

Petra Zudrell

## **Eine Spurensuche in Fototheorie und Museologie**

Tina Ruisingers erstes fotografisches Buchprojekt „Faces of Photography“ (2002) widmete sich Fotografiepersönlichkeiten, deren Namen bereits zu Lebzeiten Geschichte geworden waren. Diese für die Entwicklung der Fotografie im 20. Jahrhundert so wichtigen Fotografen befragte und porträtierte sie, als die meisten schon am Ende ihres Lebens standen. Sie dokumentierte damit die „Gesichter der Fotografie“ und die ganz persönlichen Zugänge dieser Fotografen zu ihrer Disziplin. Damit leistete sie eine Arbeit, die, wie A. D. Coleman in seiner Einführung schreibt „ein Archiv, historisches Dokument und sogar ein Nachschlagewerk“<sup>1</sup> bleiben wird.

Ruisingers neue Publikation nimmt nicht nur im Titel „Traces“ Bezug auf das erste Buchprojekt „Faces of Photography“. Auch diese fotografische Recherche beschäftigt sich in der Auseinandersetzung mit der Hinterlassenschaft von Verstorbenen und dem Umgang der Hinterbliebenen damit implizit mit der Geschichte und der Ontologie des fotografischen Mediums.

Der folgende Beitrag versteht sich als Spurensuche in Fototheorie und Museologie und beider Nachdenken über die eigenen Voraussetzungen und Ursprünge.

### ***Der Ursprung des Museums und der Kunst***

Der Philosoph und Historiker Krzysztof Pomian erklärt den in verschiedenen Kulturen ausgeübten Brauch, Verstorbenen Grabbeigaben mitzugeben, als „Ursprung des Museums“.<sup>2</sup> Auch die Opfertempel der Griechen und Römer, denen das Museum seinen Namen verdankt, sind für ihn frühe Sammlungen von Gegenständen.<sup>3</sup> Neben den Schatzkammern von Machthabern und Fürsten, welche Sammlungen beherbergten, führt Pomian besonders Reliquien als Sammlungsgegenstand von sakralen Einrichtungen an. Für unseren Zusammenhang frappierend ist, dass laut Pomian am Anfang aller menschlichen Sammlungen die Kommunikation zwischen Lebenden und Toten steht:

„es scheint als würden die Beziehungen zwischen Lebenden und Toten immer und überall als Tausch verstanden: die Lebenden verzichten nicht nur auf den Gebrauch, sondern sogar auf den Anblick mancher Gegenstände und sichern sich dafür den Schutz der Toten, zumindest aber ihre wohlwollende Neutralität.“<sup>4</sup>

Auch die Opfertempel nahmen laut Pomian an einem Tauschprozess teil, hier ging es um die Gunst der Götter. Die sichtbaren Dinge sind für Pomian Mittler zum Unsichtbaren, sei es das Totenreich, eine Gottheit oder die Macht eines Souveräns.

In seiner „Ontologie des fotografischen Bildes“ leitet der Filmkritiker André Bazin 1945 die Entstehung der bildenden Künste aus der „Praxis des Einbalsamierens“ von Verstorbenen ab. Die ägyptischen Mumien seien die ersten Statuen gewesen, und vor allem die dem Sarkophag beigegebenen Statuetten, welche mit Speisen für die Toten gefüllt waren, standen

<sup>1</sup>A. D. Coleman, Einleitung, in: Tina Ruisinger, Gesichter der Fotografie, Zürich u. New York 2002, S. 8 – 10, hier S. 8.

<sup>2</sup>Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1988, S. 20 – 22.

<sup>3</sup>Ebd. S. 23 – 25.

<sup>4</sup>Ebd. S. 38.

laut Bazin am Anfang der Bildhauerei. Er folgert aus diesen religiösen Ursprüngen den für die Fotografie grundlegenden Wesenszug: „So enthüllt sich in den religiösen Ursprüngen der Bildhauerkunst deren wesentliche Funktion: den Menschen durch sein Abbild zu retten.“<sup>5</sup> Diese beiden Positionen von Pomian und Bazin stehen jeweils exemplarisch in ihrem Kontext der Entstehungsgeschichte von Sammlungen und später Museen einerseits sowie der Charakterisierung von Fotografie andererseits.

