, welches ihm „wie ein Siegel“<sup>39</sup> vor der Erinnerung erscheint. Denn er wünscht sich Franziska lebendig vorzustellen und das Geheimnis ihres Medaillons zu lüften, kann er doch auf dem Bild nicht sehen, was es enthält. Aber es gelingt ihm nicht, er hat, wie es in der Erzählung heißt, „keine Macht“<sup>40</sup> über die Vergangenheit. Um Franziskas Geheimnis erkennen zu können, muss etwas Anderes machtvoll einbrechen, und das geschieht im Wortsinne: Als ein Sarg in der Familiengruft einstürzt, tritt das Medaillon zutage. Martin bringt es triumphierend ins Haus:

„Der Maler durfte nur die Kapsel des Medaillons malen; der offene Kristall hat auf ihrem Herzen gelegen. Ich habe oft genug gefragt, was er verberge. Nun weiß ich es; denn ich habe Macht, es umzuwenden.“ Und er legte ein verstäubtes Kleinod auf die Fensterbank, das, des grünen Rostes ungeachtet, der es überzogen hatte, als das Original zu der Zeichnung auf Tante Fränzchens Bilde nicht zu verkennen war. Das Sonnenlicht brach durch den trüben Kristall und beleuchtete im Innern eine schwarze Haarlocke.<sup>41</sup>

Dreifach eingekapselt also – Gruft, Sarg, Medaillon – ist eine Locke, von deren Existenz Martin nun zwar weiß, die aber nur von den Leserinnen und Lesern der Novelle decodiert werden kann: Im ersten Teil, der „wohl über sechzig Jahre“<sup>42</sup> zuvor angesiedelt ist, war vom schwarzen Haar des schönen jungen Mannes die Rede, jenes Geliebten, den Franziska nicht heiraten durfte. Auch wenn die Gruft auffällig, der Sarg eingestürzt und das Medaillon vom Rost angegriffen sind, so ist es doch gelungen, eine schwarze Locke zu bewahren und ihre Erzählung, zumindest in Andeutungen, zu ermöglichen.

Anders als die beiden Liebenden ist die Locke in der Erzählgegenwart des zweiten Teils noch da und übernimmt eine doppelte Funktion als *gendered object*: zum einen für den Liebesdiskurs, als Liebesgabe, und zum anderen für den Toten- bzw. Reliquienkult. Denn als *pars pro toto* des abwesenden Geliebten verweist die Locke auf seine Nähe, ja Präsenz, und in ihrer Unvergänglichkeit fungiert sie als Medium der Erinnerung und der Trauer. Trauerschmuck, ob er in Form von Medaillons bzw. Broschen die Locke eines Verstorbenen enthält oder gänzlich aus Haar gefertigt ist, ist im 19. Jahrhundert sehr populär. Dass dieser Schmuck nicht nur mit Trauer und Totenkult, son-

<sup>38</sup> Vgl. Adomeit 2007, *Aspekte einer literarischen Obsession*.

<sup>39</sup> Storm 1995, *Im Sonnenschein*, 553. Vgl. dazu auch Vedder 2013, Dinge als Zeitkapseln.

<sup>40</sup> Storm 1995, *Im Sonnenschein*, 553.

<sup>41</sup> Ebd., 558.

<sup>42</sup> Ebd., 552.

dem auch mit Liebes- und Freundschaftskulten verbunden ist<sup>43</sup>, verdankt sich zum einen der Tatsache, dass Topoi der Verschmelzung und Verewigung „sowohl im Prozess der Trauer als auch im Ideal der romantischen Liebe eine zentrale Rolle“<sup>44</sup> spielen. Und zum anderen bilden die Absenz des Geliebten und die daraus folgende Todesdrohung bzw. -angst, wie Roland Barthes gezeigt hat, ein zentrales Konstituens des Liebesdiskurses seit 1800.<sup>45</sup>

