

# Erzählstoff Papier

## Sprechendes Flachs und stinkende Haderlumpen

Martina Wernli

Wenn Johann Wolfgang Goethe in seinem Werk *Geologie und Mineralogie. Studien um Teplitz* 1813 notiert: »Die Papiermühle, von Unterleidensdorf, weiter nach Abend gelegen, hat uns endlich mit einem guten Papiere versorgt, welches in Teplitz nicht aufzutreiben war; nun müßte sich noch eine Tintenquelle auftun, und so wäre unser Schreibzeug in ziemlicher Ordnung«<sup>1</sup> und wenn Friedrich Schiller in einem Gedicht schreibt: »Ich krazte mit dem Federkiel auf den gewalkten Lumpen«,<sup>2</sup> so wird damit deutlich: Wissenschaft und Literatur, Mineralogie und Poesie sind insofern miteinander verbunden, als sie Schreibmaterial benötigen, um festgehalten zu werden. Was auf dem »guten Papiere« oder »gewalkten Lumpen« notiert wurde, erfüllte die Bedingungen, um damals memoriert, danach archiviert und überliefert zu werden, und es kann auf Grund dieser Prozesse heute noch gelesen werden. Hinter dem Inhalt, um den es vordergründig geht, und auf den sich die Rezeptionsgeschichte vornehmlich konzentriert, nämlich Goethes Lehre von den Mineralien oder Schillers Abfassung des Dramentextes *Don Karlos*, steckt auch eine Materialgeschichte, die am Rande miterzählt wird.

Erwähnung findet das Material vor allem dann – das hat vor zwanzig Jahren Bill Brown in seiner *Thing Theory* festgehalten –, wenn es fehlt oder stört.<sup>3</sup> Während Brown diese Beobachtung ohne historische Zuschreibung präsentiert, kann die Zeit um 1800 als eine bezeichnet werden, die in der Folge der Genieästhetik vermehrt Dokumente von Autoren (deutlich seltener: von Autorinnen) aufbewahrt, und damit auch solche, die die Widerständigkeit von Schreibzeug bezeugen. Schreibprozesse finden innerhalb eines Netzwerkes statt, historisch betrachtet wird dazu ein Zusammenspiel unterschiedlicher Akteure wie Schreibwerkzeug (Feder, Griffel oder

- 
- 1 Johann Wolfgang Goethe: *Geologie und Mineralogie. Studien um Teplitz*. Zinninformation. Aus Teplitz 1813. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, 454.
  - 2 Friedrich Schiller: *Werke*. Hg. von Julius Petersen u.a. Weimar: Böhlau 1943, 159f.
  - 3 Vgl. Bill Brown: *Thing Theory*. In: *Critical Inquiry* 28/1 (Herbst 2001): *Things*, 1–22.

Bleistift), Tinte, Beschreibstoff (Pergament, Papyrus, Wachs, Papier), Körper, Gesten, Möbel und Licht benötigt. Wie die obigen Zitate von Goethe und Schiller zeigen, besteht das um 1800 in Europa aktuelle Schreibensemble aus Gänsekiel und Papier. Beide befinden sich in einer Phase vor einem größeren Umbruch – die tierliche Feder wird ab den 1830er Jahren sukzessive von der Stahlfeder<sup>4</sup> abgelöst und auch beim Papier verändert sich das Ausgangsmaterial grundlegend: Die Haderlumpen werden ab 1840 langsam durch Holz ersetzt.<sup>5</sup> Während Schiller und Goethe noch in der Zeit lebten, in der Flachs am Anfang der Papierproduktion stand, eröffnete die Erfindung des Holzschliffs und damit die Erschließung von Holz als Rohstoffquelle im 19. Jahrhundert sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht ganz neue Möglichkeiten.<sup>6</sup>

Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich mit der Vorgeschichte dieser neuen Art der Papierfabrikation und damit mit dem Rohstoff Flachs und den Formen seiner weiteren Verarbeitung. Es geht also um diejenige Zeit, in der aus einer Pflanze Textilien und aus diesen wiederum der Beschreibstoff Papier gefertigt werden konnte. Ausgegangen wird von der These, dass Flachs dabei ein Erzählstoff ist, der den Beschreibstoff Papier erst ermöglicht und der wiederum auf ihm erzählt wird – dem also eine materiell basierte Selbstreferentialität zukommt. Um dies zu verdeutlichen, ist eine Verbindung von Materialgeschichte, Technikgeschichte, Wissensgeschichte, dem Erzählen und dem literarischen, metaphorisierten ›Stoff‹ gewinnbringend. Die vorliegenden Ausführungen nehmen eine heuristische Trennung der Textsorten in Technikgeschichte und Literaturgeschichte vor, um damit Einblicke zu bieten in eine Stoffgeschichte im doppelten Wortsinn, nämlich diejenige des Materials und des dargestellten Materials. Ein erster Teil widmet sich der Material- und Technikgeschichte des Papiers, der zweite Teil dem sprechenden Material, wobei dort unterschieden wird zwischen dem Flachs als Gefahrenstoff im Märchen und dem sprechenden Flachs in der Dinggeschichte. Nach einem Fazit wird ein Epilog auf eine besondere Briefmarke verweisen.

4 Vgl. dazu Martina Wernli: *Federn lesen. Eine Literaturgeschichte des Gänsekiels von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2021, 439–490.

5 Zur Geschichte des Papiers vgl. Lothar Müller: *Weisse Magie Die Epoche des Papiers*. München: Hanser 2012; Therese Weber: *Die Sprache des Papiers. Eine 2000-jährige Geschichte*. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 2004.

6 Davide Giuriato verweist auf die Erfindung des Holzschliffs im Jahr 1844 in Sachsen. Holzschliffpapier sei aber schnell brüchig und gelblich braun geworden, Lumpenfasern hingegen bewirken eine höhere Festigkeit des Papiers: Davide Giuriato: Briefpapier. In: Anne Bohnenkamp/Waltraud Wiethölter (Hg.): *Der Brief – Ereignis & Objekt*. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2008, 1–18.

## 1. Material- und Technikgeschichte des Papiers

Die Verwendung von Papier nimmt im europäischen Raum ihren Anfang rund tausend Jahre später als in China; die Erfindung verbreitete sich über arabische Gebiete nach Italien und von dort nach Deutschland. Wattenbach gibt als ersten Nachweis für die Herstellung von Papier aus Lumpen ein Zitat von Petrus Cluniacensis (1120–1150 Abt von Cluny) an.<sup>7</sup> Basis für diese Lumpen bildet die Pflanze Flachs, oder auch »Lein« genannt, wie sie in der *Oekonomischen Encyclopädie* von Krünitz zu finden ist:

»Lein Flachs, *Linum usitatissimum*, Linn. ist dasjenige Gewächs, aus dessen Bast vorzüglich Garn gesponnen, und Leinwand verfertigt wird. Der Name Lein scheint sehr alt zu seyn, und man will behaupten daß er aus ältern Sprachen auf uns fortgepflanzt worden, weil man ihn fast in allen europäischen Sprachen findet.«<sup>8</sup>

Die Enzyklopädie beschreibt ausführlich die unterschiedlichen Verwendungsweisen der Ausdrücke »Lein« und »Flachs«, die teilweise auch als Synonyme vorkommen. Außerdem wird in dem langen Eintrag landwirtschaftliches sowie arbeitstechnisches Wissen vermittelt.<sup>9</sup>

Eine simple Zuordnung von historischen Epochen zu Beschreibstoffen (also das europäische Mittelalter als Zeit von Pergament und Wachstafel zu beschreiben und die Frühe Neuzeit als der Zeit des Papiers) greift zu kurz. Vielmehr geht die Forschung von einer Überlappung aus, ja sogar von einer vorübergehenden Zunahme des Pergamentgebrauchs im Verlauf des 15. Jahrhunderts, wenn vor allem der Einsatz von Papier erwartet würde.<sup>10</sup> Die Verwendung von lokal produziertem Papier in größeren Mengen konnte überhaupt erst mit der Errichtung und Inbetriebnahme von Papiermühlen ihren Anfang nehmen. Auf deutschem Gebiet wurden die ersten

7 Vgl. Wilhelm Wattenbach: *Das Schriftwesen im Mittelalter*. Leipzig: S. Hirzel 41896, 142.

8 Wer im *Krünitz* nach »Flachs« sucht, wird zu »Lein« weitergeleitet. Vgl. Johann Georg Krünitz: *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*. Bd. 76. Berlin: Pauli 1799, 1–125, hier: 1.