### ***Der Tod und die Fotografie***

Eines der wirkungsmächtigsten Metaphernreservoirs für die Fotografie war seit den Anfängen des Verfahrens das semantische Umfeld des Todes. Zu Beginn wurde die Todesmetapher vor allem als negative Folie herangezogen, um die technische Seite der Fotografie im Gegensatz zum künstlerischen Schaffen hervorstreichen. In der Zeit des literarischen Realismus mit seinen widerstreitenden ästhetischen Schulen wurde der Fotografie vorgeworfen, eine „tote Reproduktion“ der Wirklichkeit herzustellen im Vergleich zur lebendigen Kunst eines Künstlergenies.<sup>6</sup> In der Kritik der Porträtfotografie manifestiert sich die Leichenmetapher aufs Neue. Die technischen Grundlagen der Anfänge machten minutenlange Belichtungszeiten in praller Sonne oder im Studio einen Kopfhalter notwendig – später war es das Blitzlicht, welche den Porträtierten und mit ihnen dem ganzen Medium in den Augen seiner Kritiker den Anschein einer Leichenstarre gaben.<sup>7</sup>

In keinem anderen Medium wurde die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins so virulent thematisiert wie in der Fotografie. Indem die Fotografie einen Augenblick „festhält“, macht sie bewusst, dass er unweigerlich mit dem Schließen des Augenlides oder dem Klicken des Fotoapparates vorbei ist.

Schon kurz nach der Erfindung der Fotografie erlebte das Medium in der Toten- oder Postmortemfotografie eine beispiellose Karriere. Der Beruf des Leichenfotografen etablierte sich rasch.<sup>8</sup> Auch aus der Fototheorie ist der Konnex nicht wegzudenken: Seit über Fotografie nachgedacht wird, steht ihr Zusammenhang mit dem Tod im Zentrum der Betrachtungen.<sup>9</sup> Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Roland Barthes und Susan Sontag sind die klingendsten Namen dieser Denkspur.

### ***Spielarten der Postmortemfotografie***

In ihrem zweibändigen Werk „Die Tode der Fotografie“ widmet sich Katharina Sykora auch verschiedenen Ausprägungen der „Porträt- und Leichenfotografie in westlichen Totenriten“.<sup>10</sup> Für Tina Ruisingers fotografische Serie ist vor allem der zutiefst in der fotografischen Praxis verwurzelte Gedanke der Spur des Lebens ausschlaggebend. Diese körperliche Spur, die auf

<sup>5</sup> André Bazin: *Ontologie des fotografischen Bildes*, in: Wolfgang Kemp u. Hubertus v. Ameluxen (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV, 1839 – 1995*, München 2006, Bd. III, S. 59 – 64, hier S. 59.

<sup>6</sup> Vgl. Ulrike Schneider: *Der Tod als Metapher für das fotografische Verfahren*, in: *Fotogeschichte*, 16. Jg., H. 59, 1996, S. 5 – 14, hier S. 5f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 7.

<sup>8</sup> Katharina Sykora: *Eine spezielle Profession*, in: Dies.: *Die Tode der Fotografie. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, Bd. 1, München 2009, S. 131 – 146.

<sup>9</sup> Dies.: *Fototheorien des Todes. Metaphern und Denkfiguren*, in: Dies.: *Die Tode der Fotografie. Tod, Theorie und Fotokunst*, Bd. 2, München 2015, S. 12 – 107.

<sup>10</sup> Sykora 2009, S. 28 – 295.

der Fotografie festgehalten wird, erfuhren in machen Praktiken wie zur Verdeutlichung eine denkwürdige Doppelung. In der sogenannten Geisterfotografie wurde in einer Doppelbelichtung ein kürzer belichtetes Bild des Verstorbenen mit einem Porträt eines Lebenden vereint.<sup>11</sup> Diese Grenze zwischen Leben und Tod wurde auch in der Praxis „Tote wie lebend“<sup>12</sup> aussehen zu lassen, oft mit Hilfe der Retouche, überschritten.