In Storms Novelle ist das unvergängliche Haar demnach zunächst – eingekapselt und verborgen im Medaillon auf dem Herzen getragen<sup>46</sup> – als Liebes-souvenir kenntlich. So wie die schwarze Locke im ersten Teil der Erzählung – noch nicht eingekapselt – metonymisch auf den attraktiven Geliebten, auf lebhaftige Jugend und eine offene Zukunft verweist. In der Erzählgegenwart hingegen ist dieselbe Locke durch die weitere Einschachtelung in Sarg und Gruft zum Trauerzeichen geworden, in dem sich die Geschichte materialisiert: Trauer um eine ungelebte Liebe – so wie das Haar zugleich belebt und unbelebt ist. Das Locken-Medaillon geht mithin nicht in einer symbolhaften Bedeutung, etwa für ewige Liebe, auf, sondern ist zugleich ein überdauerndes Reales, dessen beunruhigender Charakter sowohl seiner Materialität als auch seiner Zugehörigkeit zum Totenreich geschuldet ist. Konsequenterweise lässt Martins Großmutter es in den Sarg zurücklegen: „[E]s taugt nicht in die Sonne“<sup>47</sup>.

Ein anderer Haarschmuck im Zeichen einer nicht gelebten Liebe prägt Guy de Maupassants Erzählung „Une Veuve“ (1882, dt. „Eine Witwe“). Darin erinnert sich eine alte Frau, wie sie als 17-jährige mit der leidenschaftlichen Liebe ihres jüngeren Cousins spielte, bis dieser sich das Leben nahm. Erzähl-anlass ist ein „mit blondem Haar umlegte[r] Fingerring“, nach dem ihre Nichte „beim gedankenlosen Spiel mit der Hand ihrer alten unverheirateten Tante“ fragt: „Sag, Tante, was ist das für ein Ring? Er sieht aus wie Haar von einem Kinde ...“<sup>48</sup>. Was hier nur peripher wahrgenommen wird und als ein materiell wertloses, sentimentales Erinnerungsstück am Finger einer alten Frau daherkommt, entpuppt sich als einziger Zeuge eines hochdramatischen Geschehens, das die Frau zunächst nicht preisgeben will.

Dann aber enthüllt sie die Geschichte dieses Haars, war doch das ‚Kind‘ ein Abkömmling einer passionierten männlichen Genealogie, in dem sich „alle Zärtlichkeit und alle Verstiegenheit seines Geschlechts in diesem, dem letzten,

<sup>43</sup> „[A]ssociated not only with death but also with love and friendship“, vgl. Pointon 1999, *Wearing Memory*, 74.

<sup>44</sup> Richter 2010, *Erinnerungsspuren im Material*, 56.

<sup>45</sup> Vgl. Barthes 1984, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 27–32.

<sup>46</sup> Marcia Pointon ordnet ein solches Verbergen des Haars dem Liebes- und Trauerdiskurs nach 1800 zu: „[T]he hair which is in the seventeenth century readily recognizable as hair – it pretends to be nothing else – has by the time of the widely produced mourning jewellery of the nineteenth century – become ingeniously disguised. It is hidden in invisible or semi-visible compartments that lie close to the body of the wearer, or it is disguised“ (Pointon 1999, *Wearing Memory*, 74).

<sup>47</sup> Storm 1995, *Im Sonnenschein*, 558.

<sup>48</sup> Maupassant 1973, *Eine Witwe*, 264.

vereinigte“<sup>49</sup>. Nach dem Muster seines Vaters und Großvaters erhängt auch er sich wegen seiner unglücklichen Liebe. Aber diese Geschichte wirkt merkwürdig nachgetragen, und zwar im doppelten Sinne. Zum einen ist der Knabe eigentlich zu jung für diese Passion, wie immer wieder thematisiert wird, so dass sie wie eine Inszenierung des Knaben erscheint, die seine Identität erst erschaffen soll, eine Performance zwischen Gender und Genealogie – zumal der Junge explizit beschließt, die Liebesgeschichten seines Vaters und seines Großvaters, die ihm erzählt wurden, nachzuleben und nachzusterben. Und zum anderen ist die Zeit solcher *amour-passion* – und damit einhergehend auch die der zugehörigen Erzählungen – längst vorbei, wie die unverständergerührte Reaktion eines Zuhörers am Ende zeigt: „Ist das nicht ein Jammer, wenn Menschen in dem Punkt sich alles so zu Herzen nehmen?“<sup>50</sup> Dass die alte Frau sich damals zur Witwe des Jungen erklärte, „eine bräutliche Witwe“<sup>51</sup>, ihre Verlobung mit einem anderen Mann löste und seither den Ring aus der kindlichen Locke trägt, charakterisiert den Ring als das Überlebens des ungelebten Lebens, den sie nurmehr „zitternd mit müder Geste“<sup>52</sup> präsentiert. Insofern ist der Haarring hier ein vielfältiges vergeschlechtlichtes und generatives Objekt: zugleich das Haar eines Kindes (das sie nie hatte) wie das eines Liebhabers (den sie ebenfalls nie hatte), Trauer- und Liebespfand, ein auf An- und Abwesenheit verweisendes „Körperzeichen“<sup>53</sup>, lebendiges *pars pro toto* und totes Ding zugleich.