9 Für eine historische Analyse des Leinenhandels vgl. die Dissertation von Christof Jeggel: *Leinen aus Münster/Westfalen im 16. und 17. Jahrhundert* (eingereicht an der FU Berlin, 2009). <http://d-nb.info/1063934559/34> (zuletzt abgerufen am 12.10.2022).

10 Vgl. Bernd Schneidmüller: Papier im mittelalterlichen Europa. Zur Einführung. In: Ders./Carla Meyer/Sandra Schultz (Hg.): *Papier im mittelalterlichen Europa. Herstellung und Gebrauch*. Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015, 3.

Mühlen um 1400 eingerichtet, Nürnberg und Ravensburg sind dabei zentrale Orte. Davor wurde Papier aus Frankreich und Italien importiert.<sup>11</sup>

Verglichen mit dem Pergament bringt das Papier mit der möglichen Verwendung von Wasserzeichen eine zusätzliche Ästhetisierung des Materials und für die Nachgeborenen eine Datierbarkeit mit sich,<sup>12</sup> die beide (also Ästhetisierung und Datierbarkeit) sogar noch ohne Schriftzug auskommen. Das Produkt Papier und die im Wasserzeichen durch eine Drahtvorlage im Sieb verdünnte Materialität sichtbar gemachte Zeitlichkeit werden im neueren Beschreibstoff miteinander verbunden. Weniger Material im mit dem Wasserzeichen »bezeichneten« Papier verstärkt in diesem Fall die zeitliche Indexikalität. Das Wasserzeichen bietet in seiner höheren Lichtdurchlässigkeit eine Ästhetisierung durch die Form und deiktische Verweisstruktur auf eine bestimmte Zeitlichkeit. Diese Zeitlichkeit liegt im Material selbst, das wiederum durch die Beschriftung auf dem Material, etwa in einem Brief oder einer Urkunde, zusätzlich datiert werden kann. Mit Wasserzeichen versehene Beschreibstoffe bieten die Möglichkeit einer doppelten zeitlichen Inskription. Außerdem konnten Wasserzeichen auch zum Markenzeichen werden, wobei eine Papiermühle durchaus auch unterschiedliche Wasserzeichen mit allgemeineren Symbolen wie etwa Kronen verwendete und diese Zeichen daher nicht direkt mit dem Entstehungsort des Papiers verbunden sein mussten.<sup>13</sup>

Als Ausgangsstoff für Gewebe und späteres Papier durchlief Flachs nach dem Anbau und der Ernte verschiedene Verarbeitungsstufen; er musste getrocknet, gebleicht, gesponnen und gewoben werden. Die daraus genähten Kleidungsstücke waren daher kostbar und Lumpen eine begehrte Ware. Mit der erhöhten Nachfrage nach Papier wurde das zu einem Problem. Entsprechend gab es politische Versuche, diese materiellen Kreisläufe zu reglementieren, was über Bewilligungen und Verbote vonstatten ging:

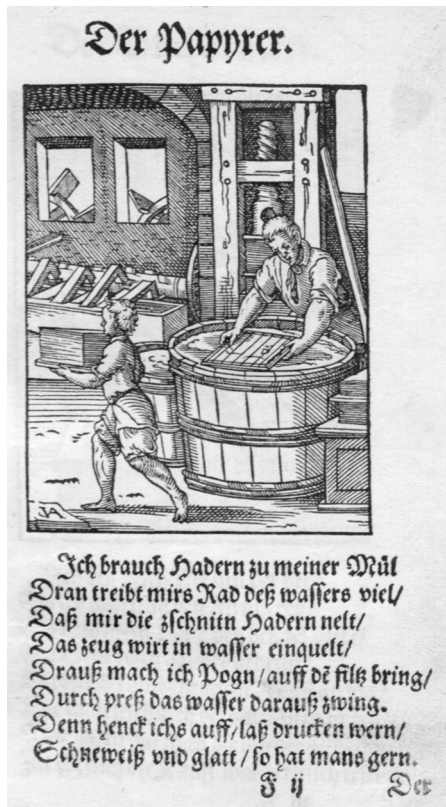
»Die Papierherstellung war in erster Linie von der Altstoffbeschaffung abhängig. Um diese zu gewährleisten, erließ Venedig 1366 ein Ausfuhrverbot für Lumpen und Papierabfälle, um die Produktion der Papiermühlen in Treviso zu schützen; Privilegien zum Lumpensammeln wurden erteilt (1424 Genua).«<sup>14</sup>

- 
- 11 Vgl. Elisabeth Vavra: Art. »Papier und Druck«. In: *Enzyklopädie des Mittelalters*. Bd. II. Hg. von Gert Melville und Martial Staub. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, 212. Ferner: Wattenbach: *Das Schriftwesen im Mittelalter*, 10. Stromers Papiermühle in Nürnberg ist bereits auf der Schedelschen Weltchronik von 1493 abgebildet.
  - 12 Zu den modernen Methoden der Datierung von Papier vgl. Peter F. Tschudin: *Grundzüge der Papiergeschichte*. Stuttgart: Hiersemann<sup>2</sup> 2012, 41. Zu den naturwissenschaftlichen Methoden der Papieruntersuchung vgl. ebd., 49–56 sowie zu den Kosten, die in Handpapiermühlen anfielen ebd., 122f.
  - 13 Karin Schneider: *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten*. Eine Einführung. Tübingen: Max Niemeyer<sup>2</sup> 2009, 113f.
  - 14 Vavra: Art. »Papier und Druck«, 212f.

Die Lumpen als Ausgangsstoff für Papier galt es also mit juristischen Mitteln für den Eigengebrauch zu schützen – sie wurden damit zu ökonomischen und politischen Stoffen.

In den Papiermühlen waren die sogenannten Papiermacher tätig – dabei handelte es sich um einen eigenständigen, handwerklichen Beruf. So wird der »Papyrer« auch vorgestellt bei Jost Ammans respektive in Hans Sachs' *Eygentlicher Beschreibung aller Stände auf Erden* von 1568. (Abb. 1)

Abb. 1: Hans Sachs: »Der Papyrer«, 1568



Hans Sachs: *Eygentliche Beschreibung Aller Staende auff Erden/Hoher und Nidriger/Geistlicher und Weltlicher/Aller Künsten/Handwercken und Händeln*. Frankfurt a.M.: Feyerabents 1568, 47.

