

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

ULRICH VOGT und MEINOLF PROTTE, *Goethe-Bilder auf...: Postkarten, Briefmarken, Geldscheinen, Sammelbildern, Stereofotos, Bierdeckeln, Hildesheim* (Georg Olms Verlag) 2016, 429 S.

Die Beschäftigung mit den Paratexten der Literatur hat in den letzten Jahren auch im wissenschaftlichen Bereich an Bedeutung gewonnen. Die Materialität eines Buches und der ihm zugehörigen paratextuellen Objekte – seien es Buchumschläge und Klappentexte, aber auch andere Dokumente wie Postkarten oder Sammelbilder – bilden ein wesentliches Element bei der Steuerung und Entwicklung von Rezeptionsprozessen. Das Problem dieser Materialien ist jedoch, dass sie nur selten in öffentlichen Sammlungen und Bibliotheken systematisch archiviert werden. Nur wenige Archive – wie das Deutsche Literaturarchiv in Marbach – pflegen auch Abteilungen für die Sammlung dieser paratextuellen Materialien, meist ‚stören‘ sie als ‚unnützes Beiwerk‘ wie z. B. Buchumschläge, die für den täglichen Leihverkehr in Bibliotheken entfernt werden. Sonst sind es eher private Sammler, die sich in teilweise jahrzehntelanger Suche um möglichst vollständige Bestände und Reihen ihrer Sammlungsobjekte bemühen. Dabei sind es nicht immer Dokumente einer sogenannten ‚Hochkultur‘, die für diese Sammler interessant sind, sondern oftmals Objekte der Populär- und Alltagskultur, die von ihnen entgegen des hochkulturellen Mainstreams zusammengetragen werden. Diese Sammler geben ihren teilweise außergewöhnlichen Objekten einen Kontext, der oftmals erst im Nachhinein für den wissenschaftlichen und musealen Bereich interessant wird. Ein gutes Beispiel für die Veränderung der Wahrnehmung dieser scheinbar ephemeren Objekte sind die Sammlungen von Kinderbüchern, die u. a. Walter Benjamin und Karl Hobrecker zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusammengetragen haben. Erst seit einigen Jahren werden sie als ein bedeutendes Kulturgut betrachtet, das sich zu archivieren lohnt und mittlerweile durch eigene Museen und Forschungseinrichtungen entsprechend gewürdigt wird.

In diesem kulturarchivarischen Sinne haben auch Ulrich Vogt und Meinolf Protte in privater Initiative über Jahre eine Sammlung von „Werbeträger[n]“ in Papierform aufgebaut, die als „direkte Verkaufsobjekte [...] immer Auftragsarbeiten bestimmter Firmen oder Institutionen“ waren (7). In einem opulenten Bildband stellen sie nun ihre Fundstücke einer breiteren Öffentlichkeit vor. Im Mittelpunkt ihrer Sammlung stehen Papierobjekte wie Postkarten, Briefmarken, Geldscheine, Sammelbilder und Bierdeckel, die alle einen bildlichen Bezug zu Johann Wolfgang Goethe und seinem Umfeld haben. Die sicherlich auch zahlreich existierenden dreidimensionalen Objekte der Goetheverehrung sind nicht im Fokus ihres Sammlerinteresses. Dennoch: Goethe, das zeigen die hier zusammengetragenen Objekte überdeutlich, ist seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht nur der Vertreter eines hochkulturellen Bildungsanspruchs. Vielmehr wird er – als neben Schiller bedeutendster Repräsentant der deutschsprachigen Kulturnation im 19. Jahrhundert – schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer „Werbeikone“,

deren „Marktwert“ (ebenda) mit dem heutigen Stars und Sternchen aus Sport und Musik zu vergleichen ist.

Der vorliegende Band beschränkt sich nicht darauf, die Schätze einer emsigen Sammelleidenschaft zu zeigen, vielmehr entwickeln Vogt und Protte aus der Präsentation ihrer Sammlung ein kulturgeschichtliches Lesebuch in 18 Kapiteln, das sowohl die Vielfalt der Darstellungsmöglichkeiten zeigt als auch in die Mediengeschichte ihrer Objekte und ihre Produktions- wie Vertriebsbedingungen einführt. Verglichen mit wissenschaftlichen Publikationen zum Thema ‚Postkarten‘ sind die kommentierenden Beigaben zwar eher cursorisch zu nennen, denn sie stellen ihren jeweiligen Gegenstand zwar in einen Kontext, aber hinterfragen weder die diskursiven Rahmenbedingungen ihres Gegenstandes noch die Sammeltätigkeit und ihre Dispositive als solche. Doch das ist auch nicht das vordringliche Ziel des Bandes, der eher in der Dokumentation als in der Interpretation zu suchen ist: In den ersten vier Kapiteln stellen die beiden Sammler zunächst kurz die entstehungsgeschichtliche Seite der jeweiligen Objekte vor. Am Beispiel von Postkarten, Briefmarken, Geldscheinen und Sammelbildern, die von Lebensmittelfirmen wie Liebig (‚Fleischextract‘) und Stollwerck (Schokolade) als Beigabe zu ihren Produkten ausgegeben wurden, kann man nicht nur die materielle Vielfalt der Artefakte, sondern auch die Schwerpunkte des ikonografischen Goethediskurses kennenlernen.

Im Bereich der Postkarten (Kap. 1), die als Kommunikationsmedium zu Beginn der 1870er Jahre aufkamen und seit den 1890er Jahren auf wachsende Popularität stießen (10f.), finden sich erste Goethereferenzen 1897 auf dem ersten Höhepunkt des Postkarntenzeitalters. Die älteste erhaltene Postkarte mit Goethebezug zeigt einen ‚Gruß vom Kickelhahn‘; er ist u. a. mit einer Abbildung des Gartenhäuschens geschmückt, in dem Goethe sein Gedicht ›Über allen Gipfeln ist Ruh‹ geschrieben haben soll (12). Schon bald finden sich auch Portraitpostkarten u. a. mit Goethe und Marianne von Willemer oder auch Illustrationen zu den bekannten Werken Goethes, etwa ein koloriertes ›Gretchen‹ aus dem Jahr 1899 (ebenda). Doch Vogt und Protte belassen es nicht bei dieser kurzen Einführung, sondern entwerfen anhand ihrer Sammlungsobjekte die mediale Entwicklungsgeschichte am Beispiel der Goethepostkarte weiter. Neben einem kurzen Einblick in die Postgeschichte (›Das Ende der privaten Postdienste‹, 15f.) und der Entstehung unterschiedlicher Postrechte nach der Reichsgründung u. a. in Bayern und Württemberg (17f.), führen sie die vielfältigen materiellen Erscheinungsformen der Postkarte vor. In der Palette finden sich Postkarten mit Prägedruck, die Funktion von Wappen, Mondscheinpostkarten und Luftpostkarten, Fotopostkarten, Postkarten im Tiefdruckverfahren oder als PopUp (hier: PopArt, 53) und Cartoons. Mit der Bildpostkarte ist oft auch eine soziale Funktion verbunden: Neben der Briefmarkensprache (41f.) gibt es Postkarten mit Motiven für Verliebte, die sich auf Goethe beziehen (43f.); auf der anderen Seite steht ihre Rolle als Propagandamedium (51f.).

Parallel zur Postkarte führen Vogt und Protte die Leser auch in die Mediengeschichte ihrer anderen Sammelobjekte ein: So ist es die Briefmarke, auf der – historisch vor der Postkarte – schon 1888 erstmals ein Goetheportrait zu finden ist (58). Das ikonografische Arsenal im Bereich der anderen materiellen Artefakte ähnelt dabei dem der Postkarte: Neben Portraits von Goethe und seinem Umfeld finden sich immer wieder auch Bildkarten aus den Orten seines Lebens; zudem gibt es Motive, die sich auf die bekannteren Werke wie den ›Faust‹ und ›Götz von Berlichingen‹ beziehen. Interessant ist auch hier die politische wie soziale Dimension, die sich in den Briefmarken spiegelt: Neben dem Ost-West-Bezug, bei dem Goethe ideologisch für jeweils eine bestimmte politische Position (DDR/BRD)

vereinnahmt wird, finden sich Briefmarken zu Goethe im Kontext von Gedenktagen, die ebenfalls ‚staatstragend‘ funktionalisiert sind. Bemerkenswert ist auch die weit über Europa hinausgehende Relevanz Goethes, die sich in Briefmarken aus Afrika und Südamerika, u. a. aus der République Kongo, Togo, Burkina Faso oder auch aus Paraguay zeigt (96f.).

Der höchste Nennwert eines Geldscheines mit einem Goethebezug ist ein Notgeldschein aus dem Jahre 1923 über ‚1 Billionen Mark‘ (102). Notgeldscheine werden recht häufig mit Goethebildern versehen und bilden den größten Bestand dieses Sammlungsteils. Denn, anders als in der DDR, wo Goethe den Zwanzigmarkschein schmückte, gab es in Westdeutschland keinen Geldschein mit Goethebezug. Erst nach 1989 finden sich mit Clara Schumann und Bettine von Arnim erste Referenzen auf den goetheschen Umkreis, auch wenn die Notenbank bei der Wahl ihrer Motive sicherlich nicht den expliziten Goethebezug im Sinn hatte (140–142), den die Sammler unterstellen.