In dieser zwiespältigen Bedeutungsgebung liegt auch einer der Schlüssel zum Fetischcharakter des Haars, wie er in literarischen Texten des späten 19. Jahrhunderts, kurz vor der Entwicklung der Freud'schen Psychoanalyse, inszeniert wird. Guy de Maupassant hat in seiner Erzählung „La Chevelure“ (1884, dt. „Das Haar“) den Insassen einer Psychiatrie gezeichnet, der als Zopf-fetischist pathologisiert wird, während er früher als zwar leidenschaftlicher, aber gerade darin seriöser Sammler von Antiquitäten galt. Der Blick des Erzählers auf den Protagonisten steht von Anfang an im Zeichen der Pathologisierung, trifft er doch den „Geisteskranke[n]“ in dessen „Zelle“, wo er ihm vom diagnostizierenden Arzt vorgestellt wird: „Er ist einer der seltsamsten Kranken, die mir je vorgekommen sind. Er leidet an düsterem, erotischem Wahnsinn. Er ist eine Art Necrophile. Übrigens hat er ein Tagebuch geschrieben, das uns völlige Klarheit bringt über seine Krankheit.“<sup>54</sup> Die Binnenerzählung gibt dieses Journal wieder, in dem der Sammler von seiner Liebe zu alten

<sup>49</sup> Ebd., 266.

<sup>50</sup> Ebd., 270.

<sup>51</sup> Ebd., 267.

<sup>52</sup> Ebd., 269.

<sup>53</sup> „Getragener Trauerschmuck aus menschlichem Haar lässt sich aufgrund der vielfältigen kulturellen Konnotationen des Materials auch als Körperzeichen interpretieren, das Erinnerung an einen geliebten Menschen lebendig und zugleich die Erfahrung der Abwesenheit begreifbar machen konnte“ (Richter 2010, *Erinnerungsspuren im Material*, 55).

<sup>54</sup> Maupassant 1920, *Das Haar*, 86.

Artefakten und darüber zu den längst verstorbenen Frauen, die diese Dinge einst berührt haben mögen, berichtet – und sich damit als explizit männlicher, das Weibliche begheurer Sammler inszeniert:

O wie bedauere ich alle die, die den Honigmond des Sammlers mit dem Kleinod, das er gekauft, nicht kennen. Man liebkost es mit dem Blick, der Hand, als ob es lebte. Alle Augenblicke kehrt man wieder dahin zurück. Man denkt immer daran, wohin man auch geht, was man auch tut. Sein geliebtes Gedenken folgt einem auf die Straße, in Gesellschaft, überallhin. Wenn man heimkehrt, läuft man hin, noch ehe man Handschuh und Hut abgelegt, um es mit der Zärtlichkeit eines Liebhabers zu betrachten.<sup>55</sup>

