

# Wenn Dinge dingen

## Vom Versammeln, Umordnen und Unnutzen

---

Veronika Darian

### Widerstand der Dinge

Toni war ein Küchenmesser, wollte niemand weh tun  
Doch er musste schneiden, bis er daran zerbrach.

[...]

Renate war ein Kaugummi, sie hatte Angst vor Zähnen  
Sie wurde hart wie Stein, klar dass da was kaputtging!  
(van Dannen 1995)

In jedem Ding steckt die Zeit  
Und ich will mich erinnern  
Und deshalb geb' ich die Dinge  
Niemals mehr aus den Fingern.  
(Pyro One 2009)

Unter dem gleichen Titel »1000/Tausend Dinge« besangen vor ein paar Jahren der Singer-Songwriter Funny van Dannen und der Rapper Pyro One die zwei Seiten des Dings, die – gespiegelt in der Popkultur – offenbar als bedenkenswert befunden werden: Zum einen wird den Dingen, wie bei Funny van Dannen, ein *Eigenleben* zugeschrieben. Es ist allerdings eines, dass die menschliche Seite der Dinge hervorkehrt, wie die des Küchenmessers Toni, das, gleich einem »Berufsmensch[en] [...] getan [hat], was man von ihm erwartet«, wie es in einer Lied-Kritik heißt. »Man wollte ihn als Messer haben, und er hat geschnitten. Geschnitten, zerbrochen. Jetzt liegt er in der Lade« (Schoedel 1995). Schade eigentlich. Das *Schicksal des Dings* – ein allzu menschliches. Der Aufschrei der Dinge – ein Appell adressiert an den unaufmerksamen menschlichen Nutzer. Die andere Seite spiegelt zosuzagen ein an den Dingen hängendes, gewissermaßen *be-dingtes* menschliches Leben. Erinnern, Vergessen, die eigene Biografie, die je kontingente Wahr-

heit sind den Dingen verhaftet, weil in ihnen, gleich dem Benjamin'schen *Zeitkern*, die Zeit eingelagert ist. Ein *Ding des Schicksals*, wenn man so will.

»Das Ding dingt. Das Dingen versammelt« (Heidegger 1994: 20), heißt es in Martin Heideggers Vortrag *Das Ding* aus dem Jahr 1950. Dort folgen eine Frage und zwei Antworten:

Wann und wie kommen die Dinge als Dinge? Sie kommen nicht durch die *Machenschaft des Menschen*. Sie kommen aber auch nicht ohne die *Wachsamkeit der Sterblichen*. Der erste Schritt zu solcher Wachsamkeit ist der Schritt zurück aus dem nur vorstellenden, d.h. erklärenden Denken in das *andenkende Denken*. (Heidegger 1994: 20; Hervorhebungen VD)

Dieses andenkende Denken erschöpft sich nicht – so eine mögliche, daraus abzuleitende These – in einer Entgegensetzung zwischen den Dingen und den Menschen. Im Gegenteil, es *denkt an* gegen immer noch starre Entgegensetzungen, die Subjekt und Objekt gegeneinanderstellen, Mensch und Ding, Handelnde und Behandelte, die *agency* des einen gegen die des anderen. »Das Dingen versammelt« soll als Motto für die folgenden Überlegungen dienen. Denn Mensch und Dinge finden sich mittelbar miteinander verbunden und zwar durch die *Gesten des Gebrauchs*.

[E]rst durch den Menschen werden die Dinge zum Leben erweckt, sie vervollständigen sich erst im Gebrauch und mit den *Gesten des Gebrauchs* und legen in einer solchen Mensch-Ding-Konstellation ihre Bedeutungen offen. [...] Das Eigenleben, das Dinge entfalten können, wird immer dann offensichtlich, wenn sie widerspenstig sind, wenn sie nicht funktionieren wollen. (Zehentbauer 2012: 3; Hervorhebungen VD)

Sobald sich die Dinge also *nicht* in funktionale Abläufe einfügen, geben sie doppelt den Blick frei: zum einen auf ihre eigene Widerständigkeit gegenüber Funktionslogiken, zum anderen aber auch auf das Eingeständnis, dass jede Theorie über die Dinge wiederum genau solchen Funktionszuweisungen unterliegt. So werden am Umgang mit den Dingen in der Konsequenz Kriterien des eigenen, *menschlichen* Lebens, des eigenen Funktionierens, aber auch der potenziellen Dysfunktion und der Störung ersichtlich. Damit steckt im Blick auf die Dinge ein kaum verhohlener Blick auf den Menschen selbst: Denn »[w]as wir zurecht [...] in den Dingen suchen, ist nicht zuletzt der Mensch« (Mohrmann 2011: 15). Insofern gilt mein Plädoyer einer Beobachtung zweiter Ebene: der Beobachtung des Menschen über den Umgang seines Umgangs mit den Dingen. Denn spätestens seit der Moderne vereinen die Gesten des Gebrauchs Ding *und* Mensch unter dem Duktus ihrer Nutzbarkeit.