Die Liebig-Sammelbilder kommen erstmals 1892 mit einem Bezug auf Goethe auf (145) und widmen sich dann immer wieder Goethe als Person, aber auch Szenen aus seinen Werken. Auch als Werbeträger für Schokolade, Zigaretten, Schuhcreme und Bratfett musste Goethe nicht nur im deutschsprachigen Raum herhalten. Noch bis in die jüngste Zeit finden sich Goethe-Abbildungen auf Sammelbildern, wie etwa für das Panini-Sammelalbum ›Deutschland sammelt Deutschland‹, das die Bild-Zeitung 2013 initiierte (190). Hier wie schon im 19. Jahrhundert wird Goethe als Repräsentant einer nationalen deutschen Kultur gesehen. Die grundsätzliche Einführung in das Sammelgebiet von Vogt und Protte endet an dieser Stelle, aber in späteren Kapiteln stellen die Autoren noch einige weitere mediale Formen wie Goetheabbildungen auf Bierdeckeln (Kap. 10) und Stereofotografien (Kap. 15) vor.

Nach der mediengeschichtlichen Einführung sind die weiteren Kapitel des Bandes den Illustrationen zu den verschiedenen Stationen und Aspekten aus Goethes Leben und seinen Werken gewidmet. Den Abbildungen zum frühen Lebensweg bis zum Studium folgen Bilder der verschiedenen Frauen in seinem Leben und zu seiner Freundschaft mit Schiller. Auch Szenen aus den Dramen und Gedichten sind, wie auch ‚Geflügelten Worten‘ aus seinem Werk, Postkarten gewidmet, wobei ›Faust‹ den wichtigsten Bezugstext bildet. Zentraler medialer Träger der Goetheabbildungen sind solche Postkarten, die den Dichter auch in seinen verschiedenen Lebensaltern und an den Orten seines Wirkens zeigen. Reisebilder, die verschiedenen Goethehäuser und zuletzt sein Tod werden ebenso zum Objekt der Postkarten wie seine Nachkommen und die übrigen Familienmitglieder. Die letzten beiden Kapitel sind dem Denkmalkult um Goethe (und Schiller) gewidmet, wobei auch hier nicht die Denkmäler selbst, sondern ihre weltweite Verbreitung wiederum durch die Abbildungen auf Postkarten dokumentiert wird. Von dem bekannten Weimarer Goethe-Schiller-Denkmal gibt es gleich mehrere Repliken in den USA und sogar in China (Kap. 17). Zahlreiche Postkarten stammen aus Orten, die durch ein Denkmal auf ihre Relevanz im goetheschen Lebensweg hinweisen.

Der vorgelegte Band ist als Dokumentation einer Sammlung bemerkenswert. Er zeigt einen Aspekt der weithin verbreiteten Goetherezeption, die jenseits der Hochkultur eine Fülle sehr populärer Artefakte hervorgebracht hat. Denn auf der Ebene von scheinbar ephemeren, faktisch jedoch ausgesprochen präsenten Bildmedien stellt die Sammlung einen bedeutenden Teil der Vorgeschichte einer multimedialen Bildkultur vor, die uns heute auf digitalem Weg immer deutlicher umgibt. Auch wenn sich Goethe als ikonografisches Objekt heute nur noch in begrenztem Rahmen als Werbeträger eignen dürfte, so zeigt sich an seinem Beispiel auf beeindruckende Weise das wachsende Interesse an der ikonografischen

Repräsentation von kulturellen Identitätsstiftern. Sie hat es schon im 19. Jahrhundert nicht nur in Form von Prachtausgaben und Denkmälern gegeben, sondern war auch ein wesentlicher Teil der Alltagskultur.

Auf diese Weise hat die ‚Werbeikone‘ Goethe einer Bildkultur den Weg geebnet, die Prominenz zum wesentlichen Faktor ökonomischer Verwertbarkeit macht. Der „Sammelleidenschaft und [den] damit verbundenen langen Ebay-Auftritte[n] und Flohmarktbesuche[n]“ (8) von Ulrich Vogt und Meinolf Protte ist es zu verdanken, auf diesen Aspekt der Kulturgeschichte aufmerksam gemacht zu haben. Angekündigt ist nun noch ein Band über Friedrich Schiller, auf den man gespannt sein kann, denn ihre Sammlung ist ein Archiv der besonderen Art. Doch trotz seiner farbenfrohen Aufmachung und der sehr leserfreundlichen Darstellung wird sich nicht unbedingt die ‚Generation Facebook‘ für diesen Band interessieren. Vielmehr ist er ein wichtiges Dokument der Sammelleidenschaft für Postkarten und Bildobjekte, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in vielen Haushalten Einzug gehalten hatte und die heute immer mehr an ein Ende kommt. Mit ihren Goethebildern weisen die beiden Sammler auf einen bislang vernachlässigten Teil der Goetherezeption hin. Der vorgelegte Band kann als portatives Archiv daher zum Ausgangspunkt einer weiterführenden wissenschaftlichen Beschäftigung nicht nur für ältere, sondern eben auch für junge Wissenschaftler werden.

Peter Goßens (Bochum)

FELIX AXSTER, Koloniales Spektakel in 9 × 14. Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich, Bielefeld (Transcript) 2014, 248 S.

In einem Interview mit dem ›Spiegel‹ wurde die amerikanische Schriftstellerin Toni Morrison 2017 auf die Entwicklung des Rassismus in den USA angesprochen. Auch wenn sie die gegenwärtige Situation als „viel besser“ einschätzte, warnte sie zugleich vor einem Wiedererwachen des alltäglichen Rassismus. Denn trotz der öffentlichen Proteste, die es mittlerweile gegen rassistische Gewalt gibt, sei eine stillschweigende gesellschaftliche Akzeptanz rassistischer Ausgrenzung noch vor wenigen Jahrzehnten die Regel gewesen. Ja mehr noch: „Wenn Schwarze früher öffentlich gehängt wurden, dann war das für viele wie eine Karnevalsveranstaltung. Es wurden Postkarten davon verkauft.“¹⁾

Aus einer heutigen Perspektive scheint der Verkauf von Bildpostkarten mit den Abbildungen rassistischer Genozide kaum vorstellbar. Allerdings ist die piktorale Repräsentation von kolonialen und rassistischen Gewaltverbrechen in den ersten Jahrzehnten des Postkartenzeitalters nicht ungewöhnlich, sondern ein selbstverständlicher diskursiver Bestandteil der kolonialistischen Strategie. Dabei ist der ikonografische Diskurs des Ko-

¹⁾ TONI MORRISON, Die Feigheit nimmt wieder zu. Ein SPIEGEL-Gespräch von CLAUDIA VOIGT, in: Der Spiegel Nr. 17 (27. April 2017); <<http://www.spiegel.de/spiegel/nobelpreistraegerin-toni-morrison-ueber-trump-die-feigheit-nimmt-wieder-zu-a-1144591.html>> [07.10.2018]. Ich danke Markus Winkler für diesen Hinweis.

lonialismus, wie der Bilddiskurs der Zeit überhaupt, nicht auf eine einzige mediale Form begrenzt, sondern begleitet die Entwicklung kulturellen Wissens auf allen Ebenen: So finden sich Abbildungen des kolonialistischen Alltags nicht nur in illustrierten literarischen oder wissenschaftlichen Werken, sondern ebenso in Zeitschriften, Bildbänden und Alben für Sammelbilder etc.

Felix Axster hat sich in seiner Dissertation mit der Darstellung des deutschen Kolonialismus auf Bildpostkarten aus dem heutigen Namibia, der ehemaligen Kolonie Deutsch-Südwest-Afrika, auseinandergesetzt. Anders als die Fotografie, die als Dokumentationsmedium des kolonialistischen Alltags schon häufiger zum Gegenstand der Forschung wurde, ist die wissenschaftliche Aufarbeitung von Postkarten bislang vernachlässigt worden, obwohl Bildpostkarten, und damit auch Postkarten mit kolonialen Motiven, schon seit ihren Anfängen besonders in Deutschland Gegenstand eines höchst organisierten Sammlerwesens geworden sind. Anders als die Fotografien, die sowohl im privaten Rahmen als auch durch Publikationen in Büchern und Zeitschriften ihre Verbreitung fanden, sind Bildpostkarten ein Massenmedium, das einen standardisierenden und damit kanonisierenden Blick der Phänomene des kolonialen Diskurses transportiert. Dabei erlebte die Postkarte – nach ihrer Einführung als postalische Objekt um 1870 – ihren ersten mediengeschichtlichen Höhepunkt kurz vor der Jahrhundertwende 1900 und ist auf diese Weise medienhistorisch eng mit der Geschichte gerade des deutschen Kolonialismus verbunden.

Felix Axster – das deutet der Titel der vorgelegten Dissertationsschrift ›Koloniales Spektakel in 9 × 14‹ schon an – sieht die koloniale Postkartenkultur als Teil einer ‚spektakulären‘ Entwicklung, eines ‚Spektakels‘, das nicht nur repräsentative Aufgaben erfüllt, sondern in besonderer Weise einen ‚Aufmerksamkeitsdiskurs‘ für den Kolonialismus inszenieren möchte, um die Machtinteressen der Kolonialmacht Deutschland im öffentlichen Bewusstsein zu etablieren (26). Postkarten, so eine der in der Arbeit entwickelten Thesen, gingen der konkreten Landnahme oftmals voraus und ermöglichten eine Art ‚visueller‘ Kolonialisierung ante quem (vgl. u. a. 211).

