

Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven

Einen guten Einstieg in die neuerdings erstarkende, aber nicht neue geistes- und sozialwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Objekten bietet *The Object Reader*, den die Londoner Museologin Fiona Candlin und der New Yorker Kulturwissenschaftler Raiford Guins im Jahr 2009 herausgegeben haben. Bei dem Buch handelt es sich in erster Linie um eine Anthologie mit 28 Texten von Autoren aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Marcel Mauss oder Walter Benjamin bis hin zu jüngsten Ansätzen der Objektforschung; sie werden von 25 kurzen Essays zu einzelnen Objekten und einer nützlichen „Object Bibliography“ begleitet.

THE OBJECT READER & THE CHALLENGE OF THE OBJECT

Die Herausgeber identifizieren in der Einleitung vier Bereiche, in denen „object studies“ seit den 1990er Jahren besonders intensiv betrieben wurden: in den „anthropology and material culture studies“, den „science and technology studies“, auf dem Gebiet der „technoculture and digital media“ und der „critical theory and philosophy“ (4). Mag die Perspektive vor allem angelsächsisch sein, so ist es doch ein Verdienst dieses Buches, über die Fachgrenzen hinweg ein Gesamtbild zu erzeugen: Erst so kann eine vielfältige, auch metadisziplinär reflektierte Annäherung gefördert werden, die den „Objekten“ und ihrer Rolle im menschlichen Leben gerecht wird.

Wie gestaltet sich innerhalb dieser Forschungsansätze der Beitrag der Kunstgeschichte oder der Bildwissenschaft? Diese Frage erscheint umso drängender, als die Herausgeber des *Readers* einleitend feststellen, dass Objekte in der Regel nicht im Fokus der jüngeren Kunstgeschichte oder der *Visual Culture Studies* gestanden hätten (7). Die Gründe hierfür lägen, so Candlin und Guins, in drei Punkten: 1. der Dominanz poststrukturalistischer theoretischer Zugänge zu diesen Feldern, die letztlich sprachwissenschaftlich inspiriert seien, 2. einer soziohistorischen Fokussierung auf den „Kontext“ der Kunstwerke und 3. dem kennerschaftlichen und formalistischen Erbe, das tendenziell ahistorisch und apolitisch operiere und gegenüber Forschungen zu nicht-künstlerischen Objekten eine gewisse Skepsis schüre. Daher wurde in *The Object Reader* eine Sektion speziell zur „Objecthood of Images“ eingefügt, welche betont, dass selbst Bilder eine materielle Dimension haben können – eine eher bescheidene Erkenntnis, insbesondere im Vergleich zu den wesentlich reichhaltigeren Sektionen zu „Object“, „Thing“, „Object and Agency“, „Object Experience“ und „Leftovers“.

Dies charakterisiert den interdisziplinären Hintergrund, vor dem das Comité International d'Histoire de l'Art zu seinem 33. Kongress über *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts* im Juli 2012 am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg einlud (vgl. den Beitrag von Regina Wenninger in: *Kunstchronik* 2012/12, 582ff.). Die Tagungsakten, herausgegeben von G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch (*Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums: Wissenschaftlicher Beiband* 32, Nürnberg 2014), versammeln kurze Aufsätze von fast 400 Autoren in 20 Sektionen auf 1515 Seiten. Es ist freilich nicht das Anliegen dieses Beitrags, das gewaltige Werk zu besprechen – aber es bietet doch den besten Ausgangs-

punkt, um die aktuellen Schwerpunkte und Perspektiven der kunsthistorischen Objektwissenschaft auszumachen.

OBJEKT- UND BILDWISSENSCHAFT

Wenn hier von einer „kunsthistorischen Objektwissenschaft“ die Rede ist, so stellt dies keineswegs eine etablierte Bezeichnung dar. Der Terminus „Objektwissenschaft“ wird in den Nürnberger Akten einzig von Ernst Seidl, dem Leiter des Museums der Universität Tübingen, prominent verwendet (417–419). Seidl geht von seiner Erfahrung mit wissenschaftshistorisch relevanten Sammlungen aus, um die These zu formulieren, dass Kunstgeschichte generell Objektwissenschaft sei. Diese Annahme stellt sich zwei Tendenzen entgegen: einer oft den Objektcharakter der Bilder ausblendenden und die nicht-bildlichen Objekte ignorierenden Bildwissenschaft und einem in letzter Zeit immer wieder zu beobachtenden „Animismus“, der in eher unwissenschaftlicher Weise den Bildern und Objekten eine Eigenaktivität zuschreibt und sie so gleichsam zu Subjekten erklärt (vgl. den Beitrag von Martin Büchsel in diesem Heft, 335ff.).