Der passionierte Sammler verlebendigt und vergeschlechtlicht das Objekt, das hier ein italienisches Möbel aus dem 17. Jahrhundert ist – wobei diese Prozesse bald bis zum Wahnsinn gesteigert werden, als er in diesem Möbelstück ein Geheimfach entdeckt, in dem ein blonder Zopf auf schwarzem Samt liegt. Denn nun richtet sich die überwältigende Leidenschaft des Sammlers auf das Haar, in dem er zugleich eine unbekannte Tote liebt: „War es nicht seltsam, daß dieses Haar hier übrig geblieben, jetzt, wo kein Atom mehr übrig war von ihrem Leibe?“<sup>56</sup> Dass für diese fetischistische Verlebendigung das abgeschnittene Haar ein ideales *gendered object* darstellt, verdankt sich zum einen der sexualisierten Verschiebung vom behaarten Haupt auf das Geschlecht, wie sie als Topos von Psychoanalyse und Kunst inszeniert und erläutert worden ist.<sup>57</sup> Zum anderen ist für den Haarfetisch die gleichzeitige Präsenz von Leben und Nicht-Leben entscheidend, die Walter Benjamin für den Fetischismus insgesamt hervorgehoben hat:

Im Fetischismus legt der Sexus die Schranken zwischen organischer und anorganischer Welt nieder. Kleider und Schmuck stehen mit ihm im Bunde. Er ist im Toten wie im Fleisch zuhause. [...] Die Haare sind ein Konfinium [Grenzgebiet; U. V.], welches zwischen den beiden Reichen des Sexus gelegen ist.<sup>58</sup>

Nimmt man Freuds Überlegungen zum Fetischismus hinzu, so ist es allererst die Loslösung des Fetischs als „alleinige[s] Sexualobjekt“, die den „pathologische[n] Fall“<sup>59</sup> eintreten lässt. Diese Loslösung ist hier im abgeschnittenen Haar konkretisiert, dessen Feminisierung und Sexualisierung in Maupassants Erzählung eindrücklich beschrieben wird:

Eines Nachts wachte ich plötzlich auf mit dem Gefühl: ich war nicht allein im Zimmer. [...] Und wie ich in fieberhafter Hitze mich hin und her wälzte, stand ich endlich auf, um das Haar zu berühren. Es schien mir weicher, lebendiger,

<sup>55</sup> Ebd., 90.

<sup>56</sup> Ebd., 92.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Stephan 2001, Das Haar der Frau.

<sup>58</sup> Benjamin 1982, *Gesammelte Schriften. Das Passagen-Werk*, Band V/1, 118.

<sup>59</sup> „Der pathologische Fall tritt erst ein, [...] wenn sich der Fetisch von der bestimmten Person löst, zum alleinigen Sexualobjekt wird“ (Freud 1972, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 64).

denn sonst. [...] Die Küsse, die ich darauf drückte, brachten mich beinahe von Sinnen vor Glück. Ich nahm es mit zu Bett. Ich legte mich hinein, drückte es an die Lippen wie eine Geliebte, die man umarmt.<sup>60</sup>

Wenn am Ende der Geschichte der interessierte Erzähler den Arzt nach dem Haar fragt und dieser es ihm zuwirft, so dass der Zopf „einem goldenen Vogel gleich auf mich zuflog“, dann spürt der Erzähler „Ekel und Lust“ zugleich, „als reizte mich etwas Seltsames, Entsetzliches“<sup>61</sup>. Auch wenn also der Zopf vom Fetisch des Sammlers indessen zum Beweisstück des Arztes und zum Erzählobjekt des Ich-Erzählers geworden ist, bleibt er doch ein sexualisiertes und verlebendigtes *gendered object*, das das Potential hat, den Erzähler in eine seltsam-entsetzliche Nähe zum ‚Geisteskranken‘ als *gendered subject* zu rücken. Damit rückt zugleich die Problematik einer Männlichkeit in den Blick, deren Fragilität und Krisenhaftigkeit in den Erzählungen um *gendered objects* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so häufig verhandelt werden, wie nun an einem weiteren Objekt gezeigt werden soll.