## Versammlungen am Fließband

Sinnbild und Mahnmal moderner Nutzungsanforderung und auf die Spitze getriebener Produktionsprozesse ist das Fließband. Jahrhunderte vor der industriellen Revolution gab es bereits Beispiele für die produktionstechnische Erleichterung durch den Einsatz von Fließbändern, so beispielsweise in China bei der zentralisierten Massenfertigung von Werkzeugen und Waffen oder im Arsenal, der Werft von Venedig, dem seinerzeit größten Produktionsbetrieb Europas, wo sie seit Anfang des 12. Jahrhunderts beim Bau von Schiffen eingesetzt wurden. Ende des 19. Jahrhunderts wurden sie in den Schlachthöfen von Cincinnati für die verschiedenen Verarbeitungsschritte vom Töten, Zerteilen, Weiterverwerten bis zum Salzen eingeführt und dann technisch perfektioniert in Chicago als so genannte »disassembly lines«, die den Transport der geschlachteten Tiere von einem Verarbeitungsschritt zum nächsten erleichterten. Was hier noch der *Demontage* diente, wurde wenig später in der Fertigung von Lebensmitteln und Autos für die schnellere, effektivere, kostensparende *Montage* eingesetzt. Die nun »assembly lines« genannten Produktionsbänder kamen ab 1913 mit ihrem Einsatz beim Autohersteller Henry Ford und seinem T-Modell, genannt *Tim Lizzie* (»Blechliesel«), zu internationalem Ruhm. Ford hatte, nach eigener Aussage, in den amerikanischen Schlachthöfen seine Inspiration gefunden (Ford 1922).

Gleichzeitig aber wurden die »assembly lines« auch zum ambivalenten Sinnbild des daran angelehnten Fordismus. Denn die »assembly line«, im Wortsinn die *Versammlung* der Teile und Arbeiter am Fließband, spiegelt eben auch die *Teilung*, das Auseinandertreten und die Entfremdung wider, die jedem Arbeitsteilungsprozess innewohnt. Im Sinnbild des Fließbands sind also zwei widerstrebende Wirkungen miteinander verschweißt: erstens die Effektivität und Produktionssteigerung unter Maßgabe eines zu erstellenden *Ganzen* und zweitens die Erfahrung einer Sinn- und Funktionslosigkeit *der Einzelnen*. In der utopischen Variante eines ewig laufenden Perpetuum mobiles führt das Fließband zu den spielerischen Variationen der Rube-Goldberg-Maschinen, von denen später noch die Rede sein wird; die dystopische Variante führt ins Hamsterrad, zum menschenverschlingenden Maschinen-Moloch in Fritz Langs *Metropolis* (1927) und Charlie Chaplins in den mahlenden Zahnrädern hängendem Tramp in *Moderne Zeiten* (1936).

1929 erscheint der Aufsatz *Biographie des Dings* des sowjetischen futuristischen Schriftstellers Sergej Tretjakow, in dem er eine »Revolution auf dem Fließband der Dinge« beschwört (Tretjakow 1991: 102). Tretjakow nutzt die Idee des Fließbands zu einer Zeit, in der Henry Ford bereits seit knapp zwei Jahrzehnten mit seinem fließbandgefertigten T-Modell riesige Verkaufserfolge erzielt, in der sich die Fließbandproduktion in der Sowjetunion allerdings noch nicht durchgesetzt hat. Tretjakows *Polemik* gilt dem (neu-)bürgerlichen Roman und seinem absolut gesetzten Fokus, dem menschlichen Helden. Sein *Plädoyer* hingegen richtet sich

auf eine Ermächtigung des vernachlässigten, diesem menschlichen Helden stetig unterstellten »Zubehörs«. Allerdings setzt Tretjakow die Dinge dem Menschen nicht entgegen, sondern stellt sie ihm quasi an die Seite: Auf diese Weise initiiert die »Sammlung des Zubehörs« eine *Versammlung*, künstlerisch gesprochen eine *assemblage*, durch die Menschen und Dinge zusammentreten. Die Struktur, die er dafür vorsieht, gleicht der eines Netzes von Bahnen und Querbahnen, das die *gegenseitige* Bedingtheit vor Augen führt. Zugleich verbindet sich darin eine neuartige künstlerische Komposition mit der Kritik am Nützlichkeitsdenken.