Dabei geht es nicht nur um die Etablierung ikonografischer Stereotypen, sondern auch um die diskursive Begleitung und vor allem die progressive Weiterentwicklung eines kolonialen Diskurssystems, bei dem gleiche oder ähnliche ikonografische Modelle in unterschiedlichen diskursiven Situationen zu differenten semantischen Lesarten führen (vgl. u. a. 75–78). Ein Grund dafür liegt in der Besonderheit der Postkarte, bei der die bildliche und textuelle Dimension sowohl durch medial reproduzierte Bildunterschriften, aber auch durch die textliche Beigabe des Postkartenstellers oder durch handschriftliche Vermerke von Sammlern ein besonderes diskursives Gewebe entwickeln. Anders als bei der Dokumentation von Postkartensammlungen, die vor allem die massenmedialen und seriellen ikonografischen Aspekte des Objektes betonen, ist die medienphilologische Analyse dieses Miteinanders von Bild und Text in seinen verschiedenen Dimensionen das besonders Anliegen von Axsters Arbeit.

Dass ihr erhebliche quellenkritische und materialreiche Vorarbeiten vorausgegangen sind, wird nicht nur in der instruktiven Einleitung deutlich, sondern zeigt sich auch im Verlauf der gesamten Argumentation. Dabei wählt Axster, das unterscheidet ihn von anderen Ansätzen, eine Form des ‚behutsamen‘ Umgangs (215) mit der Fülle der kolonialen Postkartenproduktion, die er gleichwohl überblickt. Aus den ca. 10.000 Karten, die ihm zur Verfügung standen, hat er nur 37 Karten ausgewählt, die er zum Gegenstand seiner Untersuchungen macht. Innerhalb dieser vordergründig kleinen Auswahl bilden 21 davon

auch einen eigenen zusammenhängenden Sammlungsbestand, da sie aus der Hand eines Postkartenstellers stammen (17). Dieses Vorgehen verblüfft zunächst, scheint doch erst die serielle Masse die Evidenz des analysierten Diskurses zu garantieren. Doch Axster sucht einen anderen Zugang, denn ihm geht es vor allem um die jeweils individuellen Diskursmuster der jeweiligen Postkarten, deren „Bedeutungsproduktion [er] möglichst detailliert rekonstruier[en]“ will, um „die Produktion kolonialer ‚Wahrheit‘ im Medium der Bildpostkarte nachzuvollziehen“ (23).

Die Postkarten zeigen unterschiedliche Motive aus dem Kulturraum Namibia/„Deutsch-Südwest-Afrika“, das von 1884 bis 1915 ein ‚Schutzgebiet‘ des Deutschen Reiches war und, nach anfänglich rein wirtschaftlicher Ausbeutung, vor allem als Objekt machtpolitischer Repräsentation diente. Innerhalb des diskursiven Verlaufs ist dabei nicht nur die allmähliche Okkupation des ‚ungeordneten‘ Raums und sein Anschluss an zentraleuropäische Verwaltungsstrukturen zu beobachten, sondern auch der Versuch, den von den Deutschen begangenen Genozid an den Herero und Nama während des sogenannten ‚Herero-Aufstandes‘ zwischen 1904 und 1908 auch auf dem Weg über die Ikonografie der Bildpostkarte zu legitimieren. Das bildliche Repertoire der Postkartenauswahl, das Axster untersucht, reicht dabei von der Abbildung indigener Ansiedlungen über Karten aus neu errichteten Siedlungen der Kolonisten, Gruppen- und Einzelportraits von Kolonisten und Kolonisierten bis hin zu sogenannten ‚Witzpostkarten‘, die auf besonders eklatante Weise die stereotypen Zuschreibungsmechanismen deutlich machen.

Nach seiner wirklich lesenswerten und grundlegenden Einführung in die postkolonialen wie mediengeschichtlichen Prämissen gliedert Axster seine Arbeit in insgesamt vier Themenbereiche, die verschiedene Aspekte der kolonialen Postkartenkultur spiegeln und dabei unter der von ihm gewählten Perspektive ein komplexes Bild des vielschichtigen Diskursverlaufs entwerfen. In allen Kapiteln bleibt Axster nicht allein bei den konkreten Beispielen, sondern argumentiert immer aus dem komplexen kulturhistorischen Zusammenhang, in dem das jeweilige Phänomen zu betrachten ist. So führt das erste Kapitel mit dem Titel ›Postalisches Regieren und Massenkultur – eine kurze Geschichte der (Bild-) Postkarte‹ in das komplexe Miteinander des ikonografischen Systems und seiner massenmedialen Verbreitung ein.

Dabei macht Axster zunächst auf die grundsätzlich kosmopolitischen Dimensionen der Postkultur aufmerksam, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts einerseits natürlich als Element nationalistischer Abgrenzung geriert, andererseits systemimmanent an seine globale expansorische Struktur gebunden ist. Bezogen auf den Kulturraum Afrika bzw. den Kulturraum der Kolonien hat Sebastian Conrad von einer ‚kolonialen Globalität‘ (55) gesprochen, bei der ein eurozentrisches Geschichtsbild, aber eben auch eine eurozentrische Machtstruktur auf den Kulturraum übertragen wird. In dieser besonderen, agonalen Situation ist es dann die Post, der die Aufgabe zukam, einen „geistigen Zusammenhang“ (58) zwischen machtpolitischen Ansprüchen des politischen Zentrums in Europa und kolonialisierenden Interessen in der besetzten Peripherie zu vermitteln. Der Bildpostkarte kam dabei ein besonderer Mehrwert zu, denn anders als bei einer rein schriftfixierten Briefkultur konnte die Bildpostkarte „Affekte erzeugen und Anschaulichkeit gewährleisten“ (68). Allerdings wird der vermeintlich naturreine Wahrheitsdiskurs des Bildes durch die Subjektivität des Geschriebenen „verschmutzt“ (69), sodass gerade dieses Medium auch schon zeitgenössisch in die Kritik gerät.

Dennoch ist es gerade der Dokumentationscharakter der Bildpostkarte, der sie zum Bildungsträger für die Massen macht und damit zugleich zum begehrten, wenngleich

auch ambivalenten Sammelobjekt. Ambivalent, weil die Bildpostkarte zum einen den reinen Mitteilungs- und Nachrichtencharakter des Postalischen überbietet und semantische Verschiebungen durch die Kombination von ikonischen und textuellen Dimensionen geradezu herausfordert. Und zum anderen, weil das Sammeln des ikonischen Materials zugleich auch den Gestus der kolonialistischen Aneignung aus eurozentrischer Perspektive in das bürgerliche Wohnzimmer holte und dadurch den Prozess der Kolonisierung und die politisch-kulturelle Zergliederung der Welt gleichsam in nuce im Sammlungsobjekt selbst abbildet. Dieser repräsentative Aspekt verbindet sich auch mit anderen Sammlungsobjekten wie z.B. Briefmarken oder auch Jagdtrophäen. Allerdings kommt der Bildpostkarte durch ihre Verbindung von Bild und Text sowie den dadurch entstehenden diskursiven Räumen eine besondere Qualität zu.

Der zweite Themenbereich widmet sich den spezifischen Bedingungen und Qualitäten des Sammelns von Postkarten. Aus der Fülle der zur Verfügung stehenden Materialien hat Axster eine Sequenz von 21 Postkarten herausgesucht, die der in Namibia stationierte Soldat Herman Ohrt an seine Familie in Deutschland geschickt hat: „Ohrt nämlich konzipierte seine Karten als Serie in der Art eines visuellen Reiseberichts, und gerade diese serielle Form ging mit einer Banalisierung der Gewalt einher“ (84). Axster untersucht die Postkartenserie unter unterschiedlichen Aspekten: So kann man aus der Serie natürlich auf die verschiedenen Stationierungsorte des Soldaten und damit auf den Verlauf des Krieges rückschließen. Diesen eher historischen Blick auf das Geschehen ergänzt Axster jedoch durch weitere Perspektiven wie der Frage nach der besonderen Autorschaft des Postkartenschreibers, der seinen Korrespondenzpartnern verspricht, „die schönsten Ansichten“ (91) aus der Kolonie zu senden, also den kolonisierten Raum in gewisser Weise ästhetisch kartiert. Ein großer Teil seiner Kartenserie zeigt Gebäude, die durch die Kolonisten errichtet wurden und damit nicht nur den Aufenthaltsort des Soldaten dokumentieren, sondern ein Mapping der kolonialistischen Neustrukturierung des Raumes darstellen. Als dritter Aspekt und damit zweite Subserie seiner Postkartenauswahl finden sich in dem Portfolio von Hermann Ohrt Darstellungen von Krieg, Gewalt und der konkreten Konfrontation mit der indigenen Bevölkerung. Axster gelingt es, durch seine einfühlsamen und enorm kenntnisreichen Kontextuierungen den einzelnen Postkarten dieser Reihe einen Rahmen zu geben. Dabei erarbeitet er sowohl die individuelle Perspektive des Postkartenstellers, den sozialen Kontext der Kartenempfänger als auch die Relevanz des einzelnen Bildes und seiner textuellen wie produktionsbedingten Markierungen in einem größeren historisch-politischen Rahmen der Kolonialisierungsstrategien.

Hier, wie auch im Falle seiner Auseinandersetzung mit der ‚Witzpostkarte‘ im dritten Kapitel, zeigt sich die Stärke seines medienphilologischen Zugangs, bei dem eben nicht nur der rein dokumentarische Charakter des ausgewählten Bildes, sondern auch der Inszenierungscharakter der Objekte deutlich hervortritt: „Die Kolonien wurden als Räume inszeniert, ‚in denen europäische Männer ihre ganze heroische Kraft und Potenz unter Beweis stellen konnten“ (130). Dadurch wird die kolonialistische Stereotypenbildung als Teil eines diskursiven Projektes vorgestellt, in dessen Zentrum das „Rasse-Machen“ (152) und damit die Abgrenzung des eurozentrischen Eigenen vom unbekanntem Fremden auf verschiedenen Ebenen etabliert wurde. Gerade im Falle der Witzpostkarte ist es dann nicht die vordergründige Entgrenzung, die auf den Karten zum Vorschein kommt. Der „Denormalisierung“, die im kolonialistischen Alltag ein faktisches Problem war, wird durch die „Ridikülisierung“ eine „Normalitätsgrenze“ entgegengestellt (168), die letztlich zumindest

gegenüber der Öffentlichkeit in der europäischen Heimat den Glauben an die Relevanz und Durchsetzungsfähigkeit der Ordnungsmacht behauptet.

Das vierte Kapitel verlässt die Kolonie als peripheren Raum und geht zurück in das ordnende Zentrum, konkret: das institutionalisierte Sammeln von Postkarten nicht nur kolonialen Ursprungs, sondern auch anderer Motive aus aller Welt. Gerade diese Sammlungen ziehen ihre Relevanz aus einer Popularisierung des Wissens, deren Repräsentanten hier die Bildpostkarten und ihr vermeintlicher Anspruch auf eine – letztlich eurozentrisch verstellte – Wahrheit sind. Die meist männlichen Sammler gerade von Kolonialpostkarten erleben ihr Sammeln als einen Sport, bei dem sie eine imaginäre Reise durch die Welt unternehmen, für die sie das heimische Wohnzimmer nicht verlassen müssen.

Auch wenn die Sammlungslogiken variierten, wird ersichtlich, dass die Weltanschauung des Sammelers auf einer Relation zwischen Zentrum und Peripherie basierte. Das Zentrum war der Ort, von dem aus die Welt angeordnet war. Und insofern die Möglichkeit bestand, die Seiten des Albums um- bzw. ein zweites, drittes usw. Album aufzuschlagen, konnte die Welt im Sinne einer Reise auch erfahrbar gemacht werden (206).

Felix Axsters Studie zu den kolonialen ›Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich‹ erarbeitet ihren Gegenstand gründlich und sehr überzeugend. Es gelingt ihm, gerade durch die Reduktion des untersuchten Materials, die komplexe diskursive Situation des Bildmaterials substanziell vorzustellen und die subtilen Formen rassistischer und kolonialer Verzerrung aus scheinbar alltäglichen Gegenständen herauszuarbeiten. Auf diese Weise entgeht er einer oberflächlichen Fetischisierung seiner Materialien, einer Gefahr, der sowohl die damaligen wie die heutigen Sammler als auch die teilweise in Buch- und Katalogform vorgelegten Sammlungsbestände immer wieder erliegen.

Axsters Fazit ist bei einer insgesamt überzeugenden Gesamtleistung strategisch vielleicht etwas ungeschickt angelegt. Denn die Bemühungen dieser meist privaten Sammler sind es, denen Axster und auch andere Forscher ihre Materialien letztlich verdanken. Auch wenn es sicherlich ein Problem ist, dass die quantitative Masse und die subjektive Begeisterung der Sammler die individuelle Qualität des einzelnen Objektes oftmals verstellt und sich in einem perpetuierenden Komparatismus erschöpft, wäre eine eklektische Lektüre der Materialien, wie sie Axster vorgelegt hat, ohne diese umfassenden Materialien nicht möglich gewesen. Hier wäre – entsprechend Axsters behutsamen Ansatzes – eine etwas weniger auftrumpfende Bewertung der Vorgängerleistungen angebracht gewesen. Dennoch ist Axsters Postulat der Behutsamkeit ein philologisch sicherlich sehr sinnvoller Weg für eine medienphilologische Auseinandersetzung mit den Relikten kolonialistischen Denkens in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts und kann auf diese Weise zu einer ‚Dekolonialisierung des Sehens‘ beitragen (213).

Peter Goßens (Bochum)

MATTHIAS SCHMIDT (Hrsg.), *Rücksendungen zu Jacques Derridas ›Die Postkarte‹*. Ein essayistisches Glossar, Wien (Turia + Kant) 2015, 392 S.

1980 veröffentlicht Jacques Derrida den rätselhaften Band ›La carte postale‹. Wie in den zwei zuvor veröffentlichten Werken ›Glas‹ und ›La vérité en peinture‹ geht es um eine avantgardistische Schrift, die neue textuelle *escamotages* einführt, um Sinnwirkungen zu produzieren, welche die normale Struktur eines Buches nicht erlaubt. In seinem bekanntesten Buch ›De la Grammatologie‹ hatte Derrida in der Tat „Das Ende des Buches und den Anfang der Schrift“¹⁾ proklamiert. Die drei oben erwähnten Texte stellen nun die Konkretisierung dieser Absicht dar, da sie durch ihre ungewöhnliche Form den Begriff „Buch“ in Frage stellen und es buchstäblich dekonstruieren. Genauer genommen werden die Ideen einer einheitlichen Kohärenz des Inhaltes und eines allgemeinen Sinnes des Werkes, die seine hermeneutische Wirkungsgeschichte beleuchten, aufgegeben und durch *dissémination* ersetzt: Man schreibt bzw. verstreut einen Text ohne Kohärenzansprüche und ohne die Erwartung an eine Rückkehr von sinnvollen Ergebnissen. Ferner kann der bereits verstreute Text die Verstreuung neuer Texte erzeugen, die sich auf den ersten Text „pfropfen“.

Bevor wir uns den ›Rücksendungen zu Jacques Derridas „Die Postkarte“‹ zuwenden, ist es hilfreich, kurz aufzuzeigen, warum ›La carte postale‹ ein so interessantes Moment innerhalb des derridaschen Werkes darstellt. ›La carte postale‹ ist in vier Teile gegliedert. Zuerst kommt der umfangreichere Teil, ›Envois‹, eine Sammlung von etwa 200 Liebesbriefen, deren Lektüre Derrida selbst als nicht „aushaltbar“²⁾ einschätzte. Man erfährt nicht, an wen die Briefe adressiert sind und ob es einen Leitfaden bzw. eine Ereignisfolge gibt, die sie miteinander verbindet. Darüber hinaus ist die Sammlung teilweise beschädigt und einige Abschnitte der Briefe fehlen. Eines der wichtigsten Argumente, die der Text behandelt, ist ohne Zweifel die „Oxford Postkarte“, die uns eine ungewöhnliche Darstellung der Beziehung zwischen Platon und Sokrates überliefert: Sokrates sitzt am Schreibtisch und notiert, was Plato ihm diktiert. Die anderen drei Teile des Buches haben, wie Derrida selbst angibt, nichts mit ›Envois‹ zu tun: es geht um einen Essay über Freuds ›Jenseits des Lustprinzips‹ (›Speculer sur Freud‹), um einen Essay über die lacansche Interpretation der Erzählung ›Der entwendete Brief‹ von Edgar Allan Poe (›Le Facteur de la vérité‹) und um ein Interview mit René Major, worin über verschiedene Schriften Derridas gesprochen wird, unter anderem über ›Glas‹ und ›Le Facteur de la vérité‹.

›La carte postale‹ ist also kein Buch im klassischen Format und stellt uns vor das Rätsel, was sein Gegenstand, sein Sinn und seine Adressaten sind. Wie soll man dieses Werk betrachten? Ist es eine Sammlung von Postkarten? Ist es ein Briefroman, oder sogar eine Parodie davon? Ist es die Einführung zu einem noch nicht geschriebenen Buch, wie Derrida selbst es vorschlägt? Oder ist es ein Vorbereitungstext für die Lektüre der nachfolgenden Essays? Vielleicht geht es bloß um eine lange Beschreibung der oben erwähnten „Oxford Postkarte“, vielleicht um eine Schreibübung über psychologische Themen. Auch die literarische Gattung der Schrift ist nicht klar bestimmt und schwankt zwischen einem philosophischen Werk, einem literarischen Roman, einem Bild- bzw. Textkommentar und einem Interview.

¹⁾ JACQUES DERRIDA, *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1974, S. 16.

²⁾ Vgl. JACQUES DERRIDA, *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*. 1. Lieferung: *Envois/Sendungen*, Berlin 1982/1989, S. 7.