#### 4. Rätsel Wal, Rätsel Männlichkeit:

##### *Gendered objects* in Herman Melvilles Roman *Moby Dick*

Geradezu der Inbegriff eines *gendered object*, das sowohl fragile als auch heroische Männlichkeiten herausfordert, ist der weiße Wal in Herman Melvilles Roman *Moby Dick* (1851). Als ein besonders vitales Tier ist er nicht einfach mit Artefakten zu vergleichen, doch die Kategorie des *gendered object*, die die Vergeschlechtlichung „nicht-menschlicher Wesen“ (Latour) gerade im Verbund mit menschlichen Wesen als *gendered subjects* in den Fokus der Analyse rückt, kann in vielerlei Hinsicht die Bedeutung des weißen Wals erhellen. So ist Melvilles Wal einerseits ein zentrales Objekt sowohl der Jagd, die Kapitän Ahab verbissen verfolgt als auch der Beschreibungsversuche durch den Ich-Erzähler Ishmael sowie der poetischen und epistemologischen Arbeit des Romans. Und er ist andererseits ein stark geschlechtercodiertes, männlich-phallisches Objekt, das die Männlichkeitsentwürfe seiner Umgebung hervorreibt und prägt. Diese kollidieren beständig untereinander, wenn etwa Kapitän Ahab ebenso leidenschaftlich wie zielgerichtet formulierter Lebenszweck, Moby Dick zu töten, auf Ishmaels unmethodisches, wenig zielbewusstes Erzählen trifft – „I care not to perform my task methodically“<sup>62</sup>, „God keep me from ever completing anything.“<sup>63</sup> Während am Romanschluss Ahabs finale Jagd mit der tödlichen Umschlingung Moby Dicks endet, eröffnet Ishmaels Rettung durch einen schwimmenden Sarg die Frage der Bedeutungsgebung –

<sup>60</sup> Maupassant 1920, Das Haar, 96.

<sup>61</sup> Ebd., 98.

<sup>62</sup> Melville 1994, *Moby Dick*, 203.

und damit das Rätsel des Wals wie auch der Männlichkeit – aufs Neue: „The mystery of the whale, which remains as inconclusive and enigmatic as ever, is matched by the opening affixed to Ishmael’s story [...] as his identity escapes restrictive definitions of masculine behavior.“<sup>64</sup>

Ein Rätselobjekt bleibt Moby Dick also über den Roman hinaus, obwohl darin doch an zweierlei gearbeitet wird: einerseits diesen Wal zu jagen und sein „Rätsel“<sup>65</sup> zu lösen, indem man ihn vernichtet; und andererseits sein Wesen zu erfassen, indem man alles, was es über Wale zu wissen gibt, erzählt. Dabei zeigt sich eine Diskrepanz zwischen der hochfunktionalen apparativen und dinglichen Einrichtung des Walfangschiffs einerseits und einer Haltung des Spekultativen, des Assoziativen andererseits. Zugleich tritt die große Spannweite von Männlichkeitsentwürfen hervor, die mit den *gendered objects*, von denen dauernd die Rede ist, verbunden werden: Wenn die klar hierarchisierte Mannschaft an Bord klar zugewiesene Aufgaben beim Walfang mithilfe ihrer Waffen und Werkzeuge versieht; wenn der Männerbund der Seeleute mithilfe einer an den Mast genagelten Goldmünze unauflöslich geschlossen wird, um ihn auf die Jagd nach Moby Dick einzuschwören; wenn als Vorbote des künftigen Unglücks Ahabs Hut verloren geht und der ‚Wilde‘ Queequeg seinen Sarg zimmert; wenn Ishmael und Queequeg einander zum ersten Mal im Bett eines Wirtshauses begegnen, wo sie gemeinsam unter einer *queeren* Patchworkdecke schlafen, der im Roman das Kapitel „The Counterpane“ gewidmet ist.<sup>66</sup> All diese Werkzeuge, Accessoires und Artefakte der Walfänger sind *gendered objects*, insofern sie im männlich geprägten Leben und Arbeiten dezidiert vergeschlechtlicht werden und zugleich die Geschlechterordnungen und Männlichkeitsvorstellungen – ob hegemonial oder marginal, fragil oder stabil – mitbestimmen.