»Ich brauch Hadern zu meiner Mül/Dran treibt mirs Rad deß wassers viel/Daß mir die zschnitn Hadern nelt/Das zeug wird in wasser einquelt/Drauß mach ich Pogn/auff de filtz bring/Durch preß das wasser darauß zwing. Denn henck icks auff/laß drucken wern/Schneweiß und glatt/so hat mans gern.«<sup>15</sup>

Auf der Schwelle zur Industrialisierung wurde die Herstellung von Papier stark ausgebaut und vom Handwerk zu einer eigenen Wissenschaft. Als *L'Art de faire le papier* wird sie vom Astronomen und Mathematiker Joseph Jerom François de la Lande (1732–1807) für die Pariser Akademie beschrieben und von Johann Heinrich Gottlob von Justi 1762 auf Deutsch übersetzt und publiziert. Das Werk umfasst mehr als 200 Seiten und zeigt mit über einem Dutzend Kupfertafeln auch bildlich, wie Papier hergestellt wurde.<sup>16</sup> Dabei vermittelt das Werk das zeitgenössische Wissen um die Papierherstellung ebenso wie das unsichere Wissen – woher nämlich die besten Lumpen stammten und die Frage, ob die Lumpen vor dem Stampfen gewaschen werden sollten, stellt das Buch als Gegenstand von Diskussionen dar (L, 33f.). Die Sammlung von Lumpen muss man sich als Arbeit an äußerst dreckigen und stinkenden Orten vorstellen. Dabei handelte es sich in der Darstellung de la Landes um eine Form von Kleinsthandel:

»Die Lumpensamler, oder Hadernkrämer [...], welche die Dörfer durchwandern, bringen eine große Menge von Hadern, oder Lumpen zusammen, zuweilen in denen Kothhaufen auf den Straßen, am meisten aber vermittelt einiger Kleinigkeiten, die sie denen Bedienten, oder den Armen davon geben, die nicht wissen, was sie damit machen sollen.« (L, 33)

Das Sammeln ging also mit einem Tauschprozess mit mehreren Akteuren und Akтанten (den »Kleinigkeiten«) einher.

Bereits aus einer Art Retrospektive preist de la Lande in seiner Einleitung Papier als ein scheinbar einfach zu gewinnenden Beschreibstoff:

»Hätte man wohl eine mehr gemeinere Sache anwenden können, als die alten Ueberbleibsel von unsern Kleidungen, und ganz abgenutztes Leinenzeug, die nicht zu dem geringsten andern Endzweck gebraucht werden können, und deren Menge sich alle Tage erneuert? Hätte man wohl eine mehr einfachere Arbeit ausfin-

15 Hans Sachs: *Eygentliche Beschreibung Aller Staende auff Erden/Hoher und Nidriger/Geistlicher und Weltlicher/Aller Künsten/Handwercken und Händeln*. Frankfurt a.M.: Feyerabents 1568. Weitere Berufe, die Sachs vorstellt und die mit Papier in direkter Verbindung stehen, sind der Formschneider, der Buchdrucker sowie der Briefmaler. Die einzelnen (nicht wenigen!) Schritte der europäischen Handpapiermacherei fasst Tschudin: *Papiergeschichte*, 101f. zusammen.

16 *Die Kunst Papier zu machen. Nach dem Text von Joseph Jerom François de la Lande übersetzt und kommentiert von Johann Heinrich Gottlob von Justi 1762*. Hg. von Alfred Bruns. Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe 2019. Auf diese Publikation wird fortan im Text direkt mit der Sigle L und der entsprechenden Seitenzahl referenziert.

dig machen können, als die Stampfung von einigen Stunden vermittelt der Mühlen? Man ist erstaunt, wenn man bemerkt, daß diese Arbeit dergestalt geschwind von statten gehet, daß fünf Arbeiter in einer Mühlen ganz bequiem das nöthige Papier zu der unaufhörlichen Arbeit von 3000 Schreibern verschaffen können.»

(L, 27)

Was de la Lande in dieser Textpassage aus der Sicht des Enzyklopädisten als »bequem« bezeichnet, sieht auf den Tafeln eher nach harter Arbeit aus. Eine erste Darstellung (Tafel I, Abb. 2) zeigt die Auswahl und die Sortierung der Lumpen und deren Zerschneidung.

Auffallend ist hier, dass im oberen Teil ausschließlich Frauen arbeiten, es sind laut Bildbeschreibung die »Ausleserinnen/Sortirerinnen«, de la Lande schreibt dazu später:

»Dieses sind Weiber, die gebraucht werden, die Lumpen abzuschaben und nach ihren verschiedenen Beschaffenheiten auszulesen. [...] Eine jede von diesen Ausleserinnen hat eine mit einer groben Leinwand umgebene Pappe, die an ihrem Gürtel hängt, und auf ihre Knie gelegt wird, auf welcher sie mit einem langen und sehr scharfen Messer, die Nähte aufmacht, wenn dergleichen vorkommen, und alle Unreinigkeiten abschabet.«<sup>17</sup>

Beim unteren Bildteil handelt es sich um das Fäulnisgewölbe – den dazugehörigen Gestank muss man sich zur Abbildung dazu denken. Für diese Arbeit wurden ältere Frauen bevorzugt: »Uebrigens, da die Verrichtung der Ausleserinnen Aufmerksamkeit, Unterscheidungskraft und Genauigkeit erfordert; so bemühet man sich Personnen von einem reifen Alter dazu anzustellen; und man kann es nicht Kindern anvertrauen.« (L, 36)

Die Lumpen wurden gesammelt (in unterschiedlichen Mengen, je nach Fabrikgröße) und dann erst zum »Faulungsort«<sup>18</sup> gebracht. Auch die Dauer des Fäulnisprozesses konnte sehr unterschiedlich ausfallen, je nach Verarbeitungsort. Die kleineren Orte wie die Papiermühlen hatten die Möglichkeit, die Lumpen länger faulen zu lassen, »denn weil die Haufen kleiner sind, so erhitzen sie sich weniger und schweher.« Als eine mögliche Zeitdauer für den Fäulnisprozess gibt de la Lande fünf bis sechs Wochen an (L, 39). Als Zeichen der erfolgreich erfolgten Verfaulung wird das Wachstum von »Champignons« (ebd.) auf den Lumpen gewertet. Wird der Faulung zu wenig Zeit eingeräumt, dann wurde der »Papierteig« von den Arbeitern »eine wilde Materie« (L, 41) genannt. Nicht nur das Zielmaterial, das Schreibpapier, kann

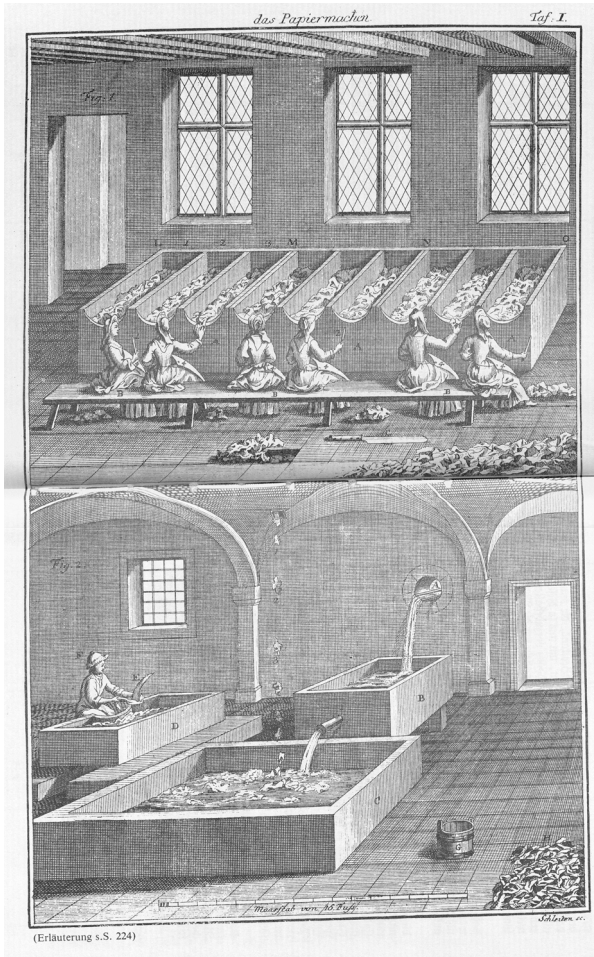
17 L, 35f. In weiteren Arbeitsschritten werden dann die »Zählerinnen« und »Ausschießerinnen« als weitere zentrale Akteurinnen beschrieben. (L, 141)

18 De la Lande schreibt, dass für eine Fabrik rund »dreißig tausend Lumpen« gesammelt wurden, in den kleinen Manufakturen beginne man bereits mit zwei- bis dreitausend Lumpen zu arbeiten (L, 38).



sich durch Widerständigkeit auszeichnen, sondern schon der »Papierteig« als Stoff muss in der Produktion gezähmt werden – Fäulungsprozesse müssen in Gang gesetzt und zugleich kontrolliert werden, denn auch zu langes Faulen-Lassen würde durch Verdünnung des Materials nicht zum gewünschten Produkt führen.

Abb. 2: »Aussuchung und Sortirung der Lumpen, ihre Zerschneidung und Fäulung.« (Tafel I)



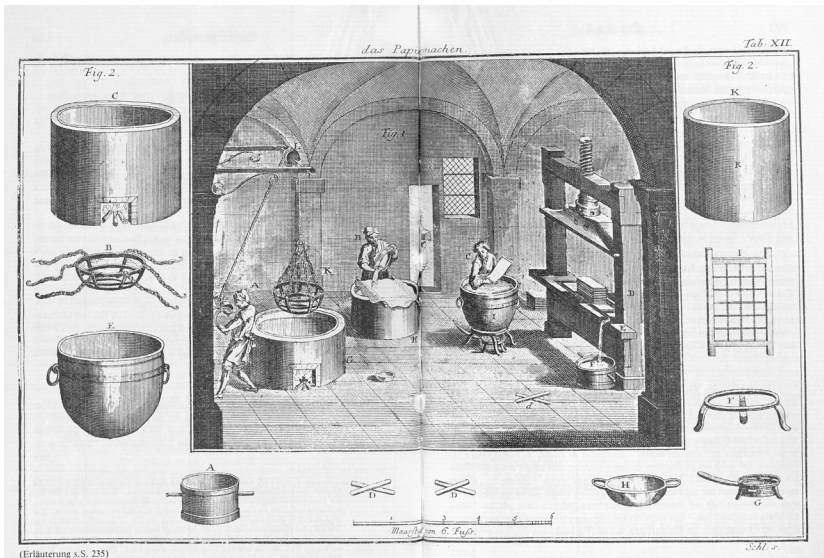
Die Kunst Papier zu machen. Joseph Jerom François de la Lande übersetzt und kommentiert von Johann Heinrich Gottlob von Justi 1762. Hg. von Alfred Bruns. Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe 1993, Tafel I.



Die weiteren Verarbeitungsschritte umfassen die Verkleinerung der Lumpen (im verfaulten Zustand) mit einem »Scheidemesser« oder »Haderschneider« (L, 44), worauf das Stampfen des Lumpenbreis mit hölzernen Hämmern, Stampfen oder Zylinder folgt.

Auch für die weiteren Produktionsabschnitte, die hier nicht weiter ausgeführt werden können, finden sich bei de la Lande genaue Beschreibungen sowie die Nennung weiterer Berufe wie etwa des »Eintauchers« oder »Bütgesellen« (L, 105). Das fertige Papier sei dann nach diesen Schritten, so der Autor, für Bleistiftschriften nutzbar, Tinte jedoch würde auf dem unbehandelten Papier zerfließen (L, 118). Daher muss das Papier mit Leim bestrichen werden. Dieser wiederum wird aus tierlichen Resten hergestellt; Papier aus Haderlumpen ist also alles andere als vegan. De La Lande schreibt, der Leim werde aus »Stückchen und Abschnitzeln von Leder, Ohren, Schnautzen, Füßen, Gedärmen, und andern Schnitzeln von dem Leder der vierfüßigen Thiere, die Schweine ausgenommen« (L, 119) hergestellt. Auch das Kochen des Leims wird beschrieben (Tafel XII, Abb. 3).

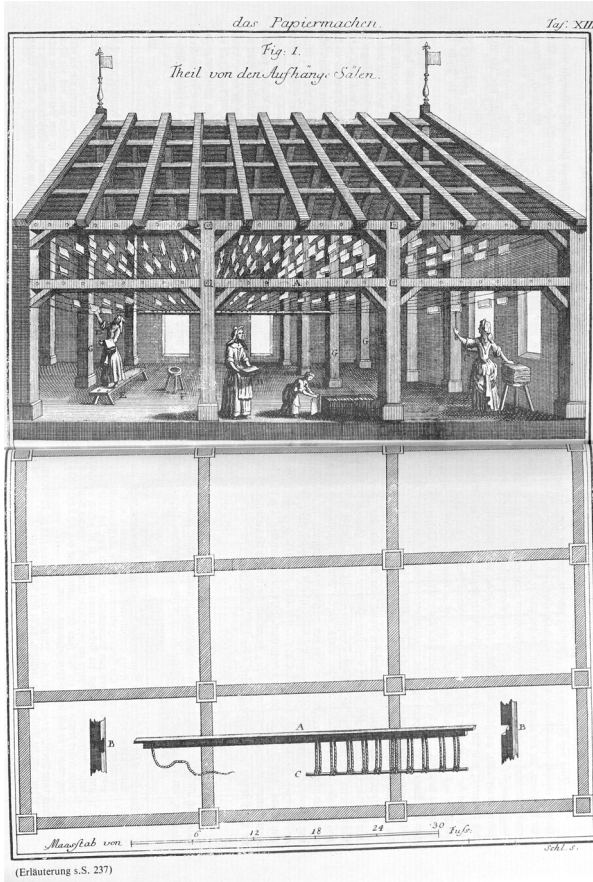
Abb. 3: »Die Leimung des Papieres«. (Tafel XII)



Die Kunst Papier zu machen. Joseph Jerom François de la Lande übersetzt und kommentiert von Johann Heinrich Gottlob von Justi 1762. Hg. von Alfred Bruns. Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe 2 1993, Tafel XII.

Außerdem wird dazu auch Fischleim verwendet. Die weiteren Details seien hier vernachlässigt, aber mit der Verweis auf de la Landes Tafel 13 (Abb. 4) wird deutlich, dass für die Trocknungsprozesse der Papierproduktion außerdem viel Platz gebraucht wurde.

Abb. 4: »Aufhängesäle zum Papiere«. (Tafel XIII)



Die Kunst Papier zu machen. Joseph Jerom François de la Lande übersetzt und kommentiert von Johann Heinrich Gottlob von Justi 1762. Hg. von Alfred Bruns. Münster: Landschaftsverband Westfalen-Lippe 2 1993, Tafel XIII.

Wie schon beim erwähnten Ausfuhrverbot aus Venedig ersichtlich, sind Lumpen ein wertvoller Rohstoff. Vor der Verwendung von Holz wurde daher intensiv nach Alternativen gesucht, denn der Bedarf an Papier stieg an.<sup>19</sup> De la Landes *Kunst Papier zu machen* erwähnt am Rande auch Versuche, mit anderen Pflanzenrohstoffen zu arbeiten und sogar Raupennester (L, 205) für die Papiergewinnung zu verwenden, allerdings habe man bei entsprechenden Versuchen dann störende schwarze Punkte auf dem Papier – nämlich Raupenkot – vorgefunden. Die Suche nach alternativen Materialien wie auch die Abbildungen von unterschiedlichen Berufsgruppen lassen de la Landes rhetorische Fragen danach, ob es eine alltäglichere und damit einfachere Art der Papiergewinnung als leichte Arbeit gäbe, anzweifeln. Die historische Papierherstellung war eine anstrengende Arbeit, die mit prekärem Stoff umgehen musste, und die auf (aus heutiger Sicht betrachtet) ausbeuterischen Arbeitsverhältnissen mit klaren Geschlechterrollen gründete.