›Rücksendungen zu Jacques Derridas „Die Postkarte“‹ ist ein Versuch, dieses Rätsel zu lösen und die Geheimnisse des Textes zu enthüllen. Das Buch enthält 32 Aufsätze, die sich auf verschiedene Weise mit ›La carte postale‹ auseinandersetzen und versuchen, Derridas Werk zu entschlüsseln. Das finale Ergebnis ist ein essayistisches Glossar, in dem von A bis Z die zentralen Motive von Derridas Arbeit aufgeführt werden. Wegen der Vielschichtigkeit von ›La carte postale‹ und der zahllosen Bedeutungsebenen hat der Herausgeber Matthias Schmidt im Band Beiträge versammelt, die aus verschiedenen von Derridas Werk betroffenen Bereichen stammen: Philosophie, Psychoanalyse, Theologie, Literatur-, Theater-, Film-, Medien-, Musik- und Kunstwissenschaften.

Es ist möglich, eine grobe Einteilung der Beiträge in einige Hauptkategorien vorzunehmen, um besser einschätzen zu können, welche Aspekte von ›La carte postale‹ die Aufmerksamkeit der WissenschaftlerInnen überhaupt auf sich gezogen haben und welches die einflussreichen Themen sind. Zunächst gibt es einige philosophische Essays, die sich unterschiedlichen Fragen der Dekonstruktion und der Differenzphilosophie Derridas widmen. Eines der wichtigsten philosophischen Probleme, das untersucht wird, ist ohne Zweifel die problematische Beziehung zwischen persönlicher Identität und dem Umgang mit Andersartigkeit. Rosmarie Brucher und Sergej Seitz widmen sich diesem Thema in ihren interessanten Essays. Brucher erklärt, wie die Struktur von ›La carte postale‹ und die Figur des Liebespaares, das im Buch erscheint, die Begriffe der Binarität von Identität und Alterität sowie des endlosen Hinweisens an etwas anderes, das die *différance* bewirkt, exemplifizieren. Seitz spricht ebenfalls von Andersartigkeit, jedoch in Bezug auf Gewalt. Die derridaschen ›Sendungen‹ sind ihm zufolge gewalttätig und entsprechen der Gewaltsamkeit der Beziehung mit dem Anderen aus drei verschiedenen Gründen: Sie zwingen den Lesenden die Intimität der Privatsphäre des Liebespaares zu zerbrechen und die Verantwortlichkeit dieser Schuld anzunehmen; sie kämpfen gegen die Vorstellung der Sprache als Repräsentation; die Adressierung weist eine Form der sprachlich-symbolischen Gewaltsamkeit auf. Die Liebe, die Repräsentation, die Adressierung usw. werden also zu Figuren der Vielfältigkeit des Ichs, der Abwesenheit seiner Vollständigkeit und der unmöglichen Beziehung mit dem Anderen, der/die immer quasi angegriffen werden muss, um anerkannt und repräsentiert zu werden. Jenseits dieser Hauptprobleme, die auch in vielen anderen Essays Resonanz finden, kann man in der Sammlung weitere wesentliche Themen des derridaschen Repertoires erkennen, wie u. a. die Zeitlichkeit (Nils Plath), die Unübersetzbarkeit (Mario Grizelj) und im Allgemeinen die Schrift, die Räumung (*espacement*), den Rest, den Tod.

Des Weiteren kann man im Band eine Reihe von Essays finden, die auf literarische bzw. textuelle Aspekte von ›La carte postale‹ gerichtet sind. Diese Texte zielen darauf ab, die Auslegungsschwierigkeiten des Werks zu ergründen und Interpretationshypothesen zu formulieren. Paradigmatisch dafür ist Gianna Zoccos Beitrag, der versucht, die Adressatin der Briefe zu eruieren. Zu diesem Zweck werden verschiedene Annahmen formuliert: Wenden sich die Briefe an eine reale Person, die Derrida tatsächlich kennengelernt hat? Oder ist die Adressatin eine abstrakte bzw. anonyme „Sie“? Oder wenden sich die Briefe vielleicht an Derrida selbst? Wie bereits erwähnt: ›La carte postale‹ bietet uns keine eindeutigen Leseschlüssel und die Unbestimmtheit der Adressatin ist Bestandteil der derridaschen *dis-sémination*. Die anderen Essays, die der literarischen Hauptkategorie angehören, versuchen auf ähnliche Weise, weitere Punkte des Textes zu untersuchen, die unklar sind, wie z. B. seine Position zwischen den literarischen Gattungen.

Die originellsten und spannendsten Essays, die man in den ›Rücksendungen‹ lesen kann, gehören aber einer Kategorie an, die sich an der Kreuzung zwischen Philosophie,

Literatur- und Kunstwissenschaft befinden. Es handelt sich um Auseinandersetzungen mit der Figur der Postkarte. Manche davon nehmen spezifisch Bezug auf die „Oxford Postkarte“, andere wiederum, wie die Beiträge von Barbara Reisinger, Peter Clar und Christina Hoffmann, untersuchen die Idee der Postkarte als Kommunikationsmittel, literarische Gattung und Bild- bzw. Bedeutungsträger. Die oben erwähnten Autoren betonen, dass sich die Postkarte zumindest aus zwei Gründen von Briefen unterscheidet: sie kann nicht zurückkommen, da die Adresse des Senders nicht auf die Rückseite geschrieben wird; sie ist unverpackt, d. h. alle können sie lesen und kein Umschlag schützt ihr Geheimnis.

Wegen ihrer Offenheit ist die Postkarte ein seltsamer Textträger, der die Idee Derridas von Schrift gut widerspiegelt. Genauer genommen sind die Ränder des Textes und die Grenzen zwischen Innen und Außen undeutlich bzw. verschwommen und die Struktur dieses Kommunikationsmittels ist nicht definiert. So wird die Postkarte der derridaschen Figur des freien Raumes *par excellence* angenähert: *Chora*, der platonische Raum zwischen der sinnlichen Welt und dem überhimmlischen Ort, der die Formen und die Spuren der Ideen, die von ihr empfangen werden, nicht annimmt und immer offen und formlos bleibt. Wie Derrida selbst betont, ist die Fehlbarkeit die einzig strukturelle Eigenschaft der Postkarte, die wir als unentbehrlich festhalten müssen, d.h. die Tatsache, dass die Möglichkeit ihres Nicht-Ankommens sie immer begleitet und die Möglichkeit der Bedeutungsübertragung immer von ihrer Unmöglichkeit heimgesucht wird.

Die vierte und letzte Art von Aufsätzen, die man in der Sammlung finden kann, unterscheidet sich von den anderen aufgrund ihrer Textgattung. Es handelt sich hierbei nicht um Essays, sondern um literarische Schriften, die bestimmte derridasche Themen behandeln. Der Stil dieser Kompositionen wechselt je nach AutorIn. Es gibt autobiografische Erzählungen, Briefe an Derrida, freie Gedankenströme – oft über psychologische Angelegenheiten – sowie avantgardistische Texte *à la Derrida*. Im Gegensatz zu den Beiträgen, die versuchen, das Werk Derridas zu enträtseln, sorgen diese Textexperimente eher für gemischte Gefühle nach der Lektüre. Ein Grund dafür ist vielleicht, dass die Autoren nicht über, sondern nach Derrida schreiben: solche Texte sind in der Tat ein konkreter Fall von *dissémination*, bei dem ein Text nicht die Rückkehr eines Sinnes in der Form einer Antwort oder einer Interpretation verursacht, sondern das Verstreuen neuer Texte und zahlloser Bedeutungsmöglichkeiten.

Was aber die LeserInnen am meisten enttäuschen kann, ist das allgemeine literarische Niveau der Beiträge, insbesondere wenn sie mit den Texten von Derrida verglichen werden, die am Ursprung der Verstreuung stehen. Das kann man vor allem in den Schriften bemerken, die ausdrücklich den Willen zeigen, Derrida nachzuahmen. Zum Beispiel versucht Marcus Coelen, in seinem kurzen Aufsatz die derridasche unterbrochene Schrift zu wiederholen und auf derridasche Themen hinzuweisen. Im Gegensatz zu Derrida ist aber das Ergebnis weder fesselnd noch philosophisch prägnant und lässt sich nicht angenehm lesen. Als weitere Beispiele dieser Stil-Replik kann man Zechners Text erwähnen, der verschiedenen Sprachen, Schreibgattungen und Kommunikationsmittel mischt, oder die ‚dekonstruktive‘ Dichtung von Artur Boelderl, der mit Klang- und Zeichenaustausch spielt. Außerdem ist nicht klar, was der Sinn einer solchen Wiederholung in der heutigen Zeit ist. Das avantgardistische Schreiben Derridas hat in den siebziger Jahren für Aufsehen gesorgt und einen großen Einfluss auf die Philosophie und die Literaturkritik ausgeübt. Allerdings sind solche Ausdrucksformen heutzutage längst Teil der Literaturgeschichte geworden und es werden neue Anstöße statt Wiederholungen benötigt, um neue Effekte in den zeitgenössischen Geisteswissenschaften zu bewirken.