Die Objektwissenschaft oder die *Object Studies* sind mit der Bildwissenschaft und den *Visual Studies* verwandt. Letztere untersuchen fächerübergreifend das Sein und die Verwendungen von Bildern und haben in der Kunstgeschichte eine Ausweitung der Aufmerksamkeit über die sogenannte Hochkunst hinaus begünstigt. Eine bildwissenschaftliche Ausrichtung bedeutet aber auch in diesem Fach eine beachtliche Verengung des Kompetenzbereiches, denn die Kunst im Sinne des modernen Kunstsystems, aus dem die Kunstgeschichte hervorgegangen ist, beschränkt sich nicht auf Bilder: Die Architektur oder die „angewandte Kunst“ etwa stellen ganz andere Fragen. Hält man am Kunstbegriff fest und historisiert ihn, wie von der Kunstgeschichte schon vielfach geleistet, sollte er sich im Sinne der *ars* oder der *techné* auf alles Gemachte beziehen, also auf alle Kategorien von Artefakten. Die kunsthistorische Bildwissenschaft hat die herkömmliche Dominanz des Visuellen im Fach für sich übernommen. Sie benötigt aber eine Objektwissenschaft an ihrer Seite, die im wechsel-

seitigen Austausch zu einem Gleichgewicht beiträgt.

Bildwissenschaft und Objektwissenschaft beziehen sich nicht auf dieselben Gegenstandsbereiche, oder vielmehr: Sie gehen diese nicht auf dieselbe Weise an. Materielle Bilder sind zwar auch Objekte und werden als solche verhandelt und tradiert, in Museen aufbewahrt, in Laboratorien und Werkstätten untersucht, konserviert und restauriert oder in Ausstellungen vermittelt, wie in *The Challenge of the Object* vielseitig dargestellt. Der neue *object turn* oder *material turn* bietet dabei eine Chance, von naturwissenschaftlichen Ansätzen bis zu kulturpolitischen Interessen wie beispielsweise der Kulturvermittlung anhand von Objekten in Ausstellungen einzelne Spezialisierungen neu zu definieren und zu vernetzen. Aber die Bilder erschöpfen sich nicht in ihrem objekthaften Charakter. Es gibt nicht-materielle Bilder, die im Kopf wirken und auch durch Sprache hervorgerufen werden können. Andererseits können Objekte Bilder sein, eine Bebilderung aufweisen, visuellen Charakter oder einen ikonischen Status haben, aber sie müssen es nicht, und sie sind keinesfalls darauf zu reduzieren. Es liegt auf der Hand, dass das Verhältnis von Bildern und Objekten besonders vielfältig und komplex ist und weitergehende Überlegungen erfordert. Im Vergleich zum Text/Bild-Verhältnis wurde diese Korrelation auffallend wenig untersucht, wie übrigens auch jene zwischen Texten und Objekten.

INNOVATIVE FRAGESTELLUNGEN

Eine zentrale Frage der Kunstgeschichte betrifft die Historizität ihrer Forschungsobjekte: Auch der Objektbegriff muss demnach historisiert werden. Erst seit Ende des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts bezeichnet der Terminus eine materielle, räumlich begrenzte und funktionell bestimmte Sache. So legitim es heute ist, tradierte oder dokumentierte Artefakte aus vergangenen Jahrhunderten als ‚Objekte‘ zu betrachten und zu untersuchen – und dafür eine ‚objektive‘ Vorgehensweise zu wählen, ein Konzept, das mit dem modernen Objektbegriff einhergeht und auch die Etablierung der Kunstgeschichte als wissenschaftliches Fach

begleitet hat –, so unklar erscheint zugleich, was all diese ‚Objekte‘ zu Zeiten gewesen sind, als es diesen Begriff noch gar nicht gab. Es ist also nach alternativen Objektkonzepten zu fragen: Wie können sie, am ‚Objekt‘ selbst oder etwa anhand von bildlichen und textuellen Darstellungen, rekonstruiert und erfasst werden? Wie wurden in der Geschichte Artefakte sozialisiert und sozial wirksam?

Dinges handeln wie seine Farbe oder seinen Geruch, insofern diese wahrgenommen werden, oder auch um etwas Abstrakteres, das ebenso zum ‚Objekt‘ der Aufmerksamkeit werden kann. Hinzu kommt das ‚Subjekt‘, wobei beide Begriffe nicht von Anfang an als Gegensätze aufgefasst wurden. Die mittelalterlichen Autoren vertraten hier unterschiedliche Ansichten, doch dieses Kapitel der



Abb. 1 Schmetterlingsreliquiar (Vorderseite), Paris, um 1325–35. Regensburg, Diözesanmuseum, Leihgabe Priesterseminar St. Wolfgang Regensburg (© Diözesanmuseum Regensburg / Uwe Moosburger, Regensburg)

‚Objekt‘ geht auf das lateinische *obiectum* zurück, ein Wort, das im 13. Jahrhundert in der scholastischen Philosophie geprägt wurde. Etymologisch bezeichnet es etwas, das einem Rezipienten vor- oder entgegengeworfen ist, genauer gesagt das, was die menschlichen Sinne affiziert. Es kann sich dabei etwa um gewisse Eigenschaften eines

Philosophiegeschichte wurde bislang nicht erschöpfend untersucht (diese Bemerkungen stützen sich auf noch unveröffentlichte Erkenntnisse von Florian Wöller). So viel lässt sich bereits festhalten: Ist von Objektkonzepten die Rede, auch in den nachmittelalterlichen Jahrhunderten und bis heute, geht es immer um Wahrnehmung, um Er-

kenntnis und um Ontologie – die der Wahrnehmenden und die des jeweils Wahrgenommenen. Eine jüngere philosophische Bewegung untersucht unter dem Namen *object-oriented ontology* nicht mehr nur die Relationen zwischen Menschen und Objekten, sondern auch zwischen Objekten untereinander (vgl. etwa Graham Harman, *The Quadruple Object*, Winchester, UK/Washington, D.C.

Auch das ‚Ding‘, die *res*, die *causa*, *choso* oder *cause* sind in die Diskussion einzubringen, Begriffe, mit denen auf den in einer Versammlung (altgermanisch *Thing*) verhandelten ‚Fall‘ verwiesen wird und zugleich auf das, was auf- oder einfällt und deshalb verhandelt werden muss. ‚Objekt‘ und ‚Ding‘ bieten sich ergänzende Zugänge zur selben Sache. Das ‚Ding‘ betrifft dabei nicht die



Abb. 2 Schmetterlingsreliquiar (Rückseite), Paris, um 1325–35. Regensburg, Diözesanmuseum, Leihgabe Priesterseminar St. Wolfgang Regensburg (© Diözesanmuseum Regensburg / Achim Bunz, München)

2011; Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence: Une anthropologie des Modernes*, Paris 2012). Es gibt also eine Tradition und zugleich eine Aktualität der Objektphilosophie, welche an Komplexität und Implikationen jener der Bildphilosophie in nichts nachsteht, und deren Bezüge zu Artefakten noch weitgehend unerforscht sind.

sensible Wahrnehmung, sondern in abstrakterer Weise die Materie, mit der tatsächlich umzugehen ist. Es zählt damit nicht zuletzt zum Kompetenzbereich der Politik, die das Leben der Menschen miteinander und in der Welt zu regulieren hat. Vor dem Hintergrund dieser Idee einer ‚Bedingung‘ des sozialen Lebens eröffnen sich für die kunsthis-

torische Objektwissenschaft zwei politisch relevante Forschungsfelder in Bezug auf Artefakte. Das erste betrifft unser postkoloniales Zeitalter: Möchte sich die Kunstgeschichte der Erforschung von Zusammenhängen auch jenseits des europäischen Einflussbereiches zuwenden, so ist es für sie dringend notwendig, sich der Spezifität ihres Kunstbegriffes bewusst zu werden und dafür bild- und mehr noch objektwissenschaftliche Relativierungsarbeit zu leisten, indem sie Bild- und Objekt-konzepte verstärkt in Frage stellt.

Wichtige Schritte in diese Richtung sind die Sektionen „Das Objekt als Subjekt“ und „Missing Links: Veränderungen am Objekt im (post)kolonialen Kontext“ in *The Challenge of the Object* (263–338, 501–578): Beide hinterfragen Alternativen zum modernen Objekt-konzept beziehungsweise seine Implikationen in diversen Zusammenhängen. Dieses Problemfeld betrifft unmittelbar die Museen als kulturpolitische Institutionen (dazu: Cordez, *Entre histoire de l'art et anthropologie: objets et musées*, in: Thierry Dufrêne/Anne-Christine Taylor [Hgg.], *Histoire de l'art et anthropologie*, 2009, <http://actesbranly.revues.org/199> [14.04.14]) und prägt etwa auch die Erinnerung an die Sklaverei, in der Menschen als Objekte be- und verhandelt wurden (vgl. Cordez, *Ebenholz-Sklaven*. Zum Mobilien Andrea Brustolons für Pietro Venier [Venedig, 1706], in: *Kritische Berichte* 2013/3, 24–41).

Das zweite brisante Feld, in das die Kunstgeschichte bisher weniger investiert hat, ist jenes der politischen Ökologie: Werden Artefakte im Hinblick auf alle mit ihnen assoziierten kulturellen Vorstellungen und sozialen Implikationen untersucht, so sind auch die Leit motive der Ausbeutung natürlicher Ressourcen aufzudecken (siehe etwa zur Deutung des Narwalzahns als Horn des Einhorns im 13. Jahrhundert und zu ihren andauernden Konsequenzen auf die Narwaljagd in der Arktis: Cordez, *Materielle Metonymie*. Thomas von Cantimpré und das erste Horn des Einhorns, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 9/1, 2012 [= Präparate], 85–92).

Einer sachlichen Erforschung der sozialen und politischen Relevanz von Objekten kann jene animistische Tendenz der Geistes- und Sozialwissenschaften im Weg stehen, welche Ernst Seidl in *The Challenge of the Object* angesprochen hat. Man zählt die Ankündigungen längst nicht mehr, in denen weitgehend standardisiert auf die „Agency“ (Gell) der Objekte beziehungsweise ihre Funktion als „Aktanten“ (Latour) hingewiesen wird, um ihnen eine erst kürzlich wiederentdeckte Eigenaktivität und eine damit verbundene Wirkmacht auf die Menschen zu attestieren, die es in ihren verschiedenen Manifestationen genauer zu untersuchen gälte. Dabei handelt es sich tatsächlich um einen weit verbreiteten Glauben, der in seinen verschiedenen Ausprägungen kontextualisiert und historisiert werden muss, keineswegs aber um einen wissenschaftlichen Befund. Von leicht unterschiedlichen Standpunkten aus – Alfred Gell (1945–1997) war ein britischer Sozialanthropologe, Bruno Latour (geb. 1947) wurde zunächst als Wissenschaftssoziologe bekannt – haben beide Wissenschaftler die zentrale Rolle erforscht, die den Objekten in menschlichen Gesellschaften zukommt (vgl. ihre Texte im *Object Reader*, 153–164 und 208–254). Es ging ihnen um ein von den Menschen eingesetztes Delegieren beziehungsweise Externalisieren aktiver Eigenschaften an und in Objekten, also um die komplexen Verschränkungen zwischen Menschen und verschiedensten „Nicht-Menschen“, und nicht um eine selbstständige Wirkmacht der Objekte, wie eine vereinfachende Lektüre suggerieren könnte. Beide Autoren können der Technikanthropologie zugerechnet werden, einem dynamischen Forschungsfeld, das für die Kunstgeschichte als eine Geschichte der *ars* und der *techné* besonders anschlussfähig und vielversprechend ist, weil auch hier die Herstellung von Artefakten und der Umgang mit ihnen untersucht wird, aber anderen intellektuellen Traditionen folgend, mit anderen Fragestellungen und in anderen Kontexten (vgl. dazu Cordez, *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie*, in: ders./Matthias Krüger [Hgg.], *Werkzeuge und Instrumente*, Berlin 2012, 1–19).

Die Expertise der Kunstgeschichte bezüglich der Erfassung artifizierlicher Formen, ihrer Funktionen in der Produktion von Bedeutung, der Bedingungen ihrer Entstehung und darüber hinaus ihrer Geschichte sollte ihren Beitrag zu einer interdisziplinären Objektwissenschaft leisten. Allerdings ist das bisherige kunsthistorische Instrumentarium oder gar Vokabular im speziellen Bezug auf Objekte noch unzureichend. Die beiden folgenden Studien widmen sich besonders komplexen Objekten, um auf rekurrierende Phänomene hinzuweisen, welche in unterschiedlicher Intensität die angesprochenen Fragestellungen betreffen. Beides sind Objekte aus Europa, aber außerhalb des Kunstkanons; ein Zeitraum von sechs Jahrhunderten trennt sie voneinander.

EIN SCHMETTERLINGSRELIQUIAR

Dieses kleine Reliquiar (*Abb. 1 und 2*), das noch bis zum 2. November 2014 auf der Bayerischen Landesausstellung in Regensburg zu sehen sein wird, entstand wohl zwischen 1325 und 1335 in Paris und befindet sich heute im Regensburger Domschatz (vgl. Danielle Gaborit-Chopin [Hg.], *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285–1328*, Ausst.kat. Grand Palais, Paris 1998, Nr. 153, 233f.; Peter Wolf [Hg.], *Ludwig der Bayer – Wir sind Kaiser!*, Ausst.kat. Regensburg 2014, Nr. 6.13, 318f.). Es tritt auf unterschiedliche Weise in ein mimetisches Verhältnis zu einem Schmetterling: Seine Silhouette und auch seine Dimension von fünf Zentimetern Flügelweite bilden das Insekt ab. Die übrigen formalen Eigenschaften des Tierkörpers werden nicht weiter durch jene des Objekts wiedergegeben, das vollkommen flach ist und rechtwinklige Kanten aufweist. Aber eine Schicht transluziden Emails auf ziseliertem, reflektierendem Silber verziert seine Oberfläche und evoziert so die Farben und die Lichtbrechungseffekte geschuppter Schmetterlingsflügel, mit grünen, blauen, roten und gelben unregelmäßigen Punkten und Zellen. Die gegen Ende des 13. Jahrhunderts in der Toskana entwickelte Emailtechnik war erst wenige Jahre zuvor in Paris eingeführt worden: Ihre Anwendung auf Schmetterlingsflügeln stellt einen bildlichen Kommentar zu

ihrer optischen Wirkung dar, was zu ihrem Erfolg beigetragen haben mag.

In der Mitte dieser kleinen emaillierten Oberfläche erscheint Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes vor einem himmelblauen Hintergrund. Die Horizontlinie entspricht der Trennung von Vorder- und Hinterflügeln. Unter dem gekreuzigten Körper ist der Körper des Insekts abgebildet und zwar in Form eines geringelten Wurmes. Diese Charakterisierung des Schmetterlingskörpers entspricht der Information des Enzyklopädisten Thomas Cantimpratensis: *papilioes [...] vermes volantes sunt*, „Schmetterlinge sind fliegende Würmer“, hatte er in seinem um 1244 fertiggestellten *Liber de natura rerum* geschrieben (9, 31). Das Kreuz selbst wurde auf dem Reliquiar durch Silberstege dargestellt, wobei der horizontale Balken in den oberen Rand der Flügel übergeht: Erst dort sind die Hände Christi angenagelt, so dass die Öffnung seiner Arme am Kreuz sich mit jener der Falterflügel deckt, während Maria und Johannes Zeugen dieses Geschehens sind. Heute fehlt wohl eine rückseitige Abdeckplatte, auf der die Reliquien vielleicht inschriftlich identifiziert waren; dafür ist der Blick auf das Innere freigelegt. Dreizehn durch Metallwände getrennte Kompartimente beherbergen, in Wachsfüllungen gesteckt, Fragmente verschiedener Substanzen, darunter auch von Knochen. Im zentralen, kreuzförmigen Kompartiment befinden sich Holzsplitter, die sicher als Kreuzesreliquien zu verstehen sind. Das Kreuzigungsbild der Vorderseite visualisiert also die Identität dieser unsichtbaren Hauptreliquie, während das Bild des Wurmes sowie die Form und der Schein des Schmetterlings die Metamorphose des Tieres mit der doppelten Natur des Gottessohnes, mit seinem Opfer und der darauf folgenden Erlösung in Verbindung setzen. Eine solche Wandlungsidee hatte Dante Alighieri kurz vorher, zwischen 1307 und 1321, in seiner *Divina Commedia* inszeniert, in der die Seelen im Purgatorium als Würmer bezeichnet werden, die sich später in engelsgleiche Schmetterlinge verwandeln sollen: *noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla* (10, 124–125).

Das Schmetterlingsreliquiar ist jedoch nicht nur als ein Devotionsobjekt zu verstehen, sondern

auch als Schmuckstück, Juwel oder *joyau*, was auf Französisch schon seit dem 12. Jahrhundert ein Objekt der Freude (*joie*) und des Spiels (*jeu*) bezeichnete. Es war dazu bestimmt, getragen zu werden, woraus sich andere Sinnebenen ergeben, die mit dem Verhalten der Schmetterlinge verbunden sind. Diese frequentieren meist Blüten – *maxime floribus innituntur*, schreibt Thomas Cantimprantensis weiter –, womit etwa eine Trägerin des Anhängers hätte identifiziert werden können. Sie bleiben dort nur kurz, weshalb die volle Pracht ihrer geöffneten Flügel nur für einen Augenblick sichtbar wird: Dem entspricht das nur eingeschränkte Glück eines Betrachters, das sich am Körper seines Gegenübers bewegendes Objekt und die Miniaturszene darauf etwas länger bewundern zu können – analog dem Umstand, dass selbst Erleuchteten die göttliche Vision, auf die hier angepielt wird, nur für kurze Zeit zuteil wird. Vielleicht weisen auch die besonders ausgeprägten Augen des Schmetterlingsreliquiars darauf hin. Deutlicher noch fallen die großen Fühler auf, welche sich leicht asymmetrisch zu den Flügeln beugen und zwei Ösen bilden, durch welche ein Tragefaden gezogen werden konnte. Ihre Ringstruktur ist eine richtig beobachtete Eigenschaft, die dem lebenden Tier größere empfindsame Flächen bietet. Sie enden mit zwei weißen Perlen, das heißt mit natürlichen Erzeugnissen, deren Entstehung üblicherweise mit der Jungfräulichkeit Marias allegorisch in Verbindung gebracht wurde (vgl. Beate Fricke, *Matter and Meaning of Mother of Pearl: The Origins of Allegory in the Spheres of Things*, in: Aden Kumler/Christopher Lakey [Hgg.], *Res et significatio: The Material Sense of Things in the Middle Ages* (= *Gesta* 51/1, 2012), 35–53, hier 45f.) und die damit sehr gut geeignet waren, das sensible Organ dieses christologischen Juwels darzustellen: Es ging hier nicht mehr um eine Vision, sondern, am Körper der Trägerin, um nachfühlbare Inkarnation.

Das Schmetterlingsreliquiar dürfte zunächst in einem höfischen Kontext zum Einsatz gekommen sein. Gut drei Generationen lang könnte es quer durch Europa verschenkt und vererbt worden sein, bis es schließlich, und nur das ist sicher, mit-

samt seinem Lederfutteral in den Kopf eines um 1400 entstandenen, süddeutschen Holzkruzifixes eingeschlossen wurde. Reliquiennischen in solchen Bildwerken sind nicht selten; hier hat vermutlich die unübliche Schmetterlingsform des kleinen Reliquiars diesen Einschluss zusätzlich als einen logischen Akt erscheinen lassen, indem sie als Erlösungsversprechen für den sterbenden Christus gedeutet wurde (zu Reliquien und Reliquiaren vgl. Cordez, *Die Reliquien*, ein Forschungsfeld. Traditionslinien und neue Erkundungen, in: *Kunstchronik* 60, 2007/7, 271–282). Erst anlässlich seines Fundes im Jahr 1989 in Regensburg wurde der Schmetterling wieder aus diesem Versteck befreit.

EINE DAMPFLOKKAFFEEMASCHINE

Bei allen Unterschieden weist die *cafetière-locomotive* oder Dampflokkaffeemaschine, die Jean-Baptiste Toselli am 12. November 1861 in Paris patentieren ließ (vgl. Edward und Joan Bramah, *Coffee Makers: Three Hundred Years of Art and Design*, London 1989, 104–109; Enrico Maltoni/Mauro Carli, *Coffee Makers: Macchine da Caffè*, Verucchio 2013, 178–185; *Abb. 3*), Eigenschaften auf, die schon beim Schmetterlingsreliquiar herausgestellt werden konnten. Diese vermögen auch hier, die Relevanz einer kunsthistorischen Annäherung an Objekte und ihre sozialen Funktionen exemplarisch zu veranschaulichen: Es sind 1. die Animation, die in beiden Fällen nicht animistisch, sondern durch formale Referenzen und durch Handlungen stattfindet, wobei auch letztere von den Formen des Objekts hervorgerufen werden; 2. die künstlerische Objektivierung beziehungsweise Realisierung abstrakter Vorstellungen und Konzepte; 3. die Sozialisierung von Substanzen und Techniken anhand ihrer einfallsreichen objekthaften Symbolisierung.

Wie die Kaffeezubereitung mit Tosellis Maschine erfolgte, erläutert eine technische Gebrauchsanweisung, die er selbst drucken ließ: Zwei Kammern bildeten den Maschinenkörper, der in der teureren Variante aus fein bemaltem Porzellan und sonst aus Metall bestand. In der hinteren wurde durch einen Trichter das Wasser und

in der vorderen durch den Schornstein das Kaffeepulver eingefüllt. Ein einfacher Mechanismus im Gestell führte dazu, dass die mit Wasser gefüllte Kammer leicht absackte und dadurch den Deckel eines darunter angezündeten Brenners offen hielt, welcher das Wasser erhitze. Kochte dieses und begann zu verdampfen, erhöhte sich der innere Druck des Kessels, und die Lokomotive fing an zu pfeifen. Ein kleiner Hahn darüber war daraufhin zuzudrehen. Das heiße Wasser schoss nun im durchsichtigen Glasrohr bis zur oberen Öffnung des Schornsteins empor und floss darin wieder ab, wo es auf das Kaffeepulver traf. Um eine mögliche Explosion zu vermeiden, wurde der Dampfüber-

schuss durch ein Sicherheitsventil am unteren Ende des Rohres entlassen. Der nun leere Wasserkessel bewegte sich in seine Ausgangsposition zurück, was die Flamme über den internen Mechanismus zum Erlöschen brachte. Die Abkühlung produzierte dann einen Unterdruck, der über das Glasrohr eine Saugwirkung auf den Inhalt der Schornsteinkammer ausübte. Da an dem Ende des Glasrohres in dieser Kammer ein Metallfilter angebracht war, kehrte nur die Kaffeefusion, nicht aber das Pulver in die erste Kammer zurück. Eine Wiederholung der gesamten Prozedur konnte den Geschmack noch verstärken, bevor schließlich das fertige Getränk durch ein weiteres, unter der



Abb. 3 Jean-Baptiste Toselli, Dampflokkaffeemaschine, Paris, nach 1861. Binasco, Museo della macchina per caffè (Enrico Maltoni/Mauro Carli, Coffee Makers: Macchine da Caffè, Verucchio 2013, S. 183)

Schornsteinkammer diskret verlaufendes Rohr bis zum Hahn an der Vorderseite der Lokomotive geführt wurde, von wo es endlich serviert werden konnte.

Bereits im Jahr 1862, also nur wenige Monate nach der Patentierung, erschien in einer Publikation über die Herstellung von Likör eine Anzeige, die Hinweise zur Rezeption der *cafetière-locomotive* nach der Vorstellung ihres Erfinders gibt: „[L']inventeur, M. J.-B. Toselli, a trouvé pour le délicieux produit de l'Yémen, le moka, un appareil qui augmente sa délicatesse et flatte encore ses précieuses qualités: c'est la *Cafetière-locomotive*, brevetée en France et à l'Étranger. À l'aide de cette cafetière inexplosible, le café se fait avec la rapidité que la vapeur sait imprimer à tous les agents dont elle est la vie. Elle circule autour de la table, d'un convive à l'autre, emportant avec elle, dans un gracieux *tender*, le sucre et les cigares. Expériences publiques le jeudi, de 10 à 11 heures“ (Charles Tondeur, *Fabrication des liqueurs sans alambic ni aucun autre appareil de distillation*, Paris 1862, 115). Gepriesen wird hier Modernität im Dienst von bürgerlichem Luxus. „Moka“ war jener jemenitische Hafen am Roten Meer, *al-Muhā*, der im 17. und 18. Jahrhundert den Welthandel für Kaffeebohnen monopolisiert hatte. Die Stadt befand sich zur Zeit Tosellis unter britischer Besatzung und war bereits im Niedergang begriffen, aber der Name *moka* stand noch für den Kaffee selbst und war exotisch angehaucht. Öffentliche Kaffeehäuser hatten sich seit dem 17. Jahrhundert in europäischen Städten etabliert, in Paris zuerst 1672, aber das Getränk wurde erst seit einigen Jahrzehnten auch privat zubereitet und konsumiert. Die Substanz wurde durch die pfeifende, dampfende, durch die Verlagerung des Wassers hin und her kippende Miniaturlokomotive des Herrn Toselli noch verfeinert, wie in der Anzeige lobend hervorgehoben wird. Doch damit nicht genug: Diese unterstrich auch die Sicherheit und die „Geschwindigkeit, mit welcher der Dampf alle ‚Agenten‘, dessen Leben er ist, zu prägen weiß“, und deutete schließlich an, dass die Maschine wie

von selbst um den Tisch zirkulieren und dabei dem verwunderten Gast auch noch Zucker und Zigarren in ihrem „anmutigen *Tender*“ bringen würde.

Diese Erfindung spielte wohl auf Tischautomaten an, welche schon im 16. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf sich zogen, etwa in Form von Schiffen mit Gewürzladungen. Die bürgerliche Kundschaft Tosellis konnte so in historisierender Weise an die fürstliche Pracht des Ancien Régime anknüpfen. Aber sie wurde auch und vor allem an der rasenden Modernisierung unter Napoleon III. beteiligt, in deren Folge die Entwicklung des Eisenbahnnetzes entschieden voranschritt. Der Kaiser persönlich hatte etwa im Jahr 1850 die neue *Gare de l'Est* in Paris eröffnet, die bereits 1854 vergrößert werden musste. Unweit von dort befand sich der Faubourg Saint-Martin, wo Toselli laut der Anzeige von 1862 einen Schauraum besaß, in dem die Funktionsweise der Dampfflokkaffeemaschine öffentlich demonstriert wurde. Die moderne Effizienz sowie die ökonomischen und sozialen Versprechungen des Zweiten Kaiserreiches waren mit einem solchen Gerät elegant auf dem eigenen Tisch zu haben, beziehungsweise sie konnten am Ende einer Mahlzeit erlebt werden, unter der Anleitung eines Hausherrn, der sich damit auf der Höhe seiner Zeit zeigte. Und es blieb schließlich nicht bei der bloßen Veranschaulichung aktueller Technik und Politik: Der Kaffee sollte noch heiß getrunken werden und seine belebende Wirkung bei den Gesprächspartnern entfalten.

Die symbolische und materielle Verschränkung der Kaffeekultur mit der Eisenbahn, welche die Objektfantasie einer Dampfflokkaffeemaschine hervorbrachte, sollte sich im 20. Jahrhundert erfolgreich durchsetzen. So entstand 1906 der Ausdruck *caffé espresso* unter Referenz auf die nur bei wichtigen Stationen haltenden *Expresszüge*, bevor Alfonso Bialetti im Jahr 1933 seine bis heute allgegenwärtige *caffettiera* unter dem Namen *Moka Express* patentieren ließ (dazu Jeffrey T. Schnapp, *The Romance of Caffeine and Aluminum*, in: Bill Brown [Hg.], *Things*, [= *Critical Inqui-*

ry, 28/1, 2001], 244–269, v. a. 250). In jeder Tasse Espresso steckt also symbolisch nach wie vor eine Dampflokomotive, die zeigt, dass man damit zügig zum Punkt kommen kann.

Wie das geschieht und generell, welche historischen, philosophischen und sozialen Dimensionen der aktive, schöpferische Umgang mit dem Objekthaften hat, und zwar sowohl in der Wahrnehmung und Handhabung existierender als auch in der Konzeption und Gestaltung neuer Objekte, das sind die Fragen der kunsthistorischen

Objektwissenschaft, die auf vielfältige und weitreichende Forschungstraditionen zurückgreifen kann, die aber noch wichtige Beiträge in der Kunstgeschichte und für die Geistes- und Sozialwissenschaften im weiteren Sinne zu leisten hat.

DR. PHILIPPE CORDEZ

Die Wiederkehr des Teppichparadigmas. Anmerkungen zur zeitgenössischen „Welt-Kunstgeschichte“

Zu den Kernpunkten der durch Edward Saids Schlüsselwerk *Orientalism* (1978) vorbereiteten *Postcolonial Studies*, deren Programm in den 1990er Jahren u.a. von Hhomi K. Bhabha formuliert worden ist und deren Verankerung in der Kunstgeschichte in Deutschland Viktoria Schmidt-Linsenhoff auf den Weg gebracht hat, gehört die Revision der atlantisch-europäischen Hegemonie von Kunst- und Kulturtheorie. Der politische Prozess der Dekolonisation und die Globalisierung der Wirtschaftsbeziehungen haben im Rahmen postmoderner Diskurstheorie eine Erneuerung der Reflexion der dem kolonisierten ‚Anderen‘ abgewonnenen Su-

perioritäts-Imaginationen des Westens angestoßen. Galten noch bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts die westlichen Metropolen als Zentren avancierter Kunstproduktion, findet diese heute weltweit statt, auch wenn die bedeutendsten Kunstmessen und Ausstellungen, die das zeitgenössische Kunstleben abbilden, nach wie vor, trotz der weltweiten Neugründung von Biennalen, in der westlichen Hemisphäre beheimatet sind, womit schon eines der Probleme postkolonialen Selbstverständnisses angesprochen ist, denen hier nachgegangen werden soll: Die Entgrenzung des europäischen Kunstraums scheint sich vor allem *innerhalb* der alteingesessenen westlichen Institutionen, Märkte und wissenschaftlichen Diskurse abzuspielen und somit unversehens an die Traditionen imperialistischer Vereinnahmung außereuropäischer Kulturen anzuknüpfen.

Bhabha beschrieb diese Situation im ausgehenden 20. Jahrhundert: „By the mid 1990s, the international or global art show has become the prodigious exhibitionary mode of Western ‚natio-