Rund 80 Jahre nach de la Lande beschreibt der Papierfabrikant und Autor Louis Piette (1803–1862) die zugespitzte Situation wie folgt:

»Da seit einigen Jahren die Fabrikation des Papierses außerordentlich zugenommen hat, und die Fortschritte der Bildung den Gebrauch dieses unerläßlichen Agens derselben noch täglich vermehren, so scheint bei der zugleich wachsenden Seltenheit des Urstoffes die Zeit gekommen zu sein, wo es unumgänglich nöthig ist, ernsthaft daran zu denken, wie man durch irgend einen andern geeigneten [sic!] Stoff jenem Mangel zu Hilfe kommen könne.«<sup>20</sup>

Sein Vorschlag ist, Papier mit Stroh und anderen pflanzlichen Stoffen herzustellen. Dabei zeigt schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis seiner Schrift, dass bei den meisten Versuchen nicht auf Lumpen verzichtet wurde – Piette kombinierte beispielsweise Heu, Haferstroh und Lumpen, Maisstroh und Lumpen oder Gerstenstroh mit Linsenstroh und Lumpen: »Die Lumpen werden dabei fortwährend der Haupturstoff des Papierses bleiben, und Stroh, von welchem es doch eine unglaubliche Menge gibt, ihnen nur zu Hilfe kommen.«<sup>21</sup> Aber nicht nur auf der materiellen Ebene werden Neuerungen gesucht und gefunden, auch auf der Ebene der Maschinen erleichtert die neuere Technik etwa mittels des sogenannten »Holländers«, einer

19 Eine Analyse des niederländischen Papierhandels bietet Daniel Bellingradt: *Vernetzte Papiermärkte. Einblicke in den Amsterdamer Handel mit Papier im 18. Jahrhundert*. Köln: Herbert von Halem 2019.

20 Louis Piette: *Die Fabrikation des Papierses aus Stroh und vielen anderen Substanzen*. Köln: Dümont-Schauberg 1838, I.

21 Piette: *Fabrikation des Papierses*, V.

Walze,<sup>22</sup> die Produktion. Piette beschreibt die Veränderung wie folgt: »Es ist außer Zweifel, daß ein guter Holländer, welcher in einer sehr kurzen Zeit die härtesten Lumpen zu feinem Zeug mahlt, die Gährung unnöthig macht und die Lumpen ohne weiteres zu verarbeiten erlaubt.«<sup>23</sup> Mit der Auslassung der Gährung wird Zeit gewonnen und die Gesundheit der Arbeitenden verbessert.<sup>24</sup> Für die weitere Entwicklung der Papierindustrie zentral waren also die technischen Geräte sowie das chemische Wissen, das um 1800 auch in Bezug auf Papier (etwa mit der Bleiche oder Leimung) große Fortschritte machte. Dieser linear dargestellten Entwicklung gegenüber stehen narrative Verfahren, die stärker auf zyklischen Prozessen beruhen.

## 2. Sprechendes Material

Wie die Enzyklopädisten des 18. Jahrhunderts und die Fabrikanten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über Materien und Techniken schreiben, ist eine der möglichen Annäherungsweisen (hier: an den Stoff Papier). Eine andere ist die der Literatur, die literarische Imaginationsräume zu eröffnen mag und die auch Dingen eine Stimme geben kann. Die oben kurz umrissene Technik- und Materialgeschichte wird daher im Folgenden angereichert mit literarischen Beispielen und unterschiedlichen Textsorten, nämlich einem Märchen und einer It-Narrative oder einer Dinggeschichte.<sup>25</sup> In der Folge geht es also um literarisiertes Material, um Flachs im ersten Beispiel sowie um Flachs und Papier im zweiten Beispiel, die ein poetisches Stoffwissen präsentieren. Im Sinne einer wissenspoetologischen Herangehensweise wird hier davon ausgegangen, dass die Technikgeschichte sowie die Literaturgeschichte zwei Narrative sind, die sich mit demselben ›Stoff‹ beschäftigen. Von beiderlei Textsorten, der wissenschaftlichen Abhandlung und der literarischen Erzählung geht eine Wissenstradition und -produktion aus. Im spezifischen Fall des Papiers sind die Genres mit dem Beschreibstoff als Reflexionsmaterial und Speichermedium untrennbar verbunden. Was sie darstellen, stellen sie auf Papier dar – worüber sie auf Papier schreiben, ist das Papier selbst. Historisch betrachtet sind Beschreibstoffe immer schon Thema beim Schreiben, die literarische Ausgestaltung umfasst Kurz-

22 Wie der ›Holländer‹ funktioniert, zeigt ein auf Wikipedia verlinktes Video: <https://de.wikipedia.org/wiki/Papierholl%C3%A4nder> (zuletzt abgerufen am 12.10.2022).

23 Piette: Fabrikation des Papieres, 14.

24 Ebd., 23f.

25 Vgl. Mark Blackwell u.a. (Hg.): *British It-Narratives, 1750–1830*, 4 Bde. London: Routledge 2012; zu deutschsprachigen It-Narratives vgl. Mirna Zeman (Hg.): *Dinggeschichten I. Zyklographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Hagen: Hagen UP 2022; Christiane Holm/Martina Wernli/Johanna Wildenauer (Hg.): *Dinggeschichten II. Zyklographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts* (erscheint 2023).

formen wie die mittelalterlichen Rätsel, etwa über Pergament,<sup>26</sup> sie beinhaltet aber weiter auch Märchen oder Erzählungen, wie sie im Folgenden behandelt werden. In der Doppelrolle als Beschreib- und Erzählstoff muss Papier nicht unbedingt sprachlich zum Thema gemacht werden. Papier wird auch wahrnehmbar in inszenierten Lücken, Auslassungen oder Schwärzungen (etwa in Laurence Sternes *Tristram Shandy*), in der Bricolage im Künstlerbuch<sup>27</sup> oder in ›stofflichen‹ Neubearbeitungen mit haptisch greifbaren Löchern im Papier wie etwa Jonathan Safran Foers *Tree of Codes* (2010).

## 2.1 Flachs als Gefahrenstoff im Märchen

In Giambattista Basiles *Pentamerone*, dem *cunto de li cunti*, also dem Märchen von den Märchen aus den 1630er Jahren, findet sich auch ein Text mit dem Titel *Sonne, Mond und Talia*, worin Flachs als Material eine Rolle spielt. Das Märchen beginnt wie folgt:

»Es war einmal ein großer Herr, der ließ, als ihm eine Tochter namens Talia geboren wurde, die Weisen und Wahrsager seines Landes zusammenkommen, damit sie ihr das Schicksal voraussagten. Diese gelangten nach verschiedenen Beratungen zu dem Schluß, dem Mädchen drohe große Gefahr von einer Flachsfaser. Deswegen erließ ihr Vater, damit sie diesem bösen Geschick entgehen möchte, ein Gebot: Weder Flachs noch Hanf noch irgend etwas Derartiges dürfe je in sein Haus kommen.

Als aber Talia herangewachsen war und einmal am Fenster stand, sah sie eine alte Frau vorbeigehen, die spann. Und da sie noch nie weder Kunkel noch Spindel zu Gesicht bekommen hatte und ihr das Drehen der Spindel an der Kunkel gar sehr gefiel, wurde sie von so großer Neugier ergriffen, daß sie die Alte nach oben kommen ließ, die Kunkel selbst in die Hand nahm und den Faden zu streichen begann. Dabei geriet ihr unglücklicherweise eine Flachsfaser unter den Fingernagel, und sie fiel tot zu Boden.«<sup>28</sup>

26 In der Sammlung der *Aenigmata* von Tatwin, Erzbischof von Canterbury, (ca. 670–730), findet sich ein Rätsel, dessen Lösung Pergament lautet. Vgl. Original auf Latein: *De membrano. Tatvini Opera Omnia. Ars Tavini*. Hg. von Maria de Marco. Turnhout 1968, 172.

27 Vgl. Tom Phillips: *A Humument. A Treated Victorian Novel*. London: Thames & Hudson 1980. Phillips überschrieb und übermalte W. H. Mallocks viktorianischen Roman *A Human Document* (1892). Siehe auch die Künstlerbücher von Martha A. Hall, etwa *Holding In, Holding On* (2003) aus dem medizinisch-künstlerischen Bereich sowie die einschlägige Forschung von Stella Bolaki dazu.

28 Giambattista Basile: *Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone*. Nach dem neapolitanischen Text von 1634/36 vollständig und neu übersetzt und erläutert von Hanno Helbing u.a. Hg. von Rudolf Schenda. München: C.H. Beck 2000, 442f.

Das Märchen zeigt Flachs als gefährlichen Stoff. Wer sich der Handarbeit verschreibt, den Stoff in die Hand nimmt, lebt gefährlich. Gleichzeitig geht vom Gefahrenstoff, vom Verbot und von der arbeitenden Akteurin, der geheimnisvollen Alten, eine Faszination aus, die zur Überschreitung der Grenzen und zum Griff nach dem Flachs führt.

Um es vorwegzunehmen: Flachs kommt im restlichen Märchen bei Basile nicht mehr vor. Er dient hier am Eingang des Textes als Stoff der Prophezeiung und zur Herstellung des tiefen Schlafs von Talia. Damit ermöglicht er eine Vergewaltigung in diesem Schlaf<sup>29</sup> durch den König und damit die darauffolgende Schwangerschaft und Geburt der Zwillinge Sonne und Mond. Charles Perrault wird diesen Stoff für sein Märchen *La Belle au Bois Dormant* aufgreifen und die Brüder Grimm werden daraus *Dornröschen* verfassen. Bis die Thematik in die Form des Dornröschens überführt wird, ist der Flachs kein explizites Thema mehr, die Prophezeiung und deren Einlösung konzentriert sich auf die Spindel, die stechen wird. Der Stoff Flachs hat somit eine Erzählung und ihre Tradierung und intertextuelle Bearbeitung ausgelöst, ist selbst aber in dieser Entwicklung unsichtbar geworden und in den Hintergrund getreten.

Mit Genette gesprochen findet sich der Flachs an einer Schwellenposition, und dies kann hier auf mehreren Ebenen beobachtet werden: Flachs führt erstens zum Erzählen und zur Handlung, indem Talia zum Schlafen gebracht und damit stillgestellt wird – der sexuelle Übergriff durch den König wird dadurch erst ermöglicht. Zweitens findet dieses Erzählen von einer drohenden Gefahr durch Flachs (und damit natürlich auch durch die mit ihm verbundene Handarbeit) an der für die Märchen typischen Schwelle zwischen Oralität und Schriftlichkeit statt. Drittens wird hier eine Substanz erwähnt, die zur materiellen Grundlage ebendieses Erzählens wird, ein Erzählstoff, der die Schriftlichkeit erst ermöglichen wird, wenn aus dem gesponnenen Flachs gewobene Stoffe, daraus genähte Kleider und schließlich Lumpen geworden sind, die nach langer Gärungszeit, viel Gestank und Arbeit zu Papier verarbeitet werden können. Flachs ist auch in anderen Märchen Thema, wo es verstärkt in Zusammenhang mit vorbildhaftem Fleiß – oder umgekehrt mit Faulheit auftaucht.<sup>30</sup> Ökonomische Quellen zeigen den Flachsanbau und das Spinnen

29 Vgl. zu einer psychoanalytisch orientierten Lesart und zur Kontextualisierung dieses Schlafes: Iris Schäfer: Verliebt, verkannt vergessen: Zum literaturhistorischen Ursprung des nicht ganz so märchenhaften Zauberschlafs und weiterer prominenter Märchenmotive. In: *ixypsilonzett. Theater für junges Publikum*. Hg. von Birte Werner und Meike Fechner. Verlag: Theater der Zeit 2022, 24–28.

30 Beispiele für Märchen mit Flachs aus der Sammlung der Grimms sind *Von dem bösen Flachs-spinnen* und *Die drei Spinnerinnen*, in denen Flachs zu spinnen als harte Arbeit geschildert wird, vor der man sich nicht drücken sollte und *Spindel, Weberschiffchen und Nadel*, in dem fleißiges Flachs-Spinnen in Kombination mit den belebten, titelgebenden Dingen zum Ziel (der heteronormativen Hochzeit) führt.



als Alltagsbeschäftigungen, die im vorindustriellen Zeitraum neben der Arbeit hergehen müssen.<sup>31</sup> Das hier gewählte literarische Beispiel aus Basiles Märchensammlung zeigt Flachs in der Funktion, eine Erzählung zu initiieren, in dem gleichzeitig auf diese Alltagserfahrung referiert, sie aber um die Konnotation der Gefahr ergänzt wird.

## 2.2 Sprechender Flachs

Während in Märchen Dingen vorübergehend eine Stimme gegeben wird (beispielsweise in Hans Christian Andersens Märchen *Der Flachs* von 1862) stellt das Genre der It-Narratives<sup>32</sup> sprechende Dinge ganz ins Zentrum. Es sind darin in der Nachfolge und Adaption pikaresken Erzählens nicht die Schelme, sondern die Dinge, die ihre Lebensgeschichte beschreiben. Mit der rhetorischen Figur der Prosopopöia wird Dingen eine Stimme gegeben, mit der Personifikation werden Gegenstände menschenähnlich gemacht. Das Genre hat zwischen 1750 und 1850 auch deshalb Konjunktur, weil es die technischen Neuerungen darstellt, weil es die neuen Medien der Popularisierung zu nutzen weiß – und weil die Texte einen Unterhaltungswert haben. Entsprechend sind sie oft als anonyme Nebenprojekte von seriösen Autor\*innen entstanden. In wenigen Fällen haben aber auch zeitgenössisch berühmte Verfasser\*innen die Texte unterzeichnet. Das hier ausgewählte Beispiel stammt von Helmina von Chézy (1783–1856). Chézy war als Autorin und Journalistin eine scharfe Beobachterin der politischen Umstände in Deutschland und Frankreich – Bénédicte Savoy nennt die von ihr herausgegebene Schrift Chézys, nämlich *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.*, »das bedeutendste Werk deutscher Sprache über das kulturelle Leben in Paris während des Empire«.<sup>33</sup> Helmina von Chézy ist eine Autorin, die sehr breit publizierte und zu ihrer Zeit sehr bekannt war. Sie schrieb beispielsweise auch Reisebücher, etwa *Norika neues ausführliches Handbuch für Alpenwanderer* (1833) oder Briefessays wie *Die Günderode an Bettina* von 1844, in dem sie auf Bettina von Arnims *Günderode*-Buch als fiktive Günderode reagierte. Ihr Drama *Rosamunde* wurde von Franz Schubert vertont und ihr Libretto *Euryanthe* von Carl Maria von Weber.<sup>34</sup>

Mit Bezug zur Papierherstellung besonders interessant ist aus der Feder Chézys eine Erzählung, die 1829 in Wien erschienen ist und den Titel *Jugendschicksale, Leben*

31 Im Lexikon von Krünitz wird diese Arbeit als Sonntagsarbeit beschrieben. Vgl. Krünitz: *Lein*, 76, 66.

32 Der Ausdruck stammt von einer Gruppe Forschender um Mark Blackwell. Vgl. Blackwell u.a.: *British It-Narratives*.

33 Helmina von Chézy: *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.* Hg. von Bénédicte Savoy. Berlin: de Gruyter 2009, IX.