Jacques Derrida hat unermüdlich wiederholt, dass die Möglichkeit des Nicht-Ankommens eines Briefes an seiner Destination immer bestehen muss. Diese wesentliche (Un-)Möglichkeit ist dem Brief strukturell eingeschrieben. Sind wir also sicher, dass die ›Rücksendungen‹ es schaffen werden, ihre Destination zu erreichen? Worauf zielen sie letztlich ab? Man kann verschiedene Hypothesen formulieren, um diese Frage zu beantworten. Die naheliegendste ist, dass die ›Rücksendungen‹ direkt zu Derrida zurückkommen möchten. In diesem Fall wäre die Rückkehr jedoch unmöglich, da der Autor nicht mehr am Leben ist. Das Schicksal dieser Antworten an den Autor würde einem ruhelosen Gespenst gleichen, das auf der Suche nach Befreiung auf seiner Flucht unentwegt umherirrt. Eine zweite Annahme wäre, dass die Texte an alle Derrida-LeserInnen adressiert sind und versuchen, die Aufgabe des Lesens zu erleichtern. Dieses zweite Ziel wird ohne Weiteres von der Mehrheit der Essays erreicht, die darauf abzielen, komplizierte derridasche Begriffe zu erklären und uns einen Leseschlüssel an die Hand zu geben, um den Text besser zu verstehen. Wenn sich aber die ›Rücksendungen‹ auf Sinnrücksendungen beschränken würden, wären wir mit einem drastischen Missverständnis der Absichten Derridas konfrontiert. Wie oben erwähnt, hat der Autor in seinem ganzen Werk die Idee einer ökonomischen Rückgabe eines allgemeinen Sinnes stets abgestritten und immer versucht, den hermeneutischen Zirkel zu durchbrechen. Obwohl es falsch wäre, zu sagen, dass Derrida hermeneutisch nihilistisch bzw. nicht interpretierbar ist, wäre es gleichermaßen falsch, sich an ein Projekt, das darauf abzielt, die Grenzen der traditionellen Interpretation und des logischen Verständnisses zu überwinden, mit einem klassischen Interpretationsversuch zu wenden.

Eine dritte Hypothese, die plausibel erscheint, ist folgende: die ›Rücksendungen‹ sind als Frucht der derridaschen *dissémination* zu lesen und als Versuch der Ausarbeitung der von Derrida eingeführten Motive, als Weiterentwicklung seiner Idee, ohne aber zu verlangen, dass die Sinnggebung und die Sinneffekte, die in den Texten stattfinden, einer definitiven Lektüre von ›La carte postale‹ entsprechen. Demzufolge sind die ›Rücksendungen‹ eine spannende Sammlung von Essays und Schreibübungen, die verdeutlichen, worin die Resonanz des Werkes Derridas auch bestehen kann und die uns dazu führen, über die wichtigsten Themen nachzudenken, die mit dem „postalischen Prinzip“ verbunden sind.

Die Lektüre der ›Rücksendungen‹ bietet uns also die Möglichkeit, Postkarten, Briefe, Nachrichten, Emails und die Korrespondenz im Allgemeinen mit anderen Augen zu betrachten und sie als Metapher für einige der fundamentalsten philosophischen Begriffe zu lesen, die unsere Beziehung mit dem Anderen beschreiben und auf unser relationales Dasein hinweisen. Die Abwesenheit, die Fehlbarkeit, die Unkommunizierbarkeit, die oft als negative Konsequenzen eines schlechten Umgangs mit dem Anderen gedacht sind, können so als Grundelemente unseres Lebens in der Welt gesehen werden, als Spuren einer Urbewegung, die dem „postalischen Prinzip“ zugrunde liegt und die Derrida *différance* nennt.

Innocenzo Sergio Genovesi (Bonn)

SARAH SCHMIDT (Hrsg.), *Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns*, Paderborn (Wilhelm Fink) 2016, 729 S.

Der jetzt vorliegende Band ›Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns‹ fasst die Ergebnisse des gleichnamigen DFG-Netzwerkes aus den Jahren 2010 bis 2014 zusammen. Das Forschungsprojekt verstand sich als Reflex auf das „verstärkte Interesse für Sammeln und Sammlungen in den Kultur- und Geisteswissenschaften“, wobei der historische Schwerpunkt der Untersuchungen auf dem 19. und 20. Jahrhundert liegen sollte. Das Sammeln wurde dabei „als Wissensform begriffen [...], in der sich je nach Medium und Ordnungsstruktur der Sammlung unterschiedliche Wissenskulturen manifestieren“¹⁾. Der literarische Text gilt dabei „als Medium, [...] mit genuin literarischen, poetischen oder rhetorischen Ordnungssystemen und Textverfahren“, das „selbst Sammlungen erstellt“ und „in dem in der Thematisierung und Beschreibung von Sammeln, Sammlern und Sammelinstitutionen über das Motiv des Sammelns reflektiert wird“²⁾. Dieser Ansatz schlägt sich im Band nieder in einer „Ausgangsthese, die die Arbeit der Beitragenden“ verbinden soll und die „besagt, dass literarische Praktiken und Thematisierungen des Sammelns häufig einen implizit oder explizit geführten poetologischen Diskurs mitführen, der Poesie und Literatur innerhalb der Wissenstradition(en) verortet. Ein durchgehender Fokus der vorliegenden Fallstudien liegt demnach auf den in der Literatur direkt oder indirekt geführten selbstreferenziellen Wissensdiskursen“ (21f.).

Ergänzt wird dieser explizit literaturwissenschaftliche Ansatz in der Publikation durch den zusätzlichen Fokus auf den Zusammenhang von Sprache und Sammlung. Dabei geht der Forschungsansatz „dezidiert über einen engen Sprachbegriff hinaus und fragt danach, inwiefern beispielsweise auch wissenschaftliche oder künstlerische Objekt-, Bilder- und Datensammlungen [...] eine spezifische ‚Logik‘ oder Auslegung besitzen, deren Funktionsweisen derjenigen einer Sprache nahekommen“ (20). Nicht die Sprache selbst wäre dann Träger von Bedeutung, sondern sie würde diese erst im Sammlungskontext zugeschrieben bekommen (20f.). In diesem Sinne ist auch der Prozess des Lesens als „Auslese oder Nachlese“ Teil des Sammlungsprozesses (16f.). Sprache wird hier als Buchstaben-, Wort- und Zeichensammlung verstanden, die im Kommunikationsprozess zusammen als Ordnungsstrukturen in Erscheinung treten.

Herausgekommen ist ein interdisziplinär angelegter Band, der „Studien aus der Literaturwissenschaft mit Untersuchungen aus der Philosophie, den Kunst- und Kulturwissenschaften sowie [...] Beiträgen von Schriftstellerinnen, Künstlerinnen und Künstlern“ (17) vereint. Er umfasst dabei sowohl Forschungsbeiträge der ständigen Mitglieder des Netzwerkes als auch eine Reihe von Gastbeiträgen aus den begleitenden Veranstaltungen des Projektes. Über den ursprünglichen Plan rein wissenschaftlicher Beiträge hinausgehend umfassen sie auch poetische Texte von Bernd Behr, Regina Hilber und Sue Watermann und Reproduktionen von Matthias Megyeris ›Hangings‹, Heidemarie von Wedels ›Buchblock Library‹, Jacqueline Baums und Ursula Jakobs ›Connected in Isolation‹, Maria Hanls ›Faltenröcke‹ und George Steinmanns ›mindmaps‹, die essayistisch begleitet werden.

Wie schon das Netzwerk selbst, ist der Sammelband in vier Themengruppen unterteilt, die einerseits aufeinander aufbauen sollen und andererseits unterschiedliche Perspektiven

¹⁾ Vgl. das Forschungsprogramm in <https://www2.hu-berlin.de/sprachen_des_sammelns/programm/index.html> [29.04.2017].

²⁾ Siehe Forschungsprogramm wie in Anm. 1.

auf das Leitthema widerspiegeln, um so die Fragen zu klären, was wir sammeln, wie wir unsere Sammlungen kategorisieren, inwieweit Menschen und deren Erfahrungen und Wissensbestände Objekte des Sammelns werden können und welche Dinge nicht Teil einer Sammlung sind bzw. aus ihr herausfallen.