Die kompositionelle Struktur der »Biographie des Dings« lässt sich mit einem Fließband vergleichen, auf dem das Rohprodukt entlang gleitet. Durch menschliche Bemühungen verwandelt es sich in ein nützliches Produkt. [...] Die »Biographie des Dings« ist bestens geeignet, menschliches Material aufzunehmen. Die Menschen stoßen *auf Querbahnen des Fließbands* zu dem Ding. Jede Bahn führt neue Menschengruppen herbei. [...] Sie treten mit dem Ding durch ihre soziale Seite in Berührung, durch ihre produktionstechnischen Fertigkeiten, wobei das Nützlichkeitsmoment lediglich den Endabschnitt des ganzen Fließbands umfaßt. (Tretjakow 1991: 105; Hervorhebungen VD)

Tretjakows Plädoyer gilt letzten Endes einer anderen Form des biografischen Erzählens. Im Zentrum dieses Erzählens solle nicht länger der Mensch stehen, sondern *gerade ihn* müsse man »auf dem Fließband der Erzählung wie ein Ding entlangfahren lassen« (1991: 105). Darüber hinaus aber gilt ganz grundsätzlich, die »Machenschaft des Menschen« als das ihm eigene Bemühen um Nützlichkeit auszusetzen. Mit Tretjakow bleibt also zu vermuten, dass sich die »Botschaft der Dinge [als] eine Botschaft über die Menschen« (Kallinich 2003: 7f.) erst enthüllt in ihrem ausgestellten und zugleich unterbrochenen Lauf.

## Der (un-)stete Lauf der Dinge

Am Anfang ist Bewegung. Man sieht eine sich drehende schwarze Plastikfolie in Nahaufnahme, knirschend, knisternd. Die langsam herauszoomende Kamera gibt den Blick frei auf einen großen, hängenden, kreiselnden Müllsack, unter dem ein Autoreifen, aufrecht stehend, auf einer kleinen Bretterrampe platziert ist. Man erahnt eine leichte Abwärtsbewegung; der nach einigen Drehungen ein-, zweimal über das Gummi schabende Ton stärkt die Vermutung: Der Reifen kommt ins Rollen. Die Kamera folgt horizontal der Reifenfahrt, bis zur nächsten Hürde, zum nächsten Anstoß. Diesmal schubst erst der Reifen ein Brett an, auf dem eine Dose rollt, die beim Herunterfallen das Brett kippen lässt, das dem Reifen einen weiteren Drall verpasst: Auf zum nächsten Hindernis. Die Dinge bleiben