Der Roman buchstabiert den Topos ‚Mann gegen Wal‘ aus, seine Forschungsobjekte sind demnach zum einen der Wal, zum anderen die Männlichkeit. Jegliche Essentialisierung beider Objekte muss scheitern. Denn zunächst ist Ishmaels Perspektive auf die Dinge durch ‚epistemische Vagheit‘<sup>67</sup> gekennzeichnet, insofern die Bestimmung seiner Erkenntnis- und Erzählobjekte immer wieder in die Schwebelage gerät, wie im Roman formuliert: „So there is no earthly way of finding out precisely what the whale really looks like.“<sup>68</sup> Und wie der Wal nie im Ganzen zu erkennen ist, weder von außen noch von innen – obwohl die Männer ihn sogar betreten –, so wird auch jede essenzieller Männlichkeit immer wieder desavouiert. Beispielsweise ist Ahabs feh-

<sup>64</sup> Boone 1986, *Male Independence and the American Quest Genre*, 199.

<sup>65</sup> Melville 1994, *Moby Dick*, 525: „There’s a riddle [...] – like a hawk’s beak it pecks my [Ahab’s; U. V.] brain. I’ll, I’ll solve it, though!“ [Herv. i. O.]

<sup>66</sup> „Counterpane ist sowohl ein Wort als auch ein Objekt, in dem ästhetische, existentielle, unheimliche, erotische und vertragliche Aspekte ineinander übergehen“ (Schäfer 2012, Kapitel 4: The Counterpane, 29).

<sup>67</sup> Vgl. Rölller 2005, *Ahabs Steuer*.

<sup>68</sup> Melville 1994, *Moby Dick*, 262.

lendes Bein, das Moby Dick ihm nahm, durch eine Prothese aus Walbein supplementiert, die Ahabs Männlichkeit fokussiert und demontiert – ein ganz besonderes *gendered object*. Während der Schiffszimmermann die Prothese repariert, kommentiert er Stubbs (des Steuermanns) Sicht auf den Kapitän:

Stubb knows him [Ahab; U. V.] best of all, and Stubb always says he’s queer; says nothing but that one sufficient little word queer; he’s queer, says Stubb; he’s queer – queer, queer; and keeps dinning it into Mr. Starbuck all the time – queer, Sir – queer, queer, very queer. And here’s his leg! Yes, now that I think of it, here’s his bed-fellow! has a stick of whale’s jaw-bone for a wife!<sup>69</sup>

Nicht nur die Supplementierung des menschlichen/männlichen Beins durch ein Stück Walknochen kennzeichnet Ahab als *queer*, sondern auch die Supplementierung einer Frau im Ehebett durch das Walbein. Es ist demnach eine ebenso vertraute wie sexualisierte Beziehung zur Walbeinprothese – wiederum ein *pars pro toto*, diesmal nicht aus Haar, sondern aus Knochen, aber ebenso belebt und unbelebt zugleich –, die Ahab mit ‚dem Wal‘ auf *queere* Weise verknüpft. Dass das Walbein als *queeres* Objekt und Kapitän Ahab als *queeres* Subjekt bestimmt sind, spiegelt sich zudem in der ihrerseits *queeren* Redeweise des Schiffszimmermanns mit ihrem Modus des exzessiven Zitats und der performierenden Wiederholung – zwei rhetorische Wege der Genderperformance, wie Judith Butler sie in *Gender Trouble* analysiert hat.<sup>70</sup>

Ähnlich ent-essentialisierend verfährt die Thematisierung des Walphallus im Kapitel „The Cassock“, „Der Überzieher“. Hier rückt ein erlegter Wal als überdeterminiertes *gendered object* in den Fokus, als sein Phallus exploriert und kastriert wird. Dass der zuständige Seemann die Haut des Penis überzieht – in pragmatischer Perspektive: um sich für die anschließende Arbeit zu schützen; in Gender-Perspektive: um zum Phallus zu werden –, demontiert zugleich Wal und phallogozentrische Männlichkeit, wie Leland Person betont:

[A]ny masculine construct represents a castration, a reduction of male identity to a particular physical embodiment. To wear the skin of the whale’s penis is to take the place of the penis, but this act of surrogation requires killing the whale, disembodiment of the phallus, and [...] inhabiting an ‚empty phallus‘.<sup>71</sup>

## 5. Schluss

In seinem eingangs bereits zitierten Essay „Semantik des Objekts“ hat Roland Barthes zwischen den „existentiellen“ und den „technologischen“ Konnotationen des Objekts unterschieden. Während die technologischen Konnotationen das Objekt als „das Hergestellte“ meinen, spricht Barthes mit den existentiellen

<sup>69</sup> Ebd., 447.