Der erste Teil behandelt unter dem Titel ›Die Beschreibbarkeit der Dinge und die Dinglichkeit der Sprache‹ die Frage, was wir sammeln. Der Schwerpunkt der Arbeiten liegt dabei auf dem Zusammenhang zwischen dem Ding selbst und seiner sprachlichen Verfasstheit insbesondere im Kontext von literarischen Sammlungsbeschreibungen. Die Widerständigkeit und Unschärfe der „Dingsprachen“ (31) charakterisiert sie „auch als Sprach-, Wort- und Buchstabendinge, die in ihrem Extrem als Zwischenraum, Leere oder sinnresistente Präsenz nur noch von einer Abwesenheit verkünden“ (32). Unter dem Motto „Das Ding als Mensch“ und „Wandernde Dinge, Erzählräume“ (32f.) befasst sich Katja Schubert in ›Das wandernde Taschentuch – Herta Müllers widerständige Sammlung‹ (81–96) ausgehend von deren Nobelpreisrede ›Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis‹ (2013) mit dem Taschentuch. Einerseits dient es als Dingsymbol für die sie behütende Mutter und die Position des Kindes in der Familie, gleichzeitig kann es jedoch durch seine Benutzung der Sammlung entzogen werden, wandern und letztlich auch verschwinden. Auch Ulrike Vedder untersucht in ›Gendered objects. Literarische Ding- und Geschlechtercodierungen‹ (43–58) Dinge als Repräsentanten von Personen und deren Vergeschlechtlichung in Romanen des 19. Jahrhunderts. Am Beispiel Stifters, Storms, Maupassants und Melvilles zeigt sie, wie Dinge zum Teil sexuell aufgeladene Supplemente für Abwesende werden können. Auch Doerte Bischoff schreibt in ›Vom Überleben der Dinge. Sammlung und Exil in Edmund de Waals ›Der Hase mit den Bernsteinaugen‹ und Nicole Krauss' ›Das große Haus‹ (59–80) über wandernde Dinge: Hier werden über die Perspektive des Gegenwartsromans auf die Shoah verschleppte Besitztümer als Repräsentanten der zerstörten Lebenswelten verstanden. Unter dem Gesichtspunkt „Das Ding als Provokation“ (34) wird einmal mehr die Frage nach dem Eigenleben der Dinge verhandelt, wenn Dominik Finkelde in ›Der nicht aufgehende Rest – zum Widerstreit zwischen Objekt und Ding in der Moderne‹ (97–123) mittels eines Bogens von Stifter über Benjamin zu Sebald den Widerstand der Dingwelt gegen ihre Besitzer untersucht.

Die nächsten Beiträge wenden sich weiter vom Ding ab und konzentrieren sich vornehmlich auf die Sprache: Mona Körte behandelt in ›Vom Ding zum Zeichen: Abc-Bücher und Buchstabensuppen‹ (139–162) die „Materialität der Sprache“ (36), wobei der Prozess des Lesenlernens und dessen didaktischer Aufbereitung seit dem 18. Jahrhundert auch als materielles Einverleiben der Buchstaben vom übertragenen bis hin zum konkreten Essen der titelgebenden Buchstabensuppe verstanden wird. Im zweiten Schritt wird die „Dinglichkeit der Sprache“ (38) untersucht, zum einen in Judith Kaspers ›Vom Ausscheren und Einsammeln der Buchstaben. Saussures Anagramm-Studien und Freuds Fehlleistungen‹ (163–179), die sich mit der Zergliederung der Sprache in Sprachspielen wie Anagrammen und der Interpretation des gestörten Sprachgebrauchs bei Freud beschäftigt. Sie interpretiert das Zerlegen der Wörter in Buchstaben und Silben als unbefriedigendes „Sammel-surium“, das erneut zu einem „kohärenten Ganzen“ zusammengefügt werden muss (177), was vor allem im Falle Freuds zu einer offenen Interpretation scheinbar versehentlich produzierter sprachlicher Inhalte führt.

Der zweite Teil des Buches fragt dann nach „Dynamik und Ordnung der Sammlung. Strategie, Spiel und Verlust“ und somit danach, wie Sammlungen kategorisiert werden.

Die damit zusammenhängenden Ordnungsfragen stehen im Spannungsverhältnis von „Sicherheit und Orientierung“ einerseits und „Disziplinierung und Ausschluss“ andererseits (199) und thematisieren damit den Gegensatz von Unordnung und Chaos. In diesem Zusammenhang versteht Christine Blättler in ihrem philosophischen Aufsatz zur ›Serie als Ordnungsmuster‹ (205–217) unter Serien eine Möglichkeit zur „Orientierung“ in Raum und Zeit (205), in der „die einzelnen Elemente nicht über ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis gefasst werden, also nicht in einer kausalen Relation stehen“ (200). Die Serie ist im Kontext der Sammlung von daher „nicht primär als ein Gegenstand zu verstehen, sondern als Ausdruck der Produktion, Präsentation und Rezeption“ (212).

Der zweite Teil behandelt vornehmlich Ordnungsprinzipien, die in Sammlungen „einem wissenschaftlichen Wandel“ unterliegen, sodass es immer auch um die „Spannung zwischen den beiden Polen“ (201) Ordnung und Unordnung geht. Marion Picker beschreibt in ihrer ›Kartographie als Sammlung. Die kosmologische Konzeption des Kartensaals im Florentiner Palazzo Vecchio‹ (225–234), welche Auswirkungen die Krise der Kosmografie und die damit einhergehenden Umwälzungen in der Kartografie auf die repräsentative Zurschaustellung der Kartensammlung der Medicis hatte. In einem ähnlichen Kontext setzt sich Susanne Scholz in ›Der Hof in der Kiste: Sammlungsdynamiken am Hof von Elizabeth I.‹ (235–242) mit der Ordnung der Portraitminiaturensammlung der englischen Königin auseinander. Beispielhaft ist der Weg der Miniatur ihres Favoriten Dudley, in dem sich sowohl machtpolitische Strategien als auch die Dynamik der höfischen Hierarchie und der persönlichen Vorlieben der Königin widerspiegeln. Einen enger literaturwissenschaftlichen Ansatz verfolgt Ingrid Streble in ›Das totale Museum oder Versuchsanordnung Literatur – eine Lektüre von Serge Rezvanis Roman ›L'Origine du monde‹ (275–287), wo Literatur als „Reflexionsmedium auf Gegenwart“ in einer postmodernen Museumsindustrie verstanden wird (275). Nicht nur die Größe und der allumfassende Sammlungsanspruch des fiktiven Museums wird hier in Frage gestellt, sondern vor allem der „Ästhetik der Konservierung“ eine Absage erteilt (285).

Im Zusammenhang mit der Hinterfragung der Ordnungsschemata wird auch die vermeintliche Fixiertheit von Sammlungen zur Disposition gestellt, steht dieses Konzept doch im Kontrast zum Dynamisierungspotential infolge der Beweglichkeit in Raum und Zeit. Mona Körte beschäftigt sich in ›Ohne Mühe und Anordnung zusammengeworfen: „Queer analogies“ in Nathaniel Hawthornes ›A Virtuoso's Collection‹ (259–267) mit einer scheinbar ungeordneten und sich Klassifikationsstrategien entziehenden geheimnisvollen Sammlung mythischer Gegenstände, die höchstens im Dialog oder in der Narration eine phasenweise, jedoch niemals beständige und repräsentative Ordnung erhält. Michael Niehaus bezieht sich in ›Sammelpunkte‹ (243–257) auf Manfred Sommers Sammlungsraum (259), der je nach Funktion (z. B. Museen, Rüstkammern, Schatzhöhlen, Reliquiaren und Antiquitätengeschäften) unterschiedliche Ordnungskonzepte verfolgen kann. Harald Kraemer schreibt in ›Sammeln ohne Zugriff: Sammeln ohne Sinn! Über den zunehmenden Verlust hypermedialer Wissensräume im Zeitalter ihrer elektronischen Speicherbarkeit‹ (295–311) über die spezifischen Sammelpunkte eines virtuellen Raums, in dem aufgrund der Probleme der Archivierung vor allem die hypermedialen Klassiker auch als Forschungsobjekte Gefahr laufen, verloren zu gehen (295, 311). Zum Schluss setzt sich Ulrike Vedder in ihren ›Visionen der Sammlungszerstörung‹ (289–294) mit filmischen Inszenierungen von Sammlungszerstörungen auseinander, die hier vielleicht auch die Inbesitznahme von Dingen oder Denkmustern repräsentiert, die sich der Kontrolle entziehen.

Im dritten Teil über „Taxonomien des Menschen – Archive des Humanen“, soll die Frage beantwortet werden, inwieweit Menschen und deren Erfahrungen und Wissensbestände Objekte des Sammelns werden können. Das betrifft zum einen Dinge mit Bezug auf die eigene Geschichte, aber auch die Menschen selber, die beispielweise nach rassischen, sozialen oder auch gesellschaftlichen Kriterien kategorisiert werden können. Die hier genutzten „wissenschaftlichen Taxonomien stehen in vielfältiger Wechselwirkung zu gesellschaftlichen und kulturellen Phänomenen und Entwicklungen, sie strukturieren und reflektieren ethische und ideologische Wertstellungen“ (315).

Armin Schäfers ›Ordnungsversuche im Gebiet des Wahnsinns: Archive, Akten, Biographien‹ (327–343) beschäftigen sich hingegen mit dem Sammeln von Menschen in einem engeren Sinn, wenn er zeigt, wie die Ordnung medizinischer Daten in der Psychiatrie mit der Normierung des Individuums einhergeht. Er zeichnet hier die Verwaltung von psychiatrischen Krankengeschichten im 19. und frühen 20. Jahrhundert und die damit einhergehende Kategorisierung der Patienten nach. Im Sinne Foucaults mit der Archivierung menschlicher Eigenschaften und Körperlichkeiten in literarischen Texten beschäftigt sich dann Sarah Schmidt in ›Existenzen sammeln – Existenzen schreiben: Überlegungen zu M. Foucault, W. Kempowski und F. Hoppe‹ (457–474). Sie geht der Frage nach, inwieweit schriftliche Spuren authentischer Leben in literarischen Werken als Diskursfragmente verstanden werden sollen. Auch Charles Wolfe und Alexandre Métraux reflektieren in ›Monster – Sammlung und Allegorie‹ (487–495) die Versuche der Wissenschaft, die Abweichung von der Norm des „gesunden Menschen“ in Sammlungen taxonomisch zu vereinnahmen, was aber gleichzeitig mit einer Entzauberung der Natur einhergeht.

Sammlungen und Ordnungen von Menschentypen beschäftigten seit der Erfindung der Fotografie die Forscher des 19. Jahrhunderts, die hier nun erstmals ein Medium zur Verfügung hatten, mit dem sie visuelle Eindrücke von verschiedenen Individuen einfach bewahren und kategorisieren konnten. Susanne Scholz ›Typus, Taxonomie, Text: Menschen sammeln im britischen Empire‹ (345–362) behandelt am Beispiel der dual angelegten Figur des Dr. Jekyll und Mr. Hyde den Einfluss fotografischer Menschensammlungen auf die Figurenzeichnung in der Literatur. Bärbel Küster verfolgt eine ähnliche Fragestellung, wenn sie die fotografische Vermessung Afrikas in ›Gesten des Dokumentierens – Archive des Scheiterns. Fotoalben der Kolonialzeit‹ (363–388) als Versuch klarer, rassischer Kategorisierungen versteht, die aufgrund von starken Intergruppenvarianzen jedoch zum Scheitern verurteilt sein mussten. Letztlich sind es die Bildunterschriften und nicht die eigentlich interpretationsoffenen Bilder, die hier der Verdinglichung des Menschen Vorschub leisten. Einer vergleichbaren Fragestellung geht auch Susanne Komfort-Hein in ›Zur physiognomischen (Un)lesbarkeit des Menschen zwischen „eigentlichstem Wesen“ und fotografischer Serie: Max Picards „Menschengesicht“ und August Sanders „Antlitz der Zeit“‹ (389–405) nach, wenn sie fotografische Milieustudien des frühen 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Theorien Lavaters untersucht.

Abschließend geht es im vierten Teil um „Die ‚Unterseite‘ Der Sammlung“ und somit um die Frage, welche Dinge nicht Teil von ihr werden oder herausfallen. Dazu gehören die Reste, die in ihrer Singularität auch im Kontrast zur Sammlung selbst verstanden werden können. Barbara Natalie Nagel versucht in ›Enjambement des Rests – poetische Überlebensökonomien in Jean Pauls „Wutz“‹ (507–512) der Frage nach dem individuellen Wert des Restes als Anfang von etwas Neuem nachzugehen. Der Rest ist jedoch nur bei solchen Sammlungen denkbar, die nicht auf Vollständigkeit bedacht sind, wofür Gesamtausgaben großer Dichter ein Beispiel wären. Philip Ajouri untersucht davon ausgehend in ›Zu einigen

Sammlungs- und Ausschlussprinzipien beim Publikationstyp der ‚Gesammelten Werke‘. Gottfried Kellers „Gesammelte Werke“ (1889) und Goethes Ausgabe letzter Hand (1827–1830) (513–527) die Arbeitsweisen zweier Werkausgaben des 19. Jahrhunderts und deren Umgang mit der Forderung nach Vollständigkeit und kommt auch hier zu dem Schluss, dass durchaus Reste übrigbleiben, die dann Auskunft über das „Selbstverständnis [des Dichters], seine Stellung im Literaturbetrieb und über sein Werkverständnis liefern“ (527).

Einem anderen Aspekt des Werkbegriffs geht Alexandre Métraux in ›Schriftbildlichkeit oder Bildschriftlichkeit – eine Seite Pessoa zwischen Einfall und Abfall‹ (529–537) nach, wenn er versucht, ein Zeugnis des Schreibprozesses in den Werkkontext zu setzen, ohne damit jedoch Erfolg zu haben, sodass der literaturwissenschaftliche Erkenntnisgewinn seines Vorgehens fraglich bleibt. Des Weiteren widmet sich dieser Abschnitt der ethischen Geste, die der Beschäftigung mit den Resten innewohnt, wenn am Beispiel des Lumpensammlers Fragen nach der Ausbeutung des Mittellosen dem Recycling des vermeintlich Wertlosen gegenübergestellt werden. In Barbara Thums ›Im Zweifel für die Reste: Lumpensammler und andere Archivisten der Moderne‹ (545–559) wird dieser wiederum mit dem Poeten der Moderne parallel gedacht, der sich vornehmlich um den „sprachlichen Müll“ kümmert, wobei sich vor allem im Kontext der Kultur- und Rassepolitik der Nationalsozialisten die Frage stellt, inwieweit von einer solchen Sammlung „außer Zerstörung“ noch etwas übrig bleiben kann (558).

Einen ebenfalls kritischen Ansatz verfolgt Gianluca Solla in ›Nach der Sammlung‹ (561–576), wenn er den ökonomisch bestimmten Umgang mit Resten am Beispiel des Lumpensammlers im ausgehenden 19. Jahrhundert veranschaulicht, um dann eine Brücke zur KZ-Gedenkkultur und Kunstprojekten zu schlagen, die sich mit der Flüchtlingskrise rund um das Mittelmeer beschäftigen. Dort ausgestellte Sammlungen von Gebrauchsgegenständen hätten einen vom Üblichen abweichenden Zweck: „Wenn in einer klassischen Sammlung die Dinge von ihrer Nützlichkeit, von ihrem Gebrauchswert losgelöst werden und als solche darin einen auratischen Raum, ja eine Form der Re-Auratisierung erfahren, muss man bemerken, wie in der Kultur der KZ-Gedenkstätten die Dinge einen neuen Gebrauchswert finden: nämlich den Wert der Vorstellung“ (570).

Einen engeren literaturwissenschaftlichen Ansatz zum Umgang mit Resten verfolgt Judith Kaper in ›Was nach dem Sammeln bleibt. Zum Status des Kopierens in Flauberts ›Bouvard et Pécuchet‹ (647–657). Das Kopieren wird hier als Gegensatz von Lesbarkeit und Verstehen und somit von Ordnung interpretiert. Dass das auch produktiv sein kann, zeigt Sara Schmidt in ›Fremdeigene Wortreste – Sprache als Sammlung in Herta Müllers Collagen‹ (593–620). Müllers Schreibtechnik wird hier als eine „Art Sprachinventur“ verstanden, die in einer „Neuordnung“ der Wortreste mündet, wodurch ihnen ein neuer Sinn zugesprochen wird (620). Dieses Nachlesen ist eine Form des Sammelns, das nicht vereinnahmend ist.

Nina Jürgens befasst sich hingegen in ›„One man’s trash is another man’s treasure“ – zu Abfall und Treibgut in Murray Bails Holden’s „Performance“ und Alexis Wrights „Carpentaria“ (621–645) mit materiellen Resten der Kolonialgeschichte in der australischen Gegenwartsliteratur, also mit der gesellschaftspolitischen Dimension von Überresten. Ein Thema, dem sich Gisela Ecker in ›„Aufgesparte gummiringe nie benutzte griffel“. Nichtsterbliche Überreste in der Gegenwartsliteratur‹ (577–592) auf einer individualisierten Ebene widmet, wenn sie sich „literarische[r] Trauerarbeit“ (506), also dem Umgang mit dem Nachlass von Verstorbenen und seiner Kategorisierung zwischen Abfall und Memorialobjekt in der deutschen Gegenwartsliteratur zuwendet.

Wie dieser Übersicht zu entnehmen ist, handelt es sich bei ›Sprachen des Sammelns‹ um eine offenkundig heterogene Aufsatzsammlung, die nur schwach durch ein Rahmenkonzept zusammengehalten wird. Das findet sich vor allem in den gelegentlichen Verweisen auf andere Artikel des Bandes wieder, ohne dass an diesen Stellen jedoch weitere inhaltliche Kontextualisierungen vorgenommen werden. Die in der Einleitung genannte gemeinsame „systematische Perspektive“ und der „vorrangig[e Fokus] auf die epistemische Bedeutung des Sammelns, d. h. auf das Sammeln als eine Erkenntnis generierende Tätigkeit bzw. als eine Wissenskultur“ (19f.) ist ein verbindender Ansatz, jedoch bleibt der systematische Erkenntnisgewinn eher gering.

Die Ausweitung des Forschungsgebiets auf sprachliche Akte – untersucht werden sollen „Sammlungen *in* Sprache und [die] Funktion von Sprache *für* Sammlungen“ sowie die „Analogie zwischen Sprache und Sammlung“ (16) – mündet in einer großen Durchlässigkeit zu verschiedensten Wissensgebieten, sodass hier Kunstprojekte neben klassisch- literaturwissenschaftlichen, linguistischen und philosophischen bis hin zu historischen Einzeluntersuchungen stehen, die sich ihren Fragestellungen selbstverständlich nur exemplarisch nähern können. Der Band scheint somit eher den Diskussionsprozess der Projektgruppe widerzuspiegeln, als dass er mit einer kohärenten Antwort auf offene Forschungsfragen aufwartet – eine ausführliche Schlussbemerkung neben der einführenden Einleitung hätte da vielleicht Abhilfe schaffen können. So bleibt der Leser mit seinen Gedanken doch eher allein und als interdisziplinäres Projekt belegt dieser Band nicht, dass der Gewinn durch ein Netzwerk größer ist als die bloße Summe der Einzelprojekte – einzelne Aufsätze und Überlegungen sind jedoch selbstverständlich die Lektüre wert.

Judith Schönhoff (Bochum)