auf der Strecke, die Bewegung aber setzt sich fort. Fast eine halbe Stunde lang, durch einen Parcours in einer großen Halle, ununterbrochen – bzw. nur durch wenige unsichtbare Schnitte verschränkt, da die Halle damals nur 25 Meter maß, der Parcours aber 50 Meter beanspruchte: *Der Lauf der Dinge*, ein Ding-Happening, auf Film dokumentiert und dafür auch erdacht vom schweizerischen Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss im Jahr 1987 (Fischli/Weiss 1987). Kein Mensch weit und breit, kein Eingriff von außen, nur die unsichtbar geführte Kamera, die stoisch dem Rhythmus des Ablaufs folgt. Mechanische Bewegungen und chemische Reaktionen halten die Dinge am Laufen, ein experimentelles Perpetuum mobile, eine Nonsens-Maschine im Sinne eines Rube Goldberg, ohne eine abschließend auszuführende Aufgabe; nur die Einzelschritte zählen, in denen das Ende der einen Bewegung stetig den Beginn einer neuen nach sich zieht. Ganz anders im – von Fischli und Weiss als Plagiat juristisch bekämpften – Honda-Werbespot aus dem Jahr 2003 namens *The Cog* (= das Zahnrad). Auch hier wird eine Reihe von Auto-Einzelteilen in präziser Abfolge arrangiert, fügt sich zum Schluss aber – natürlich, quasi teleologisch – zum fertigen Produkt. »Isn't it nice, when things just – work!«, so lautet denn auch die am Ende eingesprochene Botschaft. Dahingehend kann die Arbeit von Fischli und Weiss mitunter als ein Kommentar auf die fordistischen, durch das Fließband zugerichteten Funktionsgesten von Menschen und Dingen gelesen werden. Zugleich lässt es sich das Künstlerduo nicht nehmen, (mindestens) einen ironischen Kommentar zu platzieren: Schon der Titel als eine phrasenhafte Redewendung ist unumwunden eine Anmaßung, suggeriert er doch eine Schicksalshaftigkeit im Ablauf der Dinge, in die man nicht einzugreifen vermag. Doch ist der Parcours bis ins Kleinste durchdacht, die Dinge in ihren physischen Qualitäten genauestens arrangiert, um konsequent einen Schritt nach dem nächsten zu vollziehen. Eine Ordnung der besonderen Art, in der die Dinge der ihnen eingeschriebenen Funktion beraubt sind und alle nur die *eine* Funktion zu erfüllen haben: den Lauf am Laufen zu halten. In einer Kritik dazu ist zu lesen: »Bei den Betrachtern provoziert die allein sich selbst erhaltende, ansonsten jedoch völlig zwecklose Kettenreaktion eine Gefühlsmischung zwischen Spannung und Erleichterung, die sich mit jener Heiterkeit paart, die der Verkehrung gewohnter Ordnungen entspringt« (Luethy 2005: 41). Verkehrte Ordnung also, die lachen macht und gleichzeitig ein gewisses Unbehagen birgt.

Diese ambivalente Wirkung der installativen Arrangements des Künstlerduos gründet auf dem Spiel zwischen Ding und Wort, zwischen Gezeigtem und Behaupteten. Durch einen Kommentar zum Film versehen Fischli und Weiss ihren experimentellen Ordnungsversuch konsequenterweise mit einer weiteren Ebene, die im Duktus einer moralischen Ansprache gehalten ist:

Es geht in diesem Film natürlich auch um das Problem von Schuld und Unschuld. Ein Gegenstand ist schuld, daß es nicht weiter geht, und auch schuld, wenn

es weitergeht. Es gibt ein eindeutiges RICHTIG bei unseren Versuchen; das ist, wenn es funktioniert, wenn dieses Gestell zusammenbricht. [...] Der Bereich von RICHTIG (oder dem, was man moraltheologisch auch als GUT bezeichnet) ist bei uns also wahnsinnig schmal. [...] Anders betrachtet, ist bei uns jeder Gegenstand gut, wenn er funktioniert, denn er befreit den nächsten, gibt diesem die *Möglichkeit zur Entfaltung*. [...]. (Fischli/Weiss, zit.n. [www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/](http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/))

Keine Ordnung ist harmlos, jede Ordnung ist Zu-Ordnung, Zu-Richtung, ein Auf-Linie-Bringen, letztlich ein Gewaltakt. »Nichts ist tastender, nichts ist empirischer (wenigstens dem Anschein nach) als die Einrichtung einer Ordnung unter den Dingen« (Foucault 1997: 22), so formuliert Michel Foucault die Fallstricke jeglichen Ordnungsversuchs. Foucault lehrt uns seinerseits das Lachen und das Unbehagen sowohl angesichts des Versuchs einer Ordnung der Dinge als auch angesichts ihrer drohenden Unordnung, einer Un-Ordenbarkeit, ihrer Un-Ordentlichkeit. Anhand einer »gewissen chinesischen Enzyklopädie«, geborgt von Jorge Luis Borges, führt er uns an die »Grenzen unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, *das* zu denken« (1997: 17). Dieses *das* sind auch und vor allem »die gefährlichen Mischungen«, von denen bei Borges die Rede ist und die notwendiger Weise in eine Ordnung gebracht werden (müssen):

Auf (den) weit zurückliegenden Blättern (der chinesischen Enzyklopädie ›Himmlicher Wareschatz wohlthätiger Erkenntnisse‹) steht geschrieben, dass die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppe gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, j) unzählbare, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von Weitem wie Fliegen aussehen. (Borges zit.n. Foucault 1997: 17)

Hier nimmt Borges offenbar etwas auf, was die Moderne bis zum Exzess betrieben hat: das Ausklammern der Mischwesen zwