

Bei Auktionen geht es demnach auch um das Verhältnis bzw. ein sich veränderndes Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit: Unzugängliche Gemälde aus privatem Besitz werden öffentlich, Bekanntes verschwindet in privaten Sammlungen, für die Wissenschaft Verlorenes, Abgetauchtes, Vermisstes und manchmal sogar Gestohlenes erscheint wieder etc.²⁷

Narration in »Bedeutende Objekte«

Der Auktionskatalog ist ein Ort, der Dinge versammelt. Shaptons »Bedeutende Objekte« erzählt mithilfe dieser Dinge ihre Geschichte, allerdings immer im Zusammenspiel von zwei weiteren medialen Ebenen, die kennzeichnend für den Katalog sind: den Abbildungen dieser Dinge in Form von Fotografien und dem zugeordneten Text. Sowohl der beigeordnete Text als auch die Fotografien stellen sich auf den ersten Blick in den Dienst der Vermittlung der Dinge, besitzen aber jeweils eine ganz eigene Qualität und ein erzählerisches Potenzial, das die Objekte erst zu Erzählzeichen im Roman werden lässt. Der Modus der Rezeption ist somit ein doppelter: »Such capricious word-image arrangements make the reader's eye traverse the page in a variety of ways to combine reading and viewing, the verbal and the visual medium demanding active synthesis.«²⁸ Die hybride mediale Struktur des Katalogs und damit die Kombination (und zum Teil die Gegenläufigkeit) der drei Elemente mit den entsprechenden Effekten wird im Folgenden betrachtet.

Bestandteile des Katalogs: Dinge, Fotografien, textuelle Erläuterungen

Das Paar, dessen Geschichte in »Bedeutende Objekte« berichtet wird, sind Lenore Doolan und Harold Morris, eine Journalistin, die eine Food-Kolumne für den »New Yorker« schreibt, und ein Fotograf, der für Aufträge in der Welt unterwegs ist. Gezeigt – und damit zum Verkauf angeboten – werden Gegenstände, die sie im Laufe ihrer Beziehung zusammengetragen haben, die sie sich zum Teil geschenkt haben und die Part ihres jeweiligen und gemeinsamen Lebens waren und die somit größtenteils zunächst einmal nicht besonders wertvolle Alltagsgegenstände darstellen. Die Kombination aus den zu versteigernden Dingen und ihren Besitzern unterläuft von Beginn an die formalen Voraussetzungen von Auktionen. Werden die Dinge zwar im Titel als »bedeutende Objekte« und das gesamte Konvolut als »Sammlung«

27 Siehe hierzu auch eine künstlerische Arbeit von L.A. Angelmaker, die bearbeitete Christies-Kataloge in Museen ausgestellt hat und in diesem Zuge die durch das Auktionshaus verkauften Werke mit den Katalogen zusammen zurück oder zum ersten Mal ins Museum gebracht hat (vgl. Putnam 2009, S. 96f.).

28 Fjellestad 2015, S. 213.

bezeichnet, lässt sich dennoch weder über die Dinge selbst noch über die Bedeutung ihrer Besitzer ein besonderer Wert ableiten, der über den persönlichen hinausgeht. Als Kategorien, die in der Regel den Wert festlegen, können zum einen Seltenheit, Besonderheit, künstlerischer Wert oder Materialwert der Dinge, zum anderen Berühmtheit oder Bekanntheit der Vorbesitzenden und demnach die Provenienz der Stücke bestimmt werden. Handelt es sich bei einer Versteigerung nicht um eine thematische von Kunst- bzw. Wertgegenständen, bestehen nicht selten in großen Auktionshäusern die Auktionen aus Nachlässen von Personen, wie z.B. jene des Nachlasses von Truman Capote, die Shapton als eine Inspirationsquelle für »Bedeutende Objekte« angibt. In diesen Auktionen geht es immer auch um den immateriellen Wert der Dinge, um eine auratische Aufladung durch ihre Nähe zur vorherigen Besitzerin/zum vorherigen Besitzer, die die Alltagsgegenstände aus der Masse herausheben und gewissermaßen sakralisieren. Die Berührung, der Körperabdruck einer ansonsten unerreichbaren Persönlichkeit kann sich vermeintlich in das Ding eingeschrieben haben. Der Rückbezug Shaptons auf Auktionen solcher Devotionalien erscheint wie ein Kommentar dazu, dass auch hier immer eine Geschichte gekannt werden muss, die den Gegenstand ein- und zuordnet und ihm seinen Wert verleiht.

In »Bedeutende Objekte« wird dies ironisch gebrochen, denn es geht um zwei unbekannte Personen. Gleichzeitig wird – wie auch im »Museum der Unerhörten Dinge« – die grundsätzliche Frage gestellt, wie sehr der Wert, den wir den Dingen zuschreiben, von Geschichten, die wir an sie knüpfen, abhängt. Die Form des Auktionskataloges bzw. die Tatsache, dass die Gegenstände nun versteigert werden sollen, impliziert, dass die Beziehung der Protagonist:innen nicht mehr existiert, der Nachlass, nicht eines Menschen, sondern dieser Liebe, aufgelöst wird. Erzähltheoretisch kann man von einer »finalen Motivierung«²⁹ sprechen, da das Ende von Beginn an mitgedacht wird, symbolisch von einem Subtext der Vergänglichkeit und des Todes: »The auction catalogue gives us evidence of life, but life taken out of circulation – life consigned to history, to the past.«³⁰ Die Versteigerung ist ironischerweise für den 14. Februar 2010 festgelegt, den Valentinstag.

Deutlich wird also, dass bei Shapton – wie bedingt auch bei den anderen in dieser Untersuchung versammelten Beispielen – das »Was?« der Erzählung, die »histoire«, nicht so relevant scheint wie das »Wie?« des »discours«. Durch die Kombination von fotografierten Gegenständen und ergänzender Beschreibung als hauptsächliche Erzählmittel bleibt der Text ohne eine Erzählstimme, wie Zuzanna Jakubowski es nennt: »[T]he novel is seemingly unmediated by any narrative voice.«³¹

29 Christ 2015, S. 43.

30 Wilkinson 2009, S. 211.

31 Jakubowski 2013, S. 136. Einzig einige Erläuterungen zu bestimmten Losen vermitteln den Eindruck einer auktorialen Perspektive, nicht jedoch eines Erzählers im eigentlichen Sinne.

Dass es für Shapton vor allem um das Kommunikationspotenzial von Dingen respektive deren vermittelndes Potenzial geht, machen die vorangestellten Mottos des Buches deutlich. Das erste Motto gibt einen Dialog aus Graham Greenes »The End of the Affair« wieder, in dem verhandelt wird, was ein Aschenbecher, der neben einem Bett steht, für Geschichten erzählen könnte.³² Dem Gegenstand kommt hier gewissermaßen die Position eines stillen Beobachters zu, eines Zeugen, eines Mementos. Das zweite Motto ist von Novalis und lautet: »Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.« (BO, ohne Seitenangabe) Die Suche nach einem wie auch immer gearteten Unbedingten, einem Absoluten, einem Abstrakten weist in dieser Vorstellung doch immer wieder zurück auf die Dingwelt – und lässt erahnen, warum Shapton das Erzählen gewissermaßen den Dingen überantwortet. Dieses Erzählen mithilfe von Alltagsdingen muss allerdings ein fragmentarisches bleiben.

Unter Alltagsdingen versteht man »Dinge und Gegenstände, deren Menschen sich im Verlauf ihres täglichen Lebens bedienen, die sie zur Bewältigung ihres Alltags benutzen sowie zur Verrichtung stetig wiederkehrender Arbeits- und Handlungsabläufe«³³. In der Forschung stehen Alltagsobjekte als Teil der materiellen Kultur im Zusammenhang mit Fragen des Konsums, der Nutzung, der Produktion und des Vertriebs, aber auch in Kontexten von Bedeutungsproduktion durch kulturelle Kodierungen – um die es hier gehen soll –, deren Analyse »die Konstruktionen von sozialen Normen und Praktiken«³⁴ offenlegen kann. In Kommunikations- bzw. Vermittlungssituationen kommt das Bedeutungspotenzial von Dingen besonders zum Tragen; es sind Prozesse des Ausstellens, des Zeigens, die auf diesem Potenzial beruhen, ob bei Exponaten im Museum, dem Tragen von Kleidung, dem Ausstatten eines Hauses oder in der Literatur und Kunst. Der Philosoph Roger-Pol Droit bezeichnet Dinge sehr bildlich als »zusammengefaltete Diskurse«³⁵, weil in ihnen die materiellen Spuren von Produktion und individuellem Gebrauch sowie die materialisierten Zeichen einer bestimmten Ästhetik und Ideologie sichtbar sein können. Wenn die Diskurse »entfaltet« werden und ihre semantische Qualität beachtet wird, kommen Dinge in die Lage, »etwas Absentes präsent zu machen«³⁶. Dabei sind sie keine eindeutigen Kommunikationsmittel, sondern immer polysem, das heißt, sie liefern alle ihre Bedeutungsebenen gleichzeitig.

32 »Dieser Aschenbecher stand neben dem Bett, auf der Seite der Lady. Ich werde Ihr Andenken wie einen Schatz hüten. Wenn Aschenbecher reden könnten ... Ganz richtig, ja.« Graham Greene: »Das Ende einer Affäre«, zitiert nach BO, ohne Seitenangabe.

33 Ortlepp 2014, S. 161.

34 Ebd.

35 Droit 2005, S. 24.

36 Korff 2004, S. 82.

Interessant im Zusammenhang mit »Bedeutende Objekte« ist, dass es hier zwar um Alltagsdinge geht, diese aber nun als Teil des Katalogs gleich doppelt ihrer Alltäglichkeit entzogen sind, nämlich zum einen als Teil einer »Sammlung«, wie es im Titel heißt, und als Objekte, die nun versteigert werden und damit Wert, Besonderheit und somit Schutzbedürftigkeit suggerieren und in die Nähe von Kunstprodukten rücken; zum anderen, weil sie von Shapton als Zeichen in einer narrativen Ausgestaltung genutzt werden. In beiden Ausformungen – als Teil einer wie auch immer gearteten Sammlung und als Teil einer (relativ) linearen Konstruktion eines Buches³⁷ – werden die Dinge in ein Syntagma eingebettet, das ihre Vieldeutigkeit eingrenzt und sie auf bestimmte Aspekte reduziert. Dabei bleiben sie aber immer noch offen für Konnotationen, mit dem Potenzial, innerhalb dieses Syntagmas verschiedene Geschichten erzählen zu können, für die »es weder Worte noch sonst konventionelle Erzählmodi gibt«³⁸. Susan M. Pearce fasst die besondere erzählerische Qualität von Gegenständen, vor allem von persönlichen Gegenständen, zusammen:

Objekte schweben vor den Augen der Vorstellungskraft, sie re-präsentieren dem eigenen Selbst ständig das eigene Selbst und erzählen die eigene Lebensgeschichte in einer Art und Weise, die sonst unmöglich wäre.³⁹

Diese Vorstellung, dass eine Sammlung von Objekten – vor allem, wenn es die persönlicher Alltagsgegenstände ist – das Wesen einer Person darstellen kann, macht sich Shapton zunutze. Allerdings ist die Bezeichnung der Dinge, die uns in »Bedeutende Objekte« präsentiert werden, als Sammlung zwar stimmig, wenn man von einer Auktion ausgeht, allerdings absurd, wenn man bedenkt, dass eine Sammlung normalerweise einen Zweck, ein verbindendes Thema, einen Ansatz hat. Diese Sammlung von den Überbleibseln einer Beziehung kann man eher wie detektivisch zu entschlüsselnde Spuren oder wie archäologische/ethnologische Fundstücke lesen, im Sinne einer Rekonstruktion der Handlungen abwesender Personen, allerdings ohne die historische oder kulturelle Differenz zwischen diesen Abwesenden und den Deutenden. Ulrike Vedder versucht, die Art der Narration des Katalogs zu definieren, bzw. zeigt Schwierigkeiten der Einordnung auf:

Zunächst könnte man also von einer fehlenden oder noch zu rekonstruierenden Geschichte sprechen, welche es erst zu erzählen gilt. [...] Probehalber ließe sich einerseits von einem komprimierten Erzählen sprechen, einem fragmentarischen

37 Ulrike Vedder stellt fest, dass die »Leserichtung, wenn nicht vorgeschrieben, so doch qua Nummernabfolge nahegelegt« ist (2012, S. 200).

38 Bal 2006b, S. 126.

39 Susan M. Pearce, zitiert nach ebd., S. 126.

oder elliptischen Erzählen, andererseits von einem inventarischen, akkumulierenden oder katalogischen Erzählen. Und zum dritten [...] kann von einer Annäherung an Format und Genre des Fotoromans gesprochen werden [...].⁴⁰

Betrachtet man die abgebildeten Besitzstücke, so kann man erfahren, dass Doolan eine blonde, zarte, weiße Frau ist, die Vintagekleidung und Lingerie mag, viele Hüte besitzt, verspielte Dekorationen und Karten selber bastelt, dass sie eventuell Probleme mit ihrem Gewicht hat (es gibt eine Reihe von Zetteln, auf denen sie notiert, was sie am Tag gegessen hat) und Antidepressiva nimmt (»Wellbutrin« in ihrer Kulturtasche). Morris ist etwas älter und dunkelhaarig, er mag Designerkleidung, Pyjamas, englischen Post-Punk, Fotobildbände und Gesellschaftsspiele, eventuell versucht er mit dem Rauchen aufzuhören (Nikotinpflaster in seinem Kulturbeutel) und er macht eine Therapie (hierzu gibt es Notizen auf einem Block). Beide sind literatur-, kunst- und kulturinteressiert, was sich in einer Vielzahl von Büchern, Theater- und Kinokarten zeigt. Trotz der Gegenstände hat der Text etwas von einem Briefroman, denn abgebildet sind auch viele Zettel, Notizen, E-Mails und Briefe, die einen stärkeren Einblick in das Innenleben der Figuren geben und zum Teil unkommentierte Gegenstände aufgreifen. Als Äquivalent der Stimme der Figuren sind diese Texte besonders aufschlussreich und bringen Entsprechungen wörtlicher Rede, des Dialogs, aber auch der Gedanken (z.B. in Form von Notizen, die eine Person nur für sich selbst anfertigt) in den Katalog hinein.

Auch über die Bild- oder Dingebene werden so Textelemente in den Katalog integriert. Oftmals sind Gegenstände Orte für Briefe oder Notizen. So findet sich z.B. eine Pro-und-Kontra-Liste Doolans mit Blick auf Morris, die Zweifel an der Beziehung zeigt, passenderweise in einem Sylvia-Plath-Buch – »Pros:/Reisen/Gespräche über Familie, Namen/Contra:/unsensibel/defensiv/tanzt nicht/falsches Lachen?/will keinen Hund« (BO, 1173) – oder aber der Gegenstand selbst wird zum Material für die schriftliche Kommunikation, wie Theaterprogramme mit kleinen Unterhaltungen in handschriftlicher Form oder eine Ausgabe von May Sarton's Roman mit dem Titel »Kinds of Love« aus dem handschriftlich »I kinds of Love You« gemacht wurde (BO, 1049). Die schriftlichen Zeugnisse sind mal als Gegenstand abgebildet (z.B. ein mehrfach gefaltetes Blatt Papier mit einer Liste von Doolan, die sie offenbar mit sich herumgetragen hat, vielleicht in einer Jackentasche oder Ähnlichem⁴¹ [BO, 1105]), mal wird ihr Wortlaut nur zitiert. Je nach narrativer Aufgabe werden so entweder ihre Materialität und der Umgang mit ihnen stärker in den Vordergrund gerückt oder der Inhalt.

Darüber hinaus sind die Alltagsdinge auch noch anderweitig kommunikativ angelegt, weil es sich in vielen Fällen um Geschenke des Paares untereinander han-

40 Vedder 2012, S. 200.

41 Vgl. ebd., S. 207.

delt. Hier zeigt sich das Motiv, Zuneigung über Gegenstände auszudrücken, die über den Moment des Schenkens hinaus mit dem Gegenstand erinnert wird. Damit gilt für diese Geschenke oder Liebesgaben, was Günter Oesterle für das Souvenir feststellt: »Als Erinnerungsstück ist das Souvenir erstens kein ›Sachzeuge‹, sondern eine performativ inszenierte Mischung aus Gegenstand und Imagination oder Ding und Emotion.«⁴² Shapton rekurriert auf diese »Fähigkeit der Dinge [...], von Nichtssagendem plötzlich ins Vielsagende umzuspringen«.⁴³ Diese beredten Dinge zu dekodieren, die privaten Nachrichten zu lesen und in den Intimraum der Figuren gedanklich einzutreten, rückt den Leser oder die Leserin in die Nähe des Voyeurs; eine Anspielung dazu gibt es auch in Los 1045, Alain Robbe-Grillet's Roman »The Voyeur« ist eines der Bücher, die Doolan und Morris besessen haben. »Important Artifacts« makes explicit the voyeurism that is always some part of the pleasure of fiction. In order to read the book, you must look through the characters' toilet bags and underwear [...].«⁴⁴ Und das ist auch die Besonderheit von Shaptons Buch (und auch der hier besprochenen Museen) im Vergleich zu anderen Formen literarischer Fiktion: Man *schaut*. Und man schaut innerhalb eines Katalogs auf Dinge, die tatsächlich existieren müssen, da sie fotografiert wurden. Die indexikalische Technik der Fotografie, die den Signifikanten immer materiell voraussetzt, intensiviert das Empfinden einer vermeintlichen Realität, das mit der Anlage des Buches als Auktionskatalog und dem Erzählen mit Dingen schon einhergeht.

Die Fotografien der Gegenstände zeigen diese für sich oder in Gruppen wie Stillleben gefasst vor einem hellen Hintergrund, wie man es von Katalogfotografien kennt. Der Gegenstand steht im Fokus, nichts anderes stört das Bild. Daneben gibt es auch Fotografien, die Doolan und Morris zeigen und eher Schnappschüsse darstellen. Diese Fotografien übermitteln entweder Stimmungen, funktionieren stärker emotional oder bilden ab, wie das jeweilige Ding im Alltag benutzt wurde, und belegen so seinen Gebrauch durch die beiden Personen. Unterschieden wird hier innerhalb der Diegese auch, wer die Fotos gemacht hat: Die Fotografien der Gegenstände als Stillleben scheinen »offizielle« Bilder des fiktiven Auktionshauses zu sein, während die Schnappschüsse und persönlichen Bilder aus der Kamera des Paares bzw. von Freunden oder Familie zu stammen scheinen (tatsächlich sind alle Fotos von Shapton und Kofotograf:innen⁴⁵ gemacht).

Umso verwirrender ist es, dass diese Unterscheidung, die anhand inhaltlicher Marker der Bilder von der Leserin/vom Leser abgeleitet werden kann, nicht einheitlich durch die Art der Abbildung getragen wird. Die Schnappschüsse der Figuren bzw. die Fotos, die die Figuren selbst gemacht zu haben scheinen, sind medial

42 Oesterle 2006, S. 25.

43 Ebd., S. 19.

44 Wilkinson 2009, S. 208.

45 Siehe Schwanecke 2012, S. 169.

noch einmal unterschiedlich gefasst: Zum einen gibt es Fotos, die als Dinge gezeigt werden, also Fotos von Fotografien, zum anderen Fotos, die als Abbildungen integriert werden. Bei Ersteren steht die Materialität im Vordergrund (siehe Abb. 18, Los 1101). Dies sind oft Polaroids oder Fotos, die als Gegenstände genutzt wurden, sodass sie z.B. mit Löchern in den Ecken abgebildet sind oder geknickt oder in einem Bilderrahmen gezeigt werden. Sie sind in der Abbildung im Katalog somit mehrfach gerahmt als Foto im Foto. Andere Fotografien des Paares werden ohne diese doppelte Rahmung gezeigt (siehe Abb. 19). Sie erscheinen nicht so stark als Dinge, sondern mehr als Erläuterungen, gewissermaßen auf Ebene des Textes. Sie befinden sich somit medial auf einer Stufe mit den Bildern der zu verkaufenden Gegenstände, auch wenn sie eine andere Kategorie von Fotos darstellen. Durch die unterschiedlichen Rahmungen bzw. Ebenen in der Diegese werden also unterschiedliche narrative Funktionen hervorgehoben.

Diese mediale Unterscheidung ist in »Bedeutende Objekte« nicht ganz eindeutig eingesetzt. Zuzanna Jakubowski schlussfolgert hieraus, dass genau dieser Aspekt der Rahmungen durch die Uneinheitlichkeit hervorgehoben und sichtbar gemacht werden soll. Besonders deutlich wird dies, wenn Abbildung und Beschreibung auseinandergehen, weil die Materialität eines Fotos textuell betont, visuell aber verneint wird.⁴⁶ Dass Shapton die Frage nach unterschiedlichen Erzählformen und medialen Ausformungen metareflexiv in den Text integriert, scheint bei dem Ansatz des Buches plausibel.

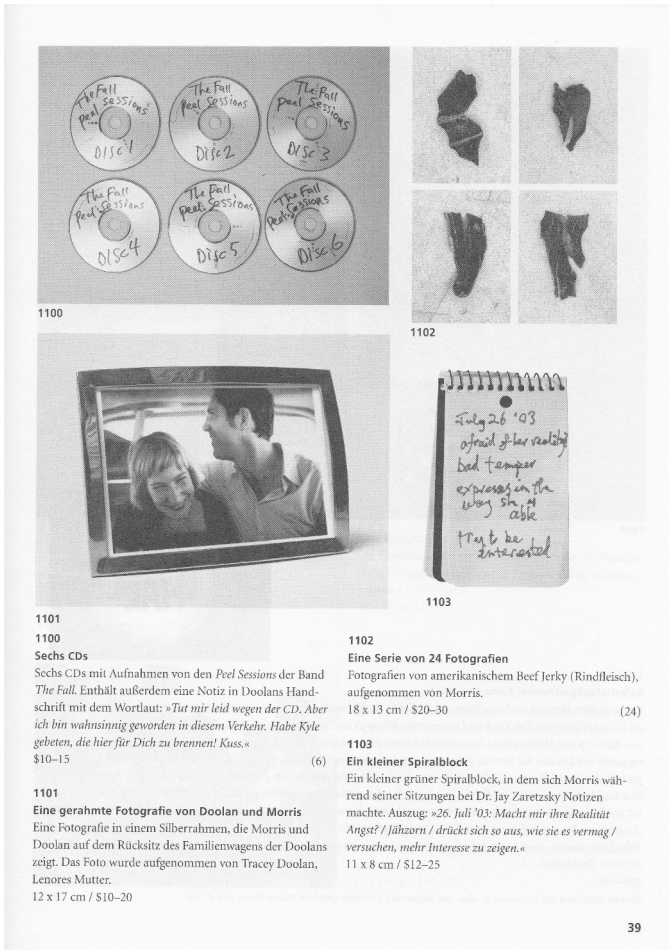
Um die Vieldeutigkeit der Dinge und auch der Fotografien – vor allem bei dem skizzierten uneinheitlichen Einsatz – einzugrenzen, bedarf es des Textes. Im Auktionskatalog dient der Text in der Regel dazu, zu benennen, worum es sich bei dem zu versteigernden Objekt handelt und besonders, um über Informationen dessen besonderen Wert herauszustellen. Friederike Sophie Drinkuth stellt grundlegend zum Auktionskatalog fest: »Diese Zusatzinformationen können sehr unterschiedlich ausfallen. Alles, was den Preis in die Höhe treiben könnte, wird präsentiert.«⁴⁷ In »Bedeutende Objekte« werden die Informationen ähnlich angelegt, allerdings nicht mit der Intention, einen ökonomischen Profit zu steigern, sondern mit der Funktion, den Leser:innen relevante Informationen zu Doolan und Morris zu ver-

46 Vgl. Jakubowski 2013, S. 140: »Thus, as lot 1252 the reader encounters a photograph of Lenore leaning against a wall. The picture overlaps with another photograph (lot 1251), but apart from this gesture it has no material quality within the layout. However, the description – telling not only the abbreviated history of the photograph, but also clearly proposing its material conditions – read: ›A black-and-white photograph of Lenore Doolan. Taken by Morris. Some wear to edges. 7 x 5 in. \$ 20-30. Morris kept the photo in the sun visor of his car.«

47 Drinkuth 2003, S. 89.

mitteln, die im Zusammenhang des Katalogs ein Fortschreiten der Handlung implizieren.⁴⁸

Abb. 18: Fotos als Gegenstände



1100

Sechs CDs

Sechs CDs mit Aufnahmen von den *Peel Sessions* der Band *The Fall*. Enthält außerdem eine Notiz in Doolans Handschrift mit dem Wortlaut: »Tut mir leid wegen der CD. Aber ich bin wahnsinnig geworden in diesem Verkehr. Habe Kyle gebeten, die hier für Dich zu brennen! Kuss.«

\$10–15

(6)

1101

Eine gerahmte Fotografie von Doolan und Morris

Eine Fotografie in einem Silberrahmen, die Morris und Doolan auf dem Rücksitz des Familienwagens der Doolans zeigt. Das Foto wurde aufgenommen von Tracey Doolan, Lenores Mutter.

12 x 17 cm / \$10–20

1102

Eine Serie von 24 Fotografien

Fotografien von amerikanischem Beef Jerky (Rindfleisch), aufgenommen von Morris.

18 x 13 cm / \$20–30

(24)

1103

Ein kleiner Spiralblock

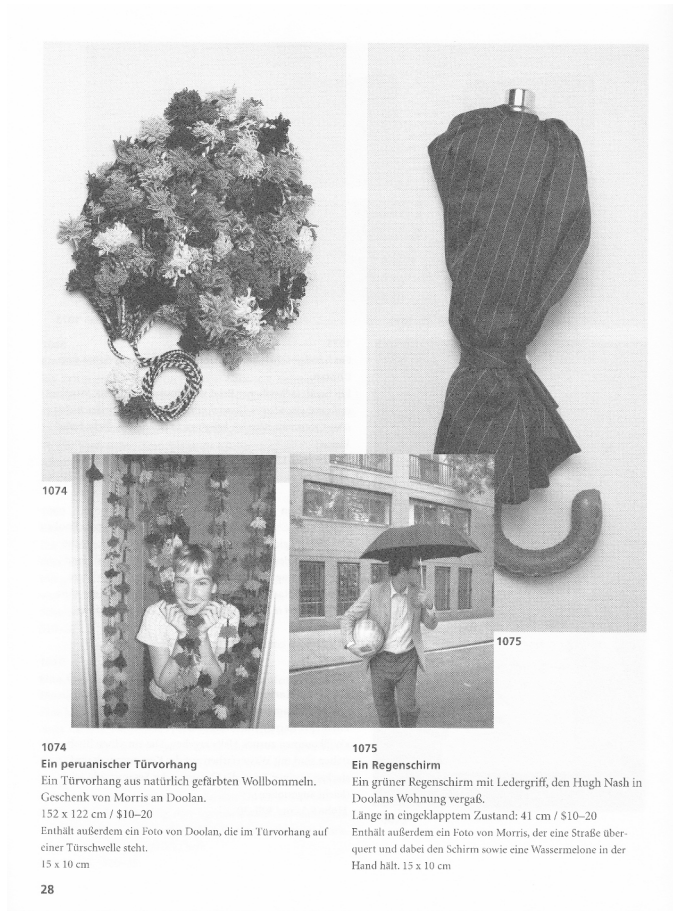
Ein kleiner grüner Spiralblock, in dem sich Morris während seiner Sitzungen bei Dr. Jay Zaretsky Notizen machte. Auszug: »26. Juli '03: Macht mir ihre Realität Angst? / Jähzorn / drückt sich so aus, wie sie es vermag / versuchen, mehr Interesse zu zeigen.«

11 x 8 cm / \$12–25

39

48 Nichtsdestotrotz ist auch der Preis der zu versteigernden Dinge aussagekräftig. So verweist z.B. Wilkinson auf eine Hermès-Uhr als (vermeintlich) teuerstes Los (BO, 1307), die als Geschenk nach einem heftigen Streit die Wogen glätten soll. Dass hier ein so wertvolles Geschenk zur Wiedergutmachung gewählt wird, lässt auf die Stärke der Auseinandersetzung oder auch des Schuldgefühls schließen. Wilkinson schlussfolgert: »Hal's material generosity cannot compensate for his unwillingness to give of himself.« (2009, S. 211) Teuerstes Objekt

Abb. 19: Fotos als Kommentar, Beleg



Dieses Zusammenspiel von Fotografien, Dingen und Textelementen und deren jeweilige narrative Funktion wird schon zu Beginn des Buches deutlich. Relativ zu Anfang des Textes, nachdem die beiden Protagonist:innen – im Sinne einer Exposition – jeweils auf einem einzelnen Foto gezeigt wurden und eine Einladungskarte zu einer Halloweenparty im Jahr 2002 abgebildet ist, gibt es ein Foto von Doolan und Morris auf eben dieser Feier, auf der sie sich kennenlernten. Der dazugehörige Text erläutert ihre Kostüme.

im Katalog ist aber tatsächlich ein Mantel, der angeblich Maria Callas (BO, 1242) gehört haben soll, was aber Wilkinsons Schlussfolgerung keinen Abbruch tut.

1005

Ein Foto von Morris und Doolan

Ein Foto von Morris und Doolan bei der Halloween-Party von Rekha Subramanian und Paulo Vitale. Morris ist als Harry Houdini verkleidet und Doolan als Lizzie Borden. Dies ist das erste bekannte Bild, das die beiden gemeinsam zeigt. Fotograf unbekannt. Spuren von Reißnägeln an den Ecken. 10 x 15 cm./\$ 25-30 (BO, 1005)⁴⁹

Morris ist als der Zauberkünstler Harry Houdini verkleidet, Doolan als Lizzie Borden, eine Amerikanerin, die Ende des 19. Jahrhunderts des Mordes mit einer Axt an ihrem Vater und ihrer Stiefmutter angeklagt, aber durch zu viele ungeklärte Umstände freigesprochen wurde. Morris' Kostüm wird noch in einem weiteren Los kommentiert durch einen Brief von Doolans Schwester, die dies scherzeshalber als ein Zeichen wertet, dass er ein »Meister des Verschwindens« (BO, 1007) sein könnte, was sich im folgenden Text bestätigt, wenn er immer wieder aus Konfliktsituationen flieht, sich von Doolan zurückzieht oder sich Auszeiten nimmt. Aber auch das Kostüm von Doolan kann als Vorausdeutung gelesen werden; ihr Kostüm birgt ebenfalls Anspielungen, auch wenn diese im Text nicht explizit gemacht werden, wie Emily Colette Wilkinson feststellt. Ein zentraler Konfliktpunkt in der Beziehung der Figuren ist nämlich der Jähzorn von Doolan, der sich häufig im Zerstören von Gegenständen äußert: »Lenore is capable of dangerous rage (though her victims are objects and not people).«⁵⁰

Das Foto der beiden für sich genommen (jenseits des Katalogs) würde nicht viele dieser Informationen liefern, außer, dass hier zwei Personen, ein dunkelhaariger, weißer Mann und eine etwas jüngere blonde Frau einander zugewandt mit etwas Abstand nebeneinandersitzen, sich in die Augen schauen und anscheinend verkleidet sind. Erst der Kontext und textuelle Ergänzungen lassen es zu, das Bild einzuordnen. Über sie ist es möglich, sich quasi-detektivisch zu nähern. Das nächste Objekt, eine Serviette mit Doolans E-Mail-Adresse darauf notiert, lässt vermuten, dass die beiden sich kennengelernt haben und sich wiedersehen möchten; der Brief der Schwester und der Katalogtext, der die Kostüme benennt, liefern weitere Details; die weitergehende Lektüre ermöglicht, die Kostüme rückblickend als »sprechend« zu lesen. Natürlich sind die Lesenden schon durch den Paratext des Katalogs, durch Mottos etc. mit Vorwissen versorgt, welches das Foto gezielter entschlüsseln lässt. Aber ohne diese Kontexte könnte das Bild eine Vielzahl von Situationen zweier Menschen der westlichen Welt darstellen.⁵¹ Die Dinge und auch

49 Obwohl es eigentlich keine Erzählstimme im Katalog gibt, erinnert dieser Katalogtext mit dem Wissen darüber, dass es sich um das erste Foto der beiden handelt, an einen (auktorialen) Erzähler.

50 Wilkinson 2009, S. 208.

51 Allerdings könnten die Erscheinungen der beiden Protagonist:innen in keinem Text so genau beschrieben werden wie in der Fotografie und auch die nonverbale Kommunikation und

Fotos bedürfen der Einordnung durch Text und den Kontext, sonst bleiben sie vieldeutig.⁵² Diese Vieldeutigkeit eröffnet einerseits eigene Ansatzpunkte für Leserinnen und Leser, die aktiv werden müssen, andererseits bleiben im Zusammenspiel von abgebildeten Dingen, Fotos und Texten immer auch Leerstellen, die überbrückt werden müssen. Die besondere Qualität von Dingen und Fotos in diesem Zusammenhang soll im Weiteren noch genauer betrachtet werden

Kontexte und Leerstellen

Die Dinge in »Bedeutende Objekte« verweisen auf die Beziehung der Figuren zueinander, auf Handlungen, die früher mit ihnen vollzogen wurden, auf Geschmack, Interessen, Einkommen und Bildung. Sie sind darüber hinaus Zeichen von Harmonie, Streit, Unsicherheit, von Gesundheit und Krankheit. Aber in ihrer Vieldeutigkeit lassen die Dinge als Mittel des Erzählens auch Leerstellen, sie erzeugen für sich genommen keine Kausalität, zeigen selten den Verlauf einer Handlung, sondern nur deren Produkt. Erst Kontextualisierungen durch andere fotografierte Gegenstände und Texte bewirken bis zu einem gewissen Maße Erzählungen, die trotzdem noch Leerstellen enthalten, welche in der Rezeption überbrückt werden müssen.

Besonders reduziert erscheinen Darstellungsformen, die über Abbildung und Benennung der Dinge hinaus auf jedwede Information verzichten. Hier stechen die Kulturbeutel der beiden Figuren, wie sie sie für eine Venedigreise gepackt haben, besonders hervor. (BO, 1079 und 1080, siehe Abb. 20 und 21)

Die Darstellung nimmt als Doppelseite und durch die Größe der Bilder, die Anzahl der Objekte und die Länge des Textes sowie die Symmetrie des Aufbaus eine Sonderstellung im Katalog ein. Die Kulturbeutel sind ein Beispiel für Katalogisierung und Inventarisierung innerhalb des Katalogs. Die fotografische Darstellung zeigt die vielen Kosmetikartikel, Medikamente und Drogeriewaren nebeneinander

Atmosphäre zwischen den Personen, die man in der Abbildung zu lesen vermeint, wäre auch nicht eins zu eins übersetzbar. Zu den medialen Besonderheiten von Text und Bild im Vergleich und ihrem direkten Verhältnis von »Komplementarität« gegenüber »Redundanz« oder »Dominanz« siehe Rentsch 2010, S. 48ff.

52 In diesem Sinne wäre die Feststellung Schwaneckes, dass die Fotografien den Großteil an relevanter Information für die Geschichte liefern, zu diskutieren. »But despite the significance of the verbal information, photography remains the dominant medium in Shapton's narrative. Both paradigmatically and syntagmatically, photographs provide the bulk of information necessary for recipients to (re)construct the past love story, to infer narrative schemas.« (2012, S. 170) Vielmehr als eine Art Konkurrenz zwischen den Medien zu betonen, würde ich vorschlagen, sie eher im narrativen Zusammenspiel als Katalog zu betrachten, in dem sie jeweils eine spezifische und damit berechnete Funktion einnehmen. Die Fotos sind zwar dominanter in der Erstwirkung, aber Informationsgehalt und ästhetischer Gehalt werden in beiden Medien beigesteuert.

Abb. 21: Morris' Kulturtasche



1080

1080

Ein Herrenkulturbeutel mit Inhalt

Ein schwarzer Kulturbeutel mit drei Reißverschluss-Fächern von Prada. Inhalt: eine kleine Tube Colgate-Zahnpasta; drei Zahnbürsten; eine Schachtel Tri-X400 120-Filme von Kodak; ein Fläschchen Melatonin; ein Deo aus der Serie Clinique Skin Supplies for Men; ein Fläschchen Aloe Vera und Oatmeal Hand- und Körperlotion von Kiehl's; ein Fläschchen Ultra Facial Feuchtigkeitcreme von Kiehl's; ein Döschen Tabletten gegen Übersäuerung von Ayurvedic Prescriptives; ein Döschen Ginkgo Biloba-Kapseln von Jarrow; ein Eau de Cologne von Helmut Lang; ein Fläschchen Echinacin von Herb Pharm; eine Creme gegen Sonnenbrand von Nelsons; ein Döschen Metagenics Somnolin-Pillen; ein blaues Feuerzeug von BIC; ein blauer Wegwerfrasierer von Gillette; ein elektrischer Rasierapparat von Eltron; eine Packung Alka Seltzer; ein Fläschchen Tylenol PM; drei Pillaster; ein Kondom von Avanti Durex; zwei Kondome von Durex; ein kleiner Tigel Tiger Balm; ein Fläschchen Pepto-Bismol; zwei Tuben Neosporin; eine Tube CVS Antibiotik-Salbe; ein Fläschchen Euphrasia Tinktur gegen Augeninfektionen von Neals Yard Remedies; eine Dose Altoids (Pfefferminzbonbons); eine Schachtel Simply Sleep; zwei Schachteln Tylenol PM-Kapseln; drei Pillaster von NicAssist; ein Pillaster von NicoDerm CQ; ein Tigel Aprikosen-Aloe-Augengel von Jo Malone; ein Kugelschreiber aus dem Hotel Intercontinental; ein kleines Lederetui mit zwei kleinen Halbedelsteinen; ein Kugelschreiber aus dem Eliot Hotel; ein Kugelschreiber aus dem Palace Hotel in San Francisco; eine Schachtel Strepsils; ein Streichholzbriefchen aus dem Hotel Château Marmont; ein Business-Class-Etui von Oswald Boateng; zwei Euro und 10 Cent; ein Metroticket; eine Packung Eboost Nahrungsergänzung; zwei Packungen Dramamine; ein Döschen mit Ohrstöpseln von Quics; ein Fläschchen Sinex; vier Packungen Wellness Essentials for Men von Metagenics; eine rote Zahnbürste mit Verpackung von Philippine Airlines; eine zusammengefaltete Notiz auf liniertem Papier in Doolans Handschrift, Wortlaut: »Braunes Bikinibild im Regal über dem Safe.«

S40-55

31

rituellen Sprechen. »Die Furcht, nicht alles sagen zu können, befällt einen nicht nur angesichts von unendlich vielen Namen, sondern auch von unendlich vielen Dingen.«⁵³ Sehr lange Listen implizieren Unendlichkeit. Auch die textuelle Liste erscheint in diesem Fall, als könne sie noch endlos weitergehen, eine Litanei aus Marken; und auch inhaltlich würden einem wohl noch einige Dinge einfallen, die in diese Reihung der Kulturgegenstände gehören könnten. Die Bilder allerdings wirken durch ihre klare Rahmung und die Anordnung der Gegenstände innerhalb

dieser Rahmung geschlossener, abgegrenzter gegen eine Weiterführung. Sie verweisen auf die dargestellte Reihe als »prinzipiell endlich«, als ein »Set, das sich vollständig aussprechen oder anschreiben lässt«. ⁵⁴

Die dargelegten Gegenstände scheinen als Dinge der Körperpflege noch einmal einen besonderen Intimraum der Figuren zu erschließen. Lesend und schauend »durchwühlt« der Leser oder die Leserin somit das private Zeug anderer Menschen. Die Implikationen des Voyeurismus sind allgegenwärtig – Verhütung, Krankheiten, Menstruation, Eitelkeiten, man muss in diesen Intimraum eintreten, will man die Lose genauer betrachten, um das Buch zu lesen, auch wenn die beiden Bilder zunächst einmal recht nüchtern wirken. Beim Inhalt der Kulturtaschen fällt auf, dass man neben hochpreisigen Markenprodukten (Chanel, Clinique, Prada) auch Naturkosmetik und günstigere Produkte finden kann sowie Schmuck bei Doolan, Filme und Andenken an Städte bei Morris und bei beiden viele Medikamente. Morris versammelt erstaunlich viel unterschiedliche Medizin in seiner Tasche (das ständige Reisen ist Teil seines Berufes – er muss auf Reisen funktionieren), bei Doolan fällt ein Antidepressivum auf. Bei nur flüchtiger Rezeption (die bei der übersichtlichen Präsentation durchaus funktioniert) kann die Doppelseite relativ schnell als Zeichen für die Reise der beiden Figuren wahrgenommen werden. Dann fällt vielleicht am ehesten die visuelle und textuelle Parallelität der beiden Lose auf sowie die Genderspezifität der Gegenstände, die auch ohne Text zuordnen lassen, welcher Kulturbutel Doolan und welcher Morris gehört. ⁵⁵ Beim genaueren Blick zeigt sich, dass obwohl die Dinge nüchtern und neutral erscheinen, sie doch narratives Potenzial besitzen: Warum reist Morris mit so viel Medizin? Ist es einfach ein Zeichen dafür, dass er häufig unterwegs ist, oder ist er ein wenig hypochondrisch? Wieso benötigt Doolan Stimmungsaufheller und Beruhigungsmittel? Was macht eine kleine Flasche des typisch amerikanischen Heinzketchups in ihrem Kulturbutel?

Gewichtiger als die Informationen zur Charakterisierung der Figuren scheinen aber hier zum einen das Spiel mit Öffentlichkeit und Privatheit zu sein, das dazu führt, dass der Leser oder die Leserin sich vielleicht selbst in einer voyeuristischen Neugier entlarvt, zum anderen der »Effekt des Wirklichen« ⁵⁶, den die Dinge für die Rezeption besitzen können. Die Markennamen der Kosmetika, die der Medikamente und ihrer Wirkstoffe, die es laut Ulrike Vedder »wiederzuerkennen und einzuordnen gilt« ⁵⁷, entstammen der Realität. Sie verweisen auf die-

54 Mainberger 2003, S. 10.

55 Generell wäre ein stärkerer Blick auf Genderaspekte der Dinge, Maskulinität und Femininität sowie Geschlechterkennzeichnungen und -zuschreibungen, die sich den Gegenständen entnehmen lassen, ebenfalls interessant.

56 Vedder 2012, S. 206.

57 Ebd.

sen Raum außerhalb der Fiktion und bieten somit auch für Leserinnen und Leser ein hohes Identifikationspotenzial.⁵⁸ Diese Realitätseffekte werden noch gesteigert durch das Medium der Fotografie, die als indexikalische Technik ihren Referenten immer tatsächlich voraussetzt, sodass sie laut Barthes eine »Emanation«⁵⁹ desselben darstelle und aus dessen Anwesenheit durch einen physikalischen Prozess hervorgegangen sei. In diesem Sinne verweist der Katalog, unterstützt noch durch seine reale Anmutung, auf ein Außerhalb der Fiktion. Gesteigert wird dieses Wissen, dass die Gegenstände tatsächlich existier(t)en, durch den Einbezug von diversen Büchern, Filmen, Kunstwerken und Künstlern sowie Marken in anderen Losen, die jeweils eigene Verweisräume eröffnen, wenn man sie vielleicht als Leserin oder Leser selbst kennt und die damit auch Anknüpfungspunkte an die eigene Lebenssituation bieten. Über die Realitätsnähe dieser Lose kann noch einmal das Gefühl des Voyeurismus verstärkt werden. Christine Schwanecke folgert: »So spielt ›Important Artifacts‹ mit [...] narrativen Strategien, welche die Rezipientenschaft zum einen an die Charaktere binden und sie – zum anderen – im nächsten Moment als Voyeure entlarven.«⁶⁰ Durch die allzu lakonische Form der Darstellung der Kulturbeutel ist diese Rezipientenschaft besonders gefordert. Sie kann versuchen, fehlende Verknüpfungen inhaltlicher und kausaler Art zu bilden, sie kann aber genauso auch nur einen Blick auf die abgebildeten Dinge werfen – in jedem Fall wird sie sich aber in irgendeiner Form mit Wiedererkennungen und eignen Positionen auseinandersetzen müssen.

Neben den direkten Kontexten der aneinander angrenzenden Dinge, Fotografien und Texte spinnen sich auch durch das Buch hindurch Verbindungen; so z.B. in Zusammenhang mit Los 1119 »Salz- und Pfefferstreuer in Dackel-Form« (siehe Abb. 22). Über den direkten Kontext werden Salz- und Pfefferstreuer als Weihnachtsgeschenk von Morris' Mutter an Doolan ausgewiesen. Die Erläuterung lässt vermuten, dass auch andere Porzellanhunde im Buch, wie eine Hundekanne, »Made in Scotland«⁶¹ (BO, 1269) und die beiden Pudelfiguren (BO, 1181), die auch auf dem Titelcover abgebildet sind, Geschenke seiner Mutter sind. Eben diese Pudelfiguren führen zu einem Streit zwischen Doolan und Morris: Doolan möchte einen Hund, Morris nicht, ein Thema, das in verschiedenen Losen immer wieder durchscheint. Aus anderen Objekten geht hervor, dass die Beziehung zwischen Doolan und der Mutter ihres Freundes nicht harmonisch ist. Ein Brief von Doolans Schwester Ann

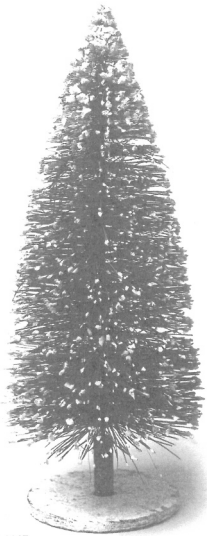
58 Zur Identifikation siehe Schwanecke 2014, S. 202.

59 Barthes 1985, S. 90.

60 Schwanecke 2014, S. 202.

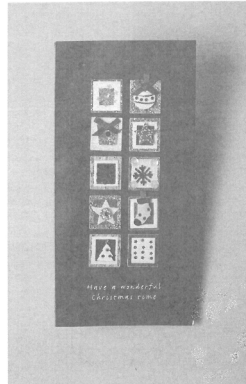
61 Die Herkunft der Protagonist:innen wird nicht explizit genannt. Aus verschiedenen Losen lässt sich aber ableiten, dass Morris aus Großbritannien stammt und Doolan aus Kanada. Die besondere Hervorhebung, dass die Teekanne in Schottland produziert wurde, in einem ansonsten sehr knappen Beschreibungstext zu Los 1269, verweist auf Morris' Herkunft und den Wohnort seiner Mutter.

Abb. 22: Salz- und Pfefferstreuer



1117

1117
Ein kleiner Weihnachtsbaum
Ein kleiner künstlicher Weihnachtsbaum, mit Kunstschnee besprüht.
Höhe 33 cm / \$12–20



1118

1118
Eine Weihnachtskarte
Eine Karte von Doolans Eltern. Adressiert an »Howard & Lenore«.
18 x 10 cm / \$15–25



1119

1119
Salz- und Pfefferstreuer in Dackel-Form
Ein Paar Salz- und Pfefferstreuer in Dackel-Form. Ein Geschenk von Morris' Mutter an Doolan. Unbenutzt.
Länge 8 cm / \$10–20
Nachdem Morris seiner Mutter erzählt hatte, dass Doolan Hunde liebe, ließ sie es sich nicht nehmen, Doolan an Feiertagen und Geburtstagen mit Hunde-Devotionalien zu bedenken.

45

mit dem Wortlaut »Das Abendessen mit seiner Mutter klingt ja wie ein Albtraum. [...] Hat Hal dich wenigstens verteidigt ...?« (BO, 1165), sowie ein Brief der Mutter an Morris (BO, 1167) und eine Kolumne von Doolan mit Anspielungen: »Eine Frau, die reich, dunkel und bitter ist, kann ziemlich einschüchternd sein – ein Kuchen mit denselben Eigenschaften aber ziemlich lecker ...« (BO, 1168) verdeutlichen dies. Somit erinnern nachfolgende Hundefiguren intra- und extradiegetisch immer auch an grundsätzliche Probleme innerhalb der Beziehung: Sie sind (Ding-)Symbol für Konflikte und die unterschiedliche Lebensplanung der Protagonist:innen (und in diesem Sinne sicher bewusst für das Cover gewählt).

Dass Salz- und Pfefferstreuer »unbenutzt« (BO, 1119) sind, verdeutlicht noch einmal mehr die distanzierte Beziehung zur Schwiegermutter, zeigt aber auch ein weiteres Erzählprinzip bzw. weitere Assoziationsauslöser des Buches: die Verneinung, in Form von Durchgestrichenem, Ausgelassenem, nicht Benutztem und Zerstörtem. Je nach Zusammenhang können zwei nicht eingelöste Kinokarten (BO, 1016) darauf verweisen, dass einer der Partner den anderen versetzt hat oder sie sich so gut unterhalten haben, dass sie das Kino auslassen konnten bzw. dass sie etwas Besseres vorhatten. Da besagte Kinokarten relativ zu Anfang des Katalogs und der Kennenlernphase der Protagonist:innen angesiedelt sind, scheint Letzteres plausibler. Die Leserin/der Leser wird zu einer »konjekturale[n] Haltung«⁶² herausgefordert, angeregt von den Dingen selbst, das zu erzählen, was passiert sein mag. Bei einer Restaurantquittung (BO, 1320) allerdings, auf der die letzten beiden Posten, die Hauptgerichte, storniert wurden, scheint ein Streit, der das Essen unterbricht bzw. abbricht, der Grund für die Auslassung zu sein. Angrenzende Lose legen nahe, dass Morris beruflich in Indien war und diesen Aufenthalt dort freiwillig um zwei Monate verlängerte (was er in einer E-Mail mitteilt) und damit auch Doolans Geburtstag verpasste. Das Essen am 29. August 2006 scheint ihr Wiedersehen zu markieren. Und ein Brief von Doolans Schwester, das folgende Los, beginnt mit den Worten »Nun ja, Streit ist immer schlimm.« (BO, 1321) Somit werden über den Kontext die Vermutung eines Streits als Grund für den abgebrochenen Restaurantbesuch bestätigt und auch das Motiv für eine Auseinandersetzung angelegt.

Dass der Verweis auf Nichtbenutzung ungeheures narratives Potenzial besitzt, zeigt auch die »Kürzestgeschichte«⁶³, die Ernest Hemingway zugeschrieben wird und auf die im Zusammenhang mit »Bedeutende Objekte« immer Bezug genommen wird, weil das Prinzip eben dieser Leerstelle ein Ähnliches ist: »[F]or sale: baby shoes, never worn.«⁶⁴ Shapton selbst bringt diese Geschichte in einem Interview ins Spiel und beschreibt in diesem Zusammenhang ihr Projekt einer komprimierten Erzählung: »[H]ow can I say the big things in the shortest amount of space?«⁶⁵

Ein weiteres Beispiel für räumliche Reduzierung und eine weitere Form der Verneinung durch Auslassung bzw. eine Zurücknahme durch Durchstreichungen ist eine Notiz auf einem Imbissflyer.

1277

Eine Notiz auf einem Flyer von einem Takeaway-Imbiss

Eine Notiz in Doolans Handschrift, festgehalten auf der Rückseite eines Flyers von einem Takeaway-Imbiss. Wortlaut: »H—HAB MICH AUSGESPERRT! 21 UHR ICH

62 Vedder 2012, S. 200.

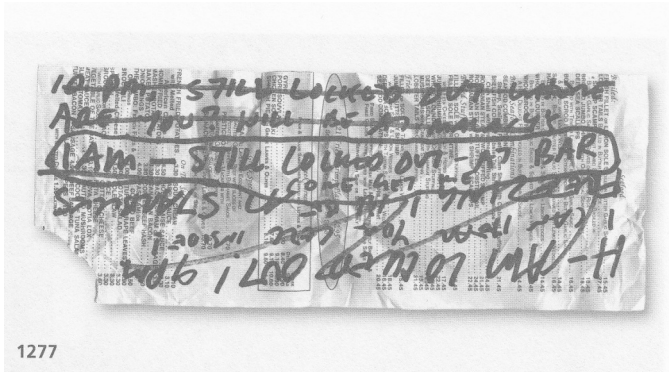
63 Ebd., S. 203.

64 Ferri 2009. www.bookslut.com/features/2009_04_014308.php.

65 Ebd.

HÖRE DRINNEN DEIN HANDY KLINGELN! BITTERKALT! BIN BEI STARBUCKS/22
UHR. IMMER NOCH AUSGESPERRT. WO STECKST DU BLOSS? BIN BEI MALACY'S/1
UHR – IMMER NOCH AUSGESPERRT. BIN IN DER BAR. KOMM UND HOL MICH
AB.« 25 x 10 cm/\$ 10-15 (BO, 1277)

Abb. 23: Kommunikation auf einem Imbissflyer



Doolan, die sich ausgesperrt hat, versucht mit den Botschaften auf dem Flyer, den sie anscheinend gerade zur Hand hat, Kontakt zu Morris aufzunehmen. Dass sie diese (einseitige) Kommunikation über Durchstreichungen mehrfach aktualisiert, weil Morris sie anscheinend nicht liest, macht es möglich, ihren Gedankenprozess nachvollziehen, und bringt eine Zeitlichkeit in das Erzählen mit Bildern und Dingen, die sonst schwer zu erzeugen ist.

Lenore's note [...] – written [...] in permanent marker and a bold, scrawling style uncharacteristic of Lenore; her increasingly blunt diction – express her impotent rage toward Hal with a breathtaking intensity. Shapton's technique allows her to fix fleeting temporal moments and emotional states in the material world.⁶⁶

Als Abbildung von Schrift, die im Buch häufig vorkommt, stellt das Foto einen Hybrid aus Bild und Text dar. Wie Wilkinson darlegt, zeigen sowohl die Textelemente über die Wortwahl und Grammatik als auch der Duktus ihrer Handschrift, der in der Abbildung verdeutlicht werden kann, Doolans Ungeduld und Ärger. Obwohl die Abbildung des Flyers auf einen Blick rezipiert werden kann, implizieren die Durchstreichungen (verstärkt durch die Zeitangaben) eine Entwicklung. Damit erfüllt der Flyer die Kennzeichen, die Stefanie Rentsch für einen weit gefassten Narrationsbegriff zusammenfasst: »[D]ie Merkmale der zeitlichen Konsekution und

66 Wilkinson 2009, S. 211.

der wahrnehmbaren Handlungen oder Situationsveränderungen im Sinne einer Kausalverkettung von Ereignissen.«⁶⁷

Ähnlich, aber durchaus positiver funktioniert ein Los zu Beginn, eine kurze Notiz von Doolan an Morris auf Hotelbriefpapier: »Besuch mich in Zimmer 1045. Kuss, L« (BO, 1027). Auf einem zusätzlichen Umschlag wird Doolans Suche nach den richtigen Worten gezeigt, es stehen durchgestrichen »Komm in Zimmer 1045«, »Bin in Zimmer 1045« und zwei weitere Variationen der Bitte, sie im entsprechenden Hotelzimmer zu treffen, auf dem als Schmierpapier nun eigentlich zu Müll gewordenen Umschlag – eine Begegnung, die nicht nur über die Sorgfältigkeit in der Wortwahl der Einladung, sondern auch wieder über den Kontext als erste gemeinsame Nacht des Paares vermutbar ist.

Bilder und Abbildungen an sich können nicht verneinen, sie zeigen positivistisch, was da ist. Stefanie Rentsch verweist in ihrem Text zum hybriden Erzählen auf den Filmemacher Sol Worth, um die »Unfähigkeit von Bildern, Negationen zum Ausdruck zu bringen«⁶⁸, zu verdeutlichen: »[P]ictures can't say ain't.«⁶⁹ Über die Abbildung von Schrift, Durchstreichungen oder andere Zeichen kann diese Möglichkeit allerdings in das Bild überführt werden. Eine andere, indirektere Variante der Verneinung integriert Shapton über die inhaltliche Ebene: die Abbildung von Kaputtem oder Zerstörtem. So werden im Katalog zum Teil zerstörte Dinge zum Verkauf angeboten oder auf Demoliertes verwiesen. Ziemlich zu Ende des Textes wird ein zerbrochener Geräuschgenerator (»Sleep Sound«) gezeigt, der zugehörige Text beschreibt ihn, »als hätte jemand mit einem Hammer draufgeschlagen« (BO, 1306). Ansonsten gibt der Text aber keine Erläuterung, außer, dass der Geräuschgenerator, der beim Einschlafen helfen soll, Morris gehörte. Dieses Los wird gerahmt von zwei weiteren Losen, die verdeutlichen, dass Doolan glaubt, schwanger zu sein und Morris auf die Nachricht reagiert, indem er zu einem Auftrag verschwindet, ohne dass das Paar miteinander gesprochen hat. Das folgende Los zeigt eine Hermès-Uhr, eines der teuersten Stücke im Katalog, die anscheinend ein Entschuldigungsgeschenk darstellt und deren zugeordneter Text gleichzeitig offenbart, dass Doolan entweder nicht schwanger war oder das Kind verloren hat: »Diese Uhr hier ist für Dich, als Entschuldigung, und auch, wenn es dieses Mal nicht sein sollte – vielleicht klappt es beim nächsten Mal? In Liebe, Hal.« (BO, 1306) Dass mit dem Soundgenerator ein zerstörter Gegenstand zum Verkauf steht, scheint zunächst einmal absurd und vermittelt noch einmal Shaptons Spiel mit der Bedeutung, aber auch der Aussagekraft von Objekten; das Los 1306 hat aber eine wichtige Funktion auf der Erzählebene bzw. vermittelt Informationen auf mehreren Ebenen: Zum einen zeigt es zwar für sich genommen keine Handlung, aber das

67 Rentsch 2010, S. 51.

68 Ebd., S. 48.

69 Sol Worth zitiert nach ebd., S. 48.

Endprodukt einer Handlung an, von dem diese abgeleitet werden kann. Zum anderen verweist es – verstärkt durch Text und Kontext – inhaltlich wieder auf einen Streit und eine Zuspitzung der Probleme in der Beziehung der Protagonist:innen. Des Weiteren steht es auch im übertragenen Sinn für den Zustand der Beziehung:

The symbolism of the smashed white noise machine is brilliant: the willful and violent destruction of a device designed to soothe someone to sleep – a shattering wake-up call for Hal, and a call that seems to come too late, or to call to a man who does not want to wake up.⁷⁰

Subtiler funktioniert die »Geschichte« eines Suppentopfes. In zwei aufeinanderfolgenden Losen führen Mooris und Doolan auf To-do-Listen jeweils auf, einen neuen Suppentopf zu kaufen. Doolans Eintrag besagt: »Wäsche abholen/Dr. Zilkha 230/Papier für Ann/Tee/[...] neuer Suppentopf/Ich glaube, ich hasse Hal.« (BO, 1249) Und Morris' Liste versammelt: »Bananen/Toilettenpapier/Criterion/Jason MPRC/neuer Suppentopf.« (BO, 1250) In beiden Fällen erscheint der Eintrag recht unscheinbar zwischen Aufgaben, Unternehmungen und Einkaufsvorhaben, nur Doolans emotionaler Schluss lässt aufhorchen. Als Leserin oder Leser ist man dazu angeregt, die Geschichte des Suppentopfs selbst zu rekonstruieren bzw. zu erzählen. Eine Schlussfolgerung wäre, dass Doolan im Streit den Suppentopf zerbrochen hat – man weiß zu diesem Zeitpunkt, dass die Food-Kolumnistin Dinge in Wut zerstört, und sie ist diejenige, die bevorzugt und berufsbedingt mit Küchenartikeln hantiert –, sich aber anscheinend beide verantwortlich fühlen für die Geschehnisse, sodass sie unabhängig voneinander entscheiden, den Topf zu ersetzen. Es gibt eine Vielzahl solcher Szenen im Katalog, die im Sinne des konjunkturalen Lesens nach Vedder erst im Kopf der Leser:innen zu einer Geschichte werden, und je nachdem, was man bemerkt bzw. was ins Auge fällt, wird die Geschichte von Doolan und Morris unterschiedlich wahrgenommen und aktiv mitproduziert.

An wenigen Stellen laufen Text- und Bildebene auch auseinander, sodass Kontexte widersprüchlich werden, was in der Rezeption wiederum narratives Potenzial entfachen kann. Zu einer Reise nach Venedig gibt es eine Reihe von zu versteigernden Gegenständen, darunter auch vier Fotografien des Paares: harmonische Urlaubsschnappschüsse (BO, 1086). Das Paar wirkt auf ihnen fröhlich und vertraut. Die Notizen der beiden, die in vorhergehende und folgende Lose integriert sind, zeigen ein weniger positives Bild, da es bei beiden eher darum geht, Aspekte aufzulisten, die ihnen am anderen missfallen oder eine grundsätzliche (Miss-)Stimmung der Reise darzustellen. Doolan schreibt z.B.: »Kaffee/Pane/Spaghetti Carbonara mit Anchovies/[...] Muss meine Kolumne schreiben/Hab unter der Dusche gewiegt/H simst, trinkt und raucht die ganze Nacht auf dem Balkon.« (BO, 1088)

70 Wilkinson 2009, S. 210f.

Die Widersprüchlichkeit der beiden medialen Formen macht zum einen die Partikularität und Momenthaftigkeit von Abbildungen deutlich – seien sie fotografischer oder textueller Form. Dabei scheint die Funktion der jeweiligen Aufzeichnungsform ihren Inhalt maßgeblich mitzugestalten, vor allem die Frage nach Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit sowie Privatheit und Öffentlichkeit der jeweiligen Umgangsformen mit den Aufzeichnungen scheint relevant: Die Fotos, hier als ein Ausdruck von Selbstdarstellung, vermögen die Situation abzubilden, wie man sie erinnern möchte. Sie sind auf Dauerhaftigkeit angelegt, als das, was den Augenblick weiterträgt. Die Notizen sind eher für den Moment gedacht, als Gedankenstütze, als punktuelle Selbstreflexion, die sich nach kurzer Zeit selbst überlebt haben und dann nur noch Müll werden. Somit können sie auch Ort für sehr private Gedanken in Form eines kurzen Erfassens momentaner emotionaler Zustände sein, die tagebuchartig funktionieren und bei Doolan mit zu erledigenden Aufgaben (hier z.B. der, ihre Kolumne zu schreiben) und dem am Tag Gegessenen verknüpft werden. Als Teil des Katalogs und als zu versteigernde Objekte werden sie nun gegen ihre Funktion archiviert und damit auch öffentlich.

Die unterschiedlichen Aussagen in Bildern und Text verweisen auf das Fragmentarische jeder Form von Abbildung der Realität, die immer nur einen zeitlichen und räumlichen Ausschnitt der Wirklichkeit darstellen kann. Das gilt besonders für die Fotografie mit ihrer spezifischen Form der Rahmung und ihrer tendenziell eher räumlichen als zeitlichen Aussageform.⁷¹ Dass das Bewusstsein eines Fotomoments und die Anwesenheit der Kamera auch auf die abgebildete Situation einwirken, ist in der Theorie vielfach behandelt. Roland Barthes formuliert z.B. aus der Perspektive des fotografierten Subjekts: »Sobald ich [...] das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im Voraus zum Bild.«⁷² Und Susan Sontag bezeichnet Fotografien immer als Bruchstücke bzw. Atomisierung der Wirklichkeit.⁷³ Die Urlaubsfotografien können somit zum einen als Idealisierung gelesen werden, als die solche Fotos meist auftreten, gleichzeitig aber auch als positive Momentaufnahmen, die von Unstimmigkeiten und Unsicherheiten flankiert werden. Als diese Momentaufnahmen können sie ebenfalls wieder narratives Potenzial entwickeln, wie Werner Wolf ganz allgemein für Bilder festhält:

Selbst ein Einzelbild, das im Grunde nur eine Momentaufnahme eines Geschehens darstellen kann, vermag so viel über Suggestionen und Appelle an Weltwissen und historische Konventionen vermitteln, dass es zur zeitlichen Ausweitung

71 Siehe hierzu die Unterscheidung Lessings, der den ›Raum‹ der Malerei zuordnet und die ›Zeit‹ der Literatur (2006, S. 129).

72 Barthes 1985, S. 18f.

73 Vgl. Sontag 2016a, S. 28.

des Dargestellten in eine Vergangenheit und (mögliche) Zukunft und darüber hinaus – unter Einbeziehung von Kausalität und Teleologie – zur Narrativierung anregt.⁷⁴

Man könnte ergänzen: besonders im Fall der Konventionalität von Urlaubsfotografie. In diesem Sinne wäre die Geschichte, die die Fotografien erzählen können, eine andere als die, die der Text präsentiert. Fotos und Text scheinen somit miteinander zu konkurrieren: Die Fotos sind auf den ersten Blick dominanter, weil sie unmittelbar und gleichzeitig wahrgenommen werden können, aber der Text prägt und verändert nachdrücklich den Eindruck, den die Fotos hervorrufen. Insgesamt entsteht somit ein ambivalentes Bild der Beziehung der Protagonist:innen.

Geschmack

Das Erzählen im Katalog lässt Leerstellen. Für sich genommen bleiben die abgebildeten Dinge und Fotos in »Bedeutende Objekte« vieldeutig. Sie benötigen Text und Kontext, um Teil einer linearen Erzählung zu werden. Aber es gibt einen Aspekt, der den materiellen Objekten vorbehalten ist, ob im Katalog oder im Museum: das Zeigen, und damit auch das Zeigen von Ästhetik oder Geschmack ihrer Besitzer:innen.

Der Geschmack als ästhetisches Urteil ist ab dem 18. Jahrhundert nicht mehr eine rein visuelle Angelegenheit, sondern zu einer zentralen gesellschaftlichen Kategorie geworden.⁷⁵ Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein überwiegt die Vorstellung, dass Geschmack oder Geschmackserziehung an moralische und soziale Werte geknüpft ist.⁷⁶ In diesem Sinne existiert immer noch eine Vorstellung von »gutem«, von »richtigem« Geschmack, auch wenn mittlerweile durch Camp und Kitschart der vermeintlich schlechte Geschmack zum guten avancieren kann. Auch über das moralische Urteil hinaus sind Gruppenprozesse an die Kategorie Geschmack geknüpft. So beschreibt die Soziologin Monika Kritzmöller »Geschmack als Mittler«⁷⁷ und benennt eine Korrelation zwischen einem ähnlichen Geschmack und Zueinander-hingezogen-Sein.⁷⁸ Auch Pierre Bourdieu, auf den sich Kritzmöller zum Teil bezieht, attestiert dem Geschmacksurteil eine emotionale und unbewusste Ausrichtung:

Der soziale Instinkt spürt seine Anhaltspunkte in dem System von Zeichen auf, die – unendlich redundant aufeinander bezogen – jeder menschliche Körper an

74 Wolf 2018, S. 190.

75 Vgl. Holten 2011, S. 17.

76 Vgl. ebd., S. 21.

77 Kritzmöller 2004, S. 19.

78 Vgl. ebd.

sich hat: Kleidung, Aussprache, Haltung, Gang, Umgangsformen. Unbewußt registriert, begründen sie ›Antipathien‹ und ›Sympathien‹: noch die scheinbar spontansten ›Wahlverwandtschaften‹ beruhen immer auch auf dem unbewußten Entschlüsseln expressiver Merkmale, deren jeweiliger Sinn und Wert sich nur aus dem System ihrer klassenspezifischen Varianten erschließt [...].⁷⁹

Der Geschmack wird als ein wichtiges Kriterium beim Kennenlernen angenommen: »Der Geschmack paart die Dinge und Menschen, die zueinander passen, die aufeinander abgestimmt sind, und macht sie einander verwandt.«⁸⁰ Aber auch am Verlauf einer Beziehung ist er laut Bourdieu beteiligt, indem er Harmonie stifte und gleichzeitig durch »Akkulturation«⁸¹ dafür Sorge, dass immer stärkere Bindungskräfte entstünden.

Dass der vermeintlich gute Geschmack des anderen eine Voraussetzung bei der Partnerwahl darstellt, schwingt auch in »Bedeutende Objekte« mit.⁸² Hier werden Übereinstimmungen im Geschmack allerdings nicht explizit gemacht, sondern über die Dinge vermittelt und bieten so eine Folie, vor der der Inhalt des Buches verhandelt wird. Trotz kleiner geschmacklicher Unterschiede gibt es viele Parallelen zwischen den Partnern: So werden als Los 1204 doppelt vorhandene Taschenbücher der beiden gezeigt (Zeichen eines ähnlichen Literaturgeschmacks bzw. Bildungshintergrunds und dafür, dass Haushalte zusammengelegt werden). Beide mögen Designerprodukte und haben eine Vorliebe für Vintagekleidung, -bücher, -möbel. Mit Letzteren zeigen sie auch ein Bewusstsein für den historischen Wert von Objekten, und es wird deutlich, dass nicht nur der Text an sich, sondern auch seine Protagonist:innen Gegenstände als Spuren von Vergangenheit schätzen und somit als Dinge, die über sich hinausragen, wahrnehmen. Impliziert wird die Suggestivfrage: Wenn die Dinge harmonisieren – die Tweet-Anzüge (BO, 1164),

79 Bourdieu 1987, S. 374.

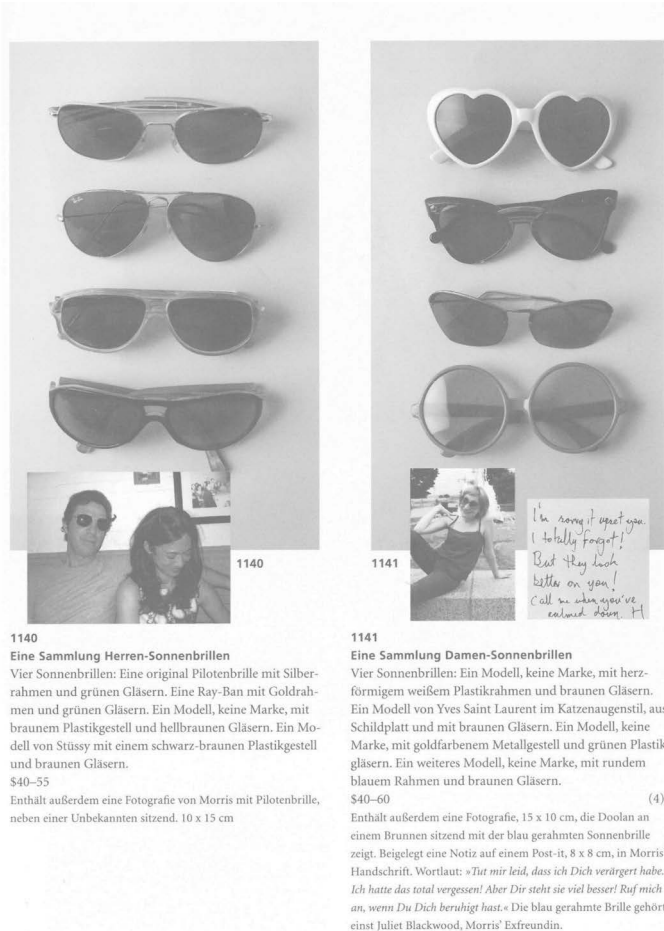
80 Ebd.

81 Ebd., S. 375.

82 Dass Geschmack und Partnerwahl zusammenhängen, weiß auch schon die Literatur, spätestens seit 1813 Jane Austens Roman »Stolz und Vorurteil«, eine der bekanntesten Liebesgeschichten und literarischen Sozialstudien im englischsprachigen Raum, veröffentlicht wurde. In diesem Roman wird der Geschmack zu einer ausschlaggebenden Größe, vermeintliche Unterschiede in Herkunft, sozialem Status und Charakter zu überdenken. Im Moment der Erkenntnis des ›guten‹ Geschmacks des anderen – in Bezug auf sein Anwesen und in Bezug auf seine Einrichtung – entscheidet sich die Heldin Elisabeth Bennet für Mr. Darcy. Es sind Natürlichkeit, Maß, Proportion und Eleganz, die Elisabeth Bennet davon überzeugen, dass Mr. Darcy als potenzieller Ehemann infrage kommt (nicht sein Reichtum, der ihr vorher schon bekannt und nicht ganz geheuer ist). Es ist ein Wendepunkt in der Geschichte, ausgelöst durch den Blick auf die materielle Welt, die Mr. Darcy umgibt (verstärkt durch positive Einsichten über seinen Charakter), die eine Evaluierung des eigenen Standpunktes in der Figur auslösen (Austen 2001, S. 246f.).

die Kulturtaschen (BO, 1179-1180), die Notizen, die Sonnenbrillen (BO, 1140-1141) –, warum sollten ihre Besitzer dann nicht zusammenpassen?

Abb. 24: Sonnenbrillen



Die Harmonie der Sonnenbrillen wird z.B. durch das Design der Dinge und ihre Anordnung erzeugt. Aber dieser Gleichklang wird durch den Text unterlaufen, der einen Streit offenlegt, welcher darauf beruht, dass eine der Brillen Morris' Exfreundin gehörte. Doolan verhält sich anscheinend eifersüchtig – ob grundsätzlich oder mit konkretem Grund wird nicht geklärt. Allerdings zeigt das beigelegte Foto

Morris mit einer »Unbekannten«⁸³ (BO, 1140) und legt nahe, dass es somit vielleicht einen Grund gebe. Wilkinson zeigt auf, wie die Leerstelle des Unbekannten die Leser:innen zu Überlegungen anregen könnte:

[T]hese photos are suggestive while ambiguous – did he sleep with these women? Did he merely flirt with them? One also wonders, in light of this suggestion of infidelity, what he was doing the night that Lenore writes [the] note on a takeout flyer.⁸⁴

Shapton erzeugt so eine Spannung aus Dissonanzen zwischen Visuellem und Textuellem: Die Stimmigkeit in Geschmacksfragen und die parallele Gestaltung in der Präsentation suggerieren eine Harmonie, die so nicht (mehr) existiert – und im Auseinandergehen der Beziehung und im Verkauf der Objekte endet.

Es ist aber nicht nur ein individuelles Zusammengehören (oder dessen Problematisierung), welches über die Dinge inszeniert wird, es zeigt sich auch eine Zugehörigkeit zu einem größeren Zusammenhang. Auch wenn Kritzmöller herausarbeitet, dass Geschmack »in individualisierten Gesellschaften weitaus intensiver [separiert und eint] als Kriterien der sozialen Lage«⁸⁵, lassen sich doch grundsätzlich Korrelationen von Geschmack, sozialer Schicht und vor allem Herkunft feststellen.⁸⁶ Die persönlichen Dinge, die nun im Katalog versammelt sind, stellen somit auch »sozial distinguierende Zeichen«⁸⁷ dar. So verweist Doolans und Morris' Geschmack, der sich in der sogenannten Sammlung eröffnet, auch auf eine bestimmte junge, urbane Gruppe, die sich für Wertiges, für Vintage, für Kunst, Design und Marken interessiert, meist mit »Understatement«, manchmal verspielt, manchmal ein wenig »campy«. Pauschal gewertet sind ihre Besitztümer Ausdruck einer gebildeten Gruppe, einer tendenziell höheren sozialen Schicht mit kreativen Berufen und einem Hang zur Selbstoptimierung (und damit einhergehend möglicherweise psychischer Instabilität). Somit ist der Katalog auch das »materielle Portrait einer Generation«⁸⁸. Es ist ein Gesellschaftsbild, das sich in den »[v]ielsagenden Objekten«⁸⁹ präsentiert, bei dem die Protagonist:innen in gewissem Maße austauschbar werden. Der Text inszeniert durch den Bezug auf romantische Liebe, die Einmaligkeit und Besonderheit der Partner impliziert, Individualität, aber

83 Die Fotografie zeigt Leanne Shapton selbst. Es ist ihr einziger »Auftritt« im Buch (sieht man vom Autorinnenfoto im Paratext ab) und scheint somit ein augenzwinkernder Verweis auf die Tradition des Künstlers im Bild (oder anderem künstlerischen Produkt) zu sein, besonders da sie als »Unbekannte« (BO, 1140) bezeichnet wird.

84 Wilkinson 2009, S. 210.

85 Kritzmöller 2004, S. 18.

86 Vgl. Bourdieu 1987, S. 136ff.

87 Kritzmöller 2004, S. 31.

88 Wilton 2010.

89 Bal 2006b, S. 117.

durch Geschmack, Besitz und Vorlieben ordnen sich die Figuren in eine soziale Gruppe ein. Diese Doppelung macht einen Reiz von Shaptons Text aus: Auf der einen Seite können die Figuren als individuelle wahrgenommen werden, mit einer eigenen Sprache, eigenen kleinen Ritualen, die sich die Dinge zu eigen machen, die Spuren an ihnen hinterlassen, welche die Leserin/der Leser auf detektivisch-voyeuristische Art zu entschlüsseln versucht. Auf der anderen Seite wird aber auch deutlich, dass sich diese Individualität durch die Dinge als Konsumprodukte konkretisieren lässt und dass das Verhalten der Figuren als Konsument:innen sie als Teil eines bestimmten Milieus kennzeichnet. Ebenso überkreuzt sich der Diskurs der Individualität auch mit den ökonomischen Voraussetzungen der Auktion, wie Ulrike Vedder verdeutlicht:

Doch die emotionale aufgeladene Gegenwart der Gegenstände, die diese erst im Kontext des die Liebesgeschichte erinnernden Auktionskatalogs erfahren, kollidiert zugleich mit jener ›Rohheit des Veräußerns‹ (Uwe Wirth), die diese Liebesgeschichte mit den Dingen als ihren intimen Ingredienzien von Beginn an skandalisiert. Das hat damit zu tun, dass jede Wertangabe das Bewertete einem Vergleich aussetzt, obwohl doch der Liebesdiskurs auf die Unvergleichlichkeit seiner Protagonisten wie auch deren jeweiliger Geschichte setzt.⁹⁰

Vielleicht bilden aber genau diese Strukturen einen Rahmen, in dem die Geschichte in Form eines Katalogs erzählt werden kann. Die Annahmen, die sich über den abgebildeten Geschmack und die damit verbundene soziale Gruppe sowie die formelhafte Vorgabe des Plots ergeben, erzeugen eine Erwartungshaltung, die es möglich macht, die Leerstellen, die »Bedeutende Objekte« lässt, zu füllen, ohne sie eindeutig festzuschreiben. Somit wird für die Leser:innen über die abgebildeten Gegenstände das geschmackliche Bezugssystem des »gegenseitigen Abtastens und Tasterens«⁹¹, wie Bourdieu es nennt, ermöglicht. Auch für sie ist der Geschmack eine Kategorie emotionaler Einbezogenheit,⁹² die über das Visuelle vermittelt wird, auch sie beziehen bewusst oder unbewusst ästhetische Position. So z.B. in Bezug auf eine Reihe von Polaroids (BO, 1012, siehe Abb. 25). Die Aufnahmen sind Zeugnisse eines Entscheidungsprozesses von Doolan darüber, was sie zu einem der ersten Treffen mit Morris tragen soll, doch auch die Leser:innen werden sich unwillkürlich fragen, welches Outfit ihnen am besten gefällt. Diesen unterschiedlichen Meinun-

90 Vedder 2012, S. 212.

91 Bourdieu 1987, S. 375.

92 Zur Identifikation mit den Figuren vgl. Schwanecke 2014, S. 197ff. Grundsätzlich zum Visuellen und Emotionalität: »Das Visuelle liegt vor der Sprache, es ist tiefer in der Persönlichkeit, im Fühlen und Denken verankert als das Sprachliche, und kann deshalb nachhaltige Wirkungen in der Wahrnehmung und ihren Strukturen entfalten.« (Bosch 2015, S. 173)

gen gehen unterschiedliche Geschichten voraus und sie erzeugen wiederum neue Geschichten.

Abb. 25: Polaroids



1012

1011

Der Ausdruck einer E-Mail mit Wegbeschreibungen sowie eine handschriftliche Notiz
Eine E-Mail, datiert auf den 25. November 2002, verfasst von Morris an Doolan, mit der Wegbeschreibung zu einem Haus in Croton Falls, NY. Anbei eine mit Kugelschreiber verfasste Notiz in Doolans Handschrift. Wortlaut:
»Thanksgiving / Croton Falls / Freitag / Grand Central Metro-North / Süßkartoffeln / Nachtsch ... Kürbiskuchen-/Bananenbrot / Butterbrötchen? / Omis Rezept / Wein? / UND IHN / IHN / IHN / HAL.«
18 x 22 cm
Nicht abgebildet / \$15–20

1012

Eine Reihe Polaroids

Sechs Polaroids, die Doolan in diversen Freizeitoutfits zeigen, aufgenommen von ihrer Freundin Jessica Frost, einer Stylistin.
9 x 10 cm / \$20–30

(6)

7

Schlussfolgerungen: Zeigen im Roman

Shapton nutzt die Form des Katalogs, um Fiktionen entstehen zu lassen. Das Spiel mit dem Format des Katalogs offenbart eine Strategie, mit Dingen zu erzählen. Der ausstellende Charakter des Katalogs, dessen narratives Potenzial sich aus der Kontextualisierung ergibt, veranschaulicht die Besonderheiten des Erzählens im