34 Vgl. Oswald Panagl: Bewundert wenig und viel gescholten. Helma von Chézy als Textdichterin für Carl Maria von Weber (»Euryanthe«) und Franz Schubert (»Rosamunde«). In: *Studia niemcoznawcze* 48 (2011), 33–46.



und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt trägt.<sup>35</sup> Der Text beginnt wie folgt:

»O, wie herrlich war meine Blütezeit! Seit ich auch dem reich bewegten Jugendtreiben zu einem nützlichen Dasein gelangt, hatte ich schon verschiedene Male Gelegenheit, die Entzückungen dichtender Schüler zu Papier gebracht zu sehn – wie matt und schal erschienen sie mir gegen das, was ich empfunden, als ich, schlank und hoch emporgesprosst, leuchtend im Morgentau, von reiner Gebirgsluft umweht, auf des Hochlands reizenden Fluren blühte.«<sup>36</sup>

Mit diesem emphatischen Anfang könnte eine Persiflage auf einen Bildungsroman beginnen, der den Ausdruck »Blütezeit« zuerst in seinem doppelten Sinne nutzt, im Sinne nämlich von einer bildlichen ›Hochzeit/Konjunktur und zum anderen in einer wörtlichen Bedeutung, die dadurch deutlich wird, dass am Schluss »blühte« als Verb verwendet und daher auf eine Pflanze verwiesen wird. Lässt der Anfang noch offen, ob hier ein Mensch spricht, wird schnell klar, dass es sich um eine Pflanze handelt – ein früher Text, der sich für die heutigen Plant Studies anbietet, deren Ziel es ist, Pflanzen als Akteure im künstlerischen und biologischen Bereich kulturwissenschaftlich zu analysieren.<sup>37</sup> Chézys pflanzliche Erzählinstanz hält in der Retrospektive fest: »Bewegter und ereignisvoller als manch menschliches Dasein war mein Pflanzenleben« (J, 137). Das »stolze[] Blühen« wird dann durch das Pflücken von Mädchenhand beendet. »Weibliche[] Sorgfalt« spielt dabei eine zentrale Rolle, wenn zwei Figuren, nämlich die Spinnerin Luise und die Weberin Veronika vorgestellt werden. Damit wird nicht etwa ein Absterben des pflanzlichen Stoffs, sondern lediglich eine Transformation des Flachses als »vital materiality«<sup>38</sup> im Sinne Jane Bennetts beschrieben. Denn auch eingebettet in ein stofflich bestimmtes Niedergangsnarrativ, wie es einigen It-Narratives gemein ist, behalten der Flachs und das spätere Papier ihre Handlungsmacht.

Wie der Titel es vorwegnimmt, wird aus dem Flachs ein papierener Kragen werden, ein modernes Accessoire also, das ein Kleidungsstück ersetzen kann, welches

35 Vgl. in Bezug zur Handarbeit der Romantik die luzide Analyse und Kontextualisierung des Kragens von Christiane Holm: *Romantische Handarbeiten. Text- und Textilpraktiken bei Bettine von Arnim und Helmina von Chézy*. In: Martina Wernli (Hg.): »jetzt kommen andere Zeiten angerückt«. *Schriftstellerinnen der Romantik*. Heidelberg: J.B. Metzler 2022, 31–54.

36 Helmina von Chézy: *Jugendschicksale, Leben und Ansichten eines papiernen Kragens. Von ihm selbst erzählt*. In: Christiane Holm (Hg.): *Handarbeit*. Berlin: Secession Verlag 2020, 137–164, hier: 137. In der Folge wird auf diesen Text mit der Sigle J und der entsprechenden Seitenzahl referenziert.

37 Vgl. stellvertretend Urte Stobbe: *Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 1 (2019), 91–106.

38 Jane Bennett: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham/London: Duke UP 2010, 14.

häufig verschmutzt wird. Die papierene Variante bietet sich als Wegwerfprodukt an, wenn die Ressourcen dafür vorhanden sind. In seiner Form ist der Kragen nichts Neues, in seiner Materialität aus Papier jedoch durchaus. Die beschriebenen Stationen bis dahin sind das Pflücken (J, 137), das Weben (J, 138), die Bleiche (J, 139) und der Aushang. Erst dann kann die Erzählinstanz sagen: »Ich bin itzt Papier« (J, 140). Die fiktive Papiermühle ist dabei nicht nur wie bei de la Lande ein technischer Ort der Fabrikation, der in seiner Anlage einmalig ist, sondern auch narrativ ein Ort der Wiederkehr. Die Lumpen, die Leinwand und das bereits bedruckte Papier kommen alle immer wieder in die Papiermühle und dadurch wird auch das technische Wissen der Zeit erzählt. Das Recycling des Materials erlaubt die Rückkehr zum und die Wiederaufnahme des Erzählstoffes. Der erzählende Kragen lernt dabei viele andere materielle Akteure kennen, so auch Zeitschriftenpapier, das viel zu erzählen weiß:

»Die Zeitungsblätter waren, wenn auch nicht immer wahrheitsliebende dennoch sehr unterrichtete Wesen und von einer Art Allseitigkeit der Wissenschaft, indem sie neben den politischen Ereignissen, die sie freilich nur so mangelhaft und unsicher, als sie sie selbst empfangen, wiedergeben konnten, die Nekrologe berühmter und verdienstvoller Männer, die neuen Erfindungen, die Bücher- und Kunstwerks-Anzeigen, alles Praktische, sogar die Subhastationen wussten, und das All der Begebenheiten und Betriebsamkeit des Tages, wie in einer *camera obscura* konzentriert, reflektierten. Ich hielt mich bald ausschließlich zu ihnen und begann die Journale zu vernachlässigen; diese nahmen das nicht sehr zu Herzen, weil ich nur poetisch war, für die Rechnungen hatten sie schon mehr Rücksicht.« (J, 147f.).

Diese medientheoretisch interessante Stelle verbindet die Aufnahme des politischen (Halb-)Wissens der Zeitungen und das Wissen um die darin versammelten Textsorten mit dessen Spiegelung im bildgebenden Verfahren der *Camera obscura*. Die unterschiedlichen Speicherfunktionen des Beschreibstoffs Papier (»konzentriert[] reflektierten«) werden damit gebündelt wiedergegeben. Die ironische Nebenbemerkung, dass das Papier nicht ernstgenommen würde, »weil ich nur poetisch war«, verweist auf die Sprecherlizenz der (materialisierten) Poesie, von der der Kragen Gebrauch macht. Dabei ist Papiersein für das sprechende Ding kein idealer Zustand, vielmehr sagt der Kragen rückwirkend: »Gibt es denn etwas Erbärmlicheres als Papier?« (J, 140f.) Dieser Beschreibstoff verfügt durchgehend über eine Innensicht und eine reflektierende Außensicht auf sich und die anderen Schreibmaterialien. Der Text lässt daher nicht nur Material sprechen, sondern auch den aktuellen Literaturbetrieb kommentieren – über die Schriftstellerinnen »in dieser bereits schreibflüssigen Zeit« (J, 143) etwa macht sich der Kragen sogar lustig. Er zeigt sich damit auch als lesender Kragen:

»Ich hatte in der Papiermühle von der Gottschedin, von der Unzerin, dann von der Karschin gehört, das waren lauter alternde und gar nicht schöne Frauen; ich aber

träumte von einer Huldin mit Rosenwangen und wehenden Goldlocken, auf deren reiner, blendend weißer Stirn die Verklärung des Genius leuchtete. Ich dachte mich auf ihrem Tisch als zartes Blatt.« (J, 142)

Freut sich das Papier erst, »eingedruckte Ränder und Goldschnitt« (J, 143) zu erhalten, so muss es später merken, dass es »schon ein wenig vergelbt, und die Ranken waren nicht mehr modern.« (J, 143) Damit präsentiert der Text nicht nur die Vergänglichkeit des vergilbenden Stoffes Papier selbst, sondern auch die der Moden, zu welchen dieses Material ästhetisiert und verzeitlicht wird.

Die Zeit, die in diesem Text erzählt wird, dauert über 50 Jahre und so ist es möglich, dass der Kragen Jahrzehnte später als Schaustück der modernen Zeit auf den Landsitz seiner inzwischen über siebzighährigen Spinnerin gerät, wo er, selbst nicht schreibfähig, seine Geschichte »einer teilnehmenden Freundin in die Feder sagte« (J, 162). Der Beschreibstoff, der für die Schriftlichkeit steht, geht hier paradoxerweise also über in eine Tradierung durch Mündlichkeit. Das überliefernde Papier ist damit nicht mehr der sprechende, sondern nur noch ein speichernder Stoff, das Medium, das die Erzählung aufnimmt.

Betrachtet man die Sprecherposition aus dieser Überlagerung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, von den sich immer wieder transformierenden Stoffen, dann bleibt eine Verunsicherung, wer es denn ist, der spricht: Während es zuerst die Pflanze (Flachs) ist, spricht später der Beschreibstoff (Papier) und danach das Artefakt (Kragen)? Zu vermuten ist eine Kombination – es sprechen alle drei.

### 3. Fazit

Die wissenspoetologische Verbindung von Literatur und Technikgeschichte, von Stoff im Sinne von Substanz und gleichzeitig als literarischem »Material«, ermöglicht es, blinde Flecken im jeweils anderen Zugang überhaupt festzustellen und Lücken möglicherweise zu füllen. Literatur und Technikgeschichte vermögen gemeinsam die Ontologie und Epistemologie von Dingen in ihren Abhängigkeiten zu denken. Denn in der historischen Perspektivierung liegen die Textsorten oft erstaunlich nahe in ihrer rhetorischen Durchformung. Ein Blick zurück in den *Krönitz* zeigt die Belebung des Stoffes Flachs auch im Genre der Enzyklopädie:

»Der Flachs ist der Begleiter unsers Lebens; er reichet uns zuerst die Windel, umgibt uns als Hemd, und geht so mit uns wieder ins Grab. Als Papier verfeinert er die Kräfte unserer Seele von der Fibel an, durch Bücher und Schriften, und begleitet und beschließt unsern Lebenslauf durch ein Receipt -- ein Zeitungsblatt -- ein Leichengedicht -- oder -- ein Todesurtheil. Durch ihn werden wir für diese und je-

ne Welt unterrichtet, wodurch sich diese edle Pflanze unzertrennlich von unserm Körper und unserer Seele macht.«<sup>39</sup>

Die Genrekonventionen werden in dieser Passage ebenso aufgehoben wie die Grenzen zwischen Mensch und Pflanze, zwischen Körper und Seele. Das Wissen von den Dingen, wie es bei de la Lande durchaus auch im technischen Sinne verstanden präsentiert wird, birgt wiederum die Möglichkeit, literarische Gattungen und poetologische Verfahren neu zu reflektieren.

Flachs hat in der Literatur seinen bestimmten narratologischen Ort – bei Basile etwa nimmt Flachs eine Schwellenposition am Rande des Textes ein, er ist ein handlungsauslösender Stoff und sorgt als vitaler Gefahrenstoff für den Spannungsaufbau. In der Technikgeschichte ist Flachs der landwirtschaftliche Ursprungsstoff, von dem aus eine Papierproduktion ihren Anfang nimmt. In der Erzählung dieser Produktion gibt es in den technischen und poetischen Varianten Parallelen. Gemeinsam ist der wissenschaftlichen und der literarischen Darstellung der Papierherstellung und der Papiernutzung die dichotome Einteilung von Gender: Es sind die Arbeiterinnen bei de la Lande, es sind die einzelnen, weiblichen Figuren bei Chézy, die den Stoff verarbeiten. Die Belebung des Stoffes hat eine literarische Tradition, sie findet sich im mündlich erzählten Märchen ebenso wie in der Dinggeschichte, die ihr eine eigene Stimme gibt. Daher ist für den New Materialism nicht nur ein Blick auf die chemischen Stoffe, sondern auch auf die literarisierten gewinnbringend. Flachs und das spätere Papier bieten sich dafür besonders an, weil sie als sprechendes Material ihre eigene Materialität thematisieren und diese Reflexion auf und in sich selbst, nämlich dem Papier als Beschreibstoff, festgehalten wird – insofern birgt das Material eine autoreferentielle Komponente.

## Epilog

Papiermühlen, so könnte angenommen werden, haben außerhalb von historischen Studien oder musealen Inszenierungen keine Bedeutung mehr. Eine Meldung des Österreichischen Rundfunks ORF aber zeigt die Aktualität einer niederösterreichischen Papiermühle auf: Denn in jener Mühle wurden Dienstuniformen von Postangestellten nicht nur zu Papier, sondern konkreter noch zu Briefmarken umgearbeitet.<sup>40</sup> Damit wurde die Papiermühle für die Fabrikation eines aktuellen Gebrauchsgegenstandes eingesetzt, der eine historische Form des Recyclings wiederaufnahm und aktualisierte. Auf der vom Künstler David Gruber gestalteten Briefmarke steht »Ein Postlerhemd zum Frankieren und Sammeln!« Dazwischen

39 Krünitz: *Lein*, 76, 21f.

40 Vgl. <https://wien.orf.at/stories/3178913/> und <https://papiermuehle.at/> (zuletzt abgerufen am 21.10.2022).

sind im Vordergrund die Symbole abgedruckt, die sich üblicherweise auf Textilien angebracht finden, sie lauten »nicht waschen«, »nicht bügeln« und »nicht bleichen«. Damit sind die Anweisungen doppelt strukturiert, einmal für den Gebrauchsgegenstand Briefmarke (nämlich: frankieren und sammeln) und einmal für das transferierte Material, das einmal Postlerhemd war und nun nicht (mehr) gewaschen, gebügelt und gebleicht werden soll. Hemd und Papierbriefmarke werden außerdem durch eine Figur der *mise-en-abyme* miteinander verbunden: Im Hintergrund der Marke sind die Konturen eines Hemdes abgebildet, das einem Wasserzeichen gleicht. Historische Herstellungsverfahren und die tradierte Verwendung von Materialien (von Textilien zu Papier), Praktiken der Datierung, Ästhetisierung und zur Angabe einer Herkunft (Wasserzeichen) werden hier zusammengebracht und gemeinsam mit der ökonomischen Bedeutung, dass nämlich mit der Verwendung dieser Marke auf einem adressierten Umschlag die Kommunikation mittels Brief ermöglicht wird, zu einem neuen Erzählstoff gemacht.