<sup>70</sup> Vgl. Butler 1990, *Gender Trouble*.

<sup>71</sup> Person 2004, Melville’s Cassock, 114.

len Konnotationen eine Objektauffassung an, nach der ein Ding „unmenschlich ist und eigensinnig, ein wenig gegen den Menschen, existiert; aus dieser Perspektive gibt es zahlreiche Entwicklungen, zahlreiche literarische Behandlungen des Objekts.“<sup>72</sup> Die Literatur ist hier also der Ort eines Eigensinns und Eigenlebens der Dinge, das unabhängig von oder sogar „ein wenig gegen den Menschen“ stattfindet. Aber auch die technologisch konnotierten Objekte sind, so Barthes, nicht auf ihre instrumentelle Funktion zu reduzieren, sondern beinhalten einen sozialen und kulturellen Sinn, „der die Verwendung des Objekts übersteigt“<sup>73</sup>. Überhaupt besteht Barthes darauf, dass es im Sozialen kein Objekt außerhalb des Sinns gebe:

Sobald ein nicht signifikantes Objekt von einer Gesellschaft übernommen wird – und ich sehe nicht, wie dies nicht [geschehen] könnte –, funktioniert es zumindest als Zeichen des Insignifikanten [...]; es bewirkt die Suche nach dem Sinn: es gibt Objekte, vor denen wir uns fragen: *was ist das?*<sup>74</sup>

Diese Frage „*Was ist das?*“ prägt alle hier diskutierten Texte des 19. Jahrhunderts, wenn sie die Truhe, die Mappe, das Medaillon, die Locke, den Zopf, den Wal als dezidierte *gendered objects* inszenieren und als vielschichtige Rätselobjekte erforschen. Über eine Reinszenierung von Geschlechterdichotomien hinausgehend, eröffnen diese Objekte Einsichten in die Vergeschlechtlichungsprozesse, die sie in ihren oft fatalen Konsequenzen vorführen, zum Teil auch karikieren oder subvertieren. Zudem beinhaltet ihr Status als Rätselobjekte, die die öffnende Frage des „*Was ist das?*“ provozieren, zugleich eine Eröffnung von Perspektiven auf das Verhältnis von Objekten und Subjekten, die nicht in Kategorien des Besitzens, Verstehens, Definierens aufgehen. Damit reflektieren sie zugleich ihre spezifische literarische Epistemologie, wenn die Erkennbarkeit bzw. Lesbarkeit der Dinge und ihrer Geschlechterordnungen auf die Probe gestellt wird: indem die Objekte in Zeit und Raum auftauchen und wieder verschwinden; indem sie durch Blicke und Worte, durch Wahrnehmungs- und Wissenssysteme nicht erschöpfend erfasst werden; indem sie im Spannungsfeld der Moderne und ihrer sich abzeichnenden Krisen agieren, für die „die reduzierte oder verweigerte Zeichenhaftigkeit der Dinge charakteristisch“<sup>75</sup> ist; indem sie in konfliktreiche Geschlechtercodierungen eingebunden sind, die als grundlegende kulturelle Bedeutungsfunktion hervortreten.

<sup>72</sup> Barthes 1988, Semantik des Objekts, 188.

<sup>73</sup> Ebd., 189.

<sup>74</sup> Ebd., 196 [Herv. i. O.].

<sup>75</sup> „Die Komponenten Materialität, Form und Funktion machen die Dinge für Affekt- und Symbolaufladungen bedeutsam. Sie stellen daher ein besonders kompliziertes Zeichensystem dar. Doch in der modernen Literatur wird gerade die reduzierte oder verweigerte Zeichenhaftigkeit der Dinge charakteristisch. Sie werden als Dinge wahrgenommen, eben weil sie nicht vollkommen funktional in der Handlung aufgehen, sondern eine Eigenlogik entwickeln oder gar lebendig werden.“ In: Frank/Gockel/Hauschild/Kimmich/Mahlke 2007, *Freunde Dinge*, 11.