Die Ethnologin und Kunsthistorikerin Ilka Brändle interpretiert die dem privaten Erinnerungskult des ausgehenden 19. Jahrhunderts zugrundeliegende Auffassung des Mediums Fotografie als eine Art „Substanzübertragung von einem fotografierten Körper auf den entsprechenden medialen Bildträger“.<sup>13</sup> Diese körperliche Substanzübertragung sieht sie – existierte sie denn wirklich – in der radikalsten Spielart der Postmortemfotografie auf die Spitze getrieben, die wie eine Chimäre durch die fototheoretische Literatur geistert.<sup>14</sup> Brändle zitiert als Gewährsmann Aaron Scharf, der 1965 in seinem Buch „Creative Photography“ zum ersten Mal wieder darauf aufmerksam gemacht hatte, dass das Gummi-Dichromat-Verfahren, das bereits Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt und Ende des Jahrhunderts wiederentdeckt wurde, sich auch für eine sehr morbide Technik eigne:

„Ich kann es nicht lassen, den grausamen Vorschlag zu beschreiben, der im Jahre 1896 für ´post-mortem´-Aufnahmen gemacht wurde. Diese sollten unter Verwendung der Asche eines geliebten Menschen, auf eine frühere Photographie in folgender Weise aufgebracht werden: ´die Asche wird an den Stellen haften bleiben, die dem Licht nicht ausgesetzt waren. So erhält man ein Porträt, das vollkommen aus der dargestellten Person zusammengesetzt ist´.“<sup>15</sup>

Erstmals in den Diskurs der Fototheorie brachte die amerikanische Kunsthistorikerin Rosalind Krauss diese Bemerkung von Scharf 1978 mit dem auf Abstand gehenden Zusatz: „Atemberaubend in ihrer verrückten Rationalität.“<sup>16</sup> Bernd Stiegler griff die Chimäre wieder auf, nicht ohne zu suggerieren, dass es diese Abzüge tatsächlich gegeben habe: „Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, so wird berichtet, wurden Abzüge von Photographien Verstorbener unter Verwendung ihrer eigenen Asche angefertigt“.<sup>17</sup>

<sup>11</sup>Vgl. dazu Christiane Arndt: Der reproduzierte Tod. Leichenfotografie im 19. Jahrhundert, in: Fotogeschichte, H. 97, 2005, S. 47 – 56, hier S. 47 – 50.

<sup>12</sup>Sykora 2009, S. 95 – 130.

<sup>13</sup>Ilka Brändle: Fingernägel, Haare, Fotos. Das Foto als Relikt des Körpers, in: Birgit Mersmann / Martin Schulz (Hg.): Kulturen des Bildes, München 2006, S. 265 – 283, hier S. 265.

<sup>14</sup>Dabei versteht sie die Idee falsch. Sie schreibt von einer „Praxis, bei welcher einer post mortem entstandenen Fotografie mit Hilfe des Gummi-Dichromate-Verfahrens die menschliche Substanz desselben Toten zugefügt wurde.“ Ebd. S. 278. Wie das folgende Zitat von Aaron Scharf zeigt, ging es aber gerade darum, einen neuen Abzug einer Fotografie des noch Lebenden unter Verwendung seiner eigenen Asche zu machen, also sozusagen dem lebenden Menschen seine körperliche Essenz wieder einzuverleiben.

<sup>15</sup>Aaron Scharf: Creative Photography, London 1965, S. 25 - 27. Zitat übersetzt von der Autorin.

<sup>16</sup>Deutscher Wiederabdruck: Rosalind Krauss: Nadar nachspüren, in: Dies.: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 21 – 39, hier S. 29.

<sup>17</sup>Bernd Stiegler: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt/Main 2006, S. 234.

Dabei beruft er sich auf Krauss, die sich wiederum auf Scharf bezieht. Keiner dieser Fototheoretiker hat sich die Mühe gemacht, Scharfs Quelle zu recherchieren, geschweige denn herauszufinden, ob es diese als Idee so faszinierenden wie abstoßenden Abzüge je gegeben hat. Tatsächlich war es der Herausgeber der beiden Fotografie-Zeitschriften „The Photographic Times“ und „The American Annual of Photography“ Walter E. Woodbury (aktiv 1890 – 1910), welchen Aaron Scharf zitiert. Woodbury war auch Autor eines 1896 erschienenen fotografischen Wörterbuchs<sup>18</sup> und er publizierte 1897 ein Buch mit dem Titel „Photographic amusements“, welches eine Fülle von Erläuterungen zu fotografischen Experimenten und spielerischen Tricks enthält. Darin erklärt er die Technik des Dichromat-Verfahrens, um zum Schluss auf eine vom ihm erdachte Skurrilität zu sprechen zu kommen:

„Vor einiger Zeit wiesen wir auf ein Verfahren hin, das man als ‘post-mortem’-Fotografie von kremierten Freunden und Verwandten bezeichnen könnte. Eine Platte wird aus einem Negativ der toten Person in der beschriebenen Weise ausgearbeitet und die Asche wird darüber verstreut. [...] Die Idee ist nicht besonders brillant, und wir wollen auch keine Urhebererschaft dafür beanspruchen, aber wir geben sie hier bekannt zugunsten jener morbiden Individuen, die Vergnügen finden an der Sensationslust und die Stücke des Seiles kaufen und aufbewahren, welches der Henker verwendete.“<sup>19</sup>

Von seiner Idee distanziert er sich aber auch gleich wieder, indem er von morbiden Individuen spricht, welche das Seil des Henkers horteten. Was Woodbury hier Sensationslust nennt, trifft unabsichtlich den Kern der Sache, denn das Seil des Henkers ist der materielle Zeuge des Todes und eignete sich somit als zwar makabres, aber perfektes Übergangsobjekt.

### **Übergangsobjekte – Wandlung – Zeichenträger**

Nicht nur eine falsche Etymologie des Museums – das Mausoleum – assoziiert mit dem Museum den Tod.<sup>20</sup> Auch die Anfänge des Museums sind eng verknüpft mit einer Praxis des Sammelns, die eine Form des Totengedenkens war. So waren die altägyptischen Grabstatuen nicht so sehr die ersten Darstellungen verstorbener Pharaonen als vielmehr deren „Ewigkeitsform“<sup>21</sup>. Sie repräsentierten nicht die Verstorbenen, sondern sie waren sie selbst. Alexander Klein hält jedoch fest, dass es in diesem magischen Kontext nicht um ein Ausstellen von Exponaten ging, denn für die Lebenden waren die Statuen nicht sichtbar.<sup>22</sup> Wie schon in der Antike wurden auch im Mittelalter Reliquien gesammelt. Mit dem Aufstieg

<sup>18</sup> Walter E. Woodbury: The Encyclopaedic Dictionary of Photography. New York 1896.

<sup>19</sup> Walter E. Woodbury: Photographic amusements. Including a description of a number of novell effects obtainable with the camera. New York 1897, S. 46. Die in dem Zitat anklingende erste Veröffentlichung konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Zitat übersetzt von der Autorin.

<sup>20</sup> „Museum und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation. Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur.“ Theodor W. Adorno: Valéry Proust Museum, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/Main, S. 181 – 194, hier S. 181.

<sup>21</sup> Jan Assmann: Ägypten. Eine Sinngeschichte, Frankfurt/Main 1999, S. 71f.

<sup>22</sup> Alexander Klein: Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit. Bielefeld 2015, S. 126.

des Christentums erreichte der Reliquienkult seinen Höhepunkt.<sup>23</sup> Wie bereits eingangs festgestellt, wird in diesen christlichen Reliquiensammlungen einer der Ursprünge des Museums gesehen.<sup>24</sup> Andere gehen sogar so weit, festzustellen, dass jedes Museum eine säkularisierte Form der Reliquiensammlung darstelle<sup>25</sup>, nennen das „Museum ein Fundbüro des Todes“<sup>26</sup> oder „Monumente der Fragilität unserer Kultur“<sup>27</sup>. Doch was bedeutet es, Museumsobjekte als Reliquien zu betrachten? Psychoanalytisch betrachtet sind Reliquien Übergangsobjekte (Donald W. Winnicott), die durch Berührung eine Verbindung zu einem Verstorbenen herstellen. Tatsächlich wurden und werden ja viele Museen gegründet, um Objekte und deren Kontexte vor dem Verschwinden zu retten, und ihre Arbeit und Funktion ähnelt daher der Trauerarbeit. Der Psychoanalytiker Karl-Josef Pazzini bezeichnet diesen Objekttransfer aus dem ursprünglichen Gebrauchskontext in Museen mit dem aus der christlichen Theologie stammenden Begriff der Transsubstantiation, der Wesensverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi. Er entwickelt seine Theorie vor allem anhand der christlichen Reliquienpraxis und des damit verbundenen Berührungsprinzips.<sup>28</sup> Als für die Museologie besonders fruchtbar erwies sich der von Krzysztof Pomian entwickelte Begriff des „Semiophoren“:

„Wenn ein Gegenstand nicht mehr am Austausch teilnimmt, wenn er, was auf dasselbe hinausläuft, jede Bedeutung verloren hat und möglicherweise auch jede Nützlichkeit wird er zu Abfall. Solange er dagegen Bestandteil einer Sammlung bleibt, ist er auch Träger von Bedeutung, Zeichenträger, Semiophor.“<sup>29</sup>

### **Traces – eine Spurensuche**

Die fotografische Spurensuche von Tina Ruisinger lichtet trauernde Menschen mit dem ab, was von ihrem Angehörigen übrig geblieben ist. Aber es sind keine wahllosen Überreste eines Lebens, sondern bewusst ausgewählte Dinge, welche die Spuren des Gebrauchs durch die Verstorbenen zeigen. Wie Roland Barthes in seinem epochemachenden Verständigungstext zur Fotografie, „Die helle Kammer“, die Suche nach dem einen, die Essenz und das Wesen seiner Mutter wiedergebenden Foto schildert, so machten sich die Menschen, die an Tina Ruisingers Fotografieprojekt „Traces“ teilnahmen, auf die Suche nach Dingen, die ihre Verstorbenen verkörperten. Bezeichnenderweise spricht Katharina Sykora in Bezug auf Barthes' zeitweilige Suche nach Spuren seiner Mutter in Form von Gegenständen<sup>30</sup> von „Kontaktreliquien einer retrospektiven körperlichen Annäherung durch die reale und

<sup>23</sup>Ebd., S. 129.

<sup>24</sup>Pomian 1988, S. 30 – 32 und Klein 2015, S. 129f.

<sup>25</sup>Karl Josef Pazzini (Hg.): Unschuldskomödien. Museum und Psychoanalyse, Bd.1 (- Museum zum Quadrat 10), Wien 1998; ders.: Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse, Wien 2003.

<sup>26</sup>Wolfgang Pircher: Eine Ausstellung des Abwesenden, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. Essen 1990, S. 72 – 78, hier S. 72.

<sup>27</sup>Stephen Greenblatt: Resonanz und Staunen, in: Ders.: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Frankfurt/Main 1995, S. 7 – 29, hier S. 16.

<sup>28</sup>Karl-Josef Pazzini: Unberührte Natur, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.): Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens, Wien 1995, S. 124 – 142.

<sup>29</sup>Pomian 1988, S. 81.

<sup>30</sup>Roland Barthes..., S. 74

imaginierte Berührung.“<sup>31</sup> Die Hinterbliebenen laden die Gebrauchsgegenstände ihrer Angehörigen mit Bedeutung auf, die nur sie ihnen geben können. So werden diese nicht mehr gebrauchten Dinge zu Semiophoren im Sinne Pomians. Barthes' Suche nach dem Wesen seiner Mutter kommt an ihr Ziel, als er ein Kinderfoto der Mutter mit ihrem Bruder, aufgenommen im elterlichen Wintergarten, findet: „Ich kann das PHOTO aus dem Wintergarten nicht zeigen. Es existiert ausschließlich für mich.“<sup>32</sup> Ähnlich wie die ägyptischen Grabstatuen, die für die Lebenden nicht sichtbar waren, und die Reliquien, die in Reliquienschreinen aufbewahrt werden und nur zu religiösen Zeremonien und Prozessionen gezeigt werden, so brauchen die materiellen Erinnerungsträger auch eine Form der Aufbewahrung. Tina Ruisinger hat ihnen in ihren Fotos eine Form gegeben, deren Hülle das Medium ist, welches durch den Kunstcharakter eine Distanz zur Wirklichkeit schafft. Die Fotografin zeigt die Erinnerungen der Hinterbliebenen mehrfach gebrochen. Babyfotos in einem Fotoalbum – einem der zentralen Erinnerungsspeicher des vergangenen rund 150 Jahre – sind nur durch das sogenannte Spinnenpapier eines Fotoalbums sichtbar. Oder ein Schlüsselanhänger, der ein Männerfoto in einem versprengten und deshalb mit feinen Rissen durchzogenen Plastikanhänger trägt. Einmal stellt sie zwei Fotos nebeneinander, welche mit der Nähe-Ferne-Relation spielen: eine Lupe liegt in einem Stillleben von kleinteiligem Krimskrams und vergrößert das Darunterliegende, während das Bild daneben ein altes Foto bewusst unscharf wiedergibt. So verdeutlicht die Linse der Lupe, was von einem Menschen übrig bleibt, während die Unschärfe den Verstorbenen gleichsam zum Verschwinden bringt. Viele Kleidungsstücke und Schuhe zeigen Spuren der Körper, die sie getragen haben. Die Kleidung alt gewordener Menschen ist verbleicht vom vielen Waschen. Die handgestrickte, noch völlig neue Mütze auf einer fotografierten Postmortemfotografie, die ein wohl tot geborenes Kind trägt, erzählt von der Zuwendung, die das Kind schon vor seiner Geburt erfuhr. Auffallend ist, wie viele Speichermedien noch eine Rolle spielen, die in kurzer Zeit keine Bedeutung als Erinnerungsträger mehr haben werden: Schallplatten, Musikkassetten und vor allem Briefe verschwinden mehr und mehr aus unserem Leben. Ein leerer Wasserkrug ist nicht nur ein Erinnerungsstück, sondern symbolisiert auch das zu Ende gegangene Leben und verweist darauf, wie aus Amphoren Semiophoren werden. Überhaupt sind viele der aufbewahrten Dinge in Gefäße gefasst oder gar selbst Gefäße wie der Wasserkrug oder die Holzschale, das Plastiksäckchen mit Matrosenknöpfen, die beiden Glaskugeln mit einem Feuerzeug und einem Aschenbecher in ihrer Mitte, das Einwegglas mit der Asche des Verstorbenen in der Hand des Hinterbliebenen, die Schmuckschatulle, der Seesack, die Holzurne, eine Plastik- und eine Metallkiste mit Inhalt, ein besticktes Täschchen oder ein Plastiksack mit Papiermüll. Sie alle fassen die Dinge, welche die Lebenden an die Toten erinnern. Auf diese Weise verkörpern die Gefäße dieser aufbewahrten Dinge geradezu den semiotischen Vorgang der „*Auratisierung und memoriale[n] Imprägnierung der Dinge*“, wie ihn Hartmut Böhme beschrieben hat.<sup>33</sup> Semiophoren, so fasst es Böhme in ebenso prägnante wie poetische Worte, sind „die Dinge, die Gefäße von Bedeutungen sind.“<sup>34</sup> Allen von Tina Ruisinger festgehaltenen Memorialobjekten liegt letztlich die Hoffnung zugrunde, mit den Toten in Berührung zu bleiben:

31<sup>31</sup>Katharina Sykora: Die Tode der Fotografie. Tod, Theorie und Fotokunst, Bd. 2, Paderborn 2015, S. 82.

32<sup>32</sup>Barthes 1989, S. 83.

33<sup>33</sup>Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 362.

34<sup>34</sup>Ebd., S. 367.

„Feine unsichtbare Fäden führen von diesem Dingen hinüber ins Totenreich, und manchmal erlangt der Tote, der nun nicht einmal mehr ein Ding ist, eine winzige Wiedererweckung, als fasse die Hand nicht den Henkel der schönen Teekanne, sondern als berühre sie im Irgendwo zwischen Ding und Tod den Körper selbst des Verstorbenen.“<sup>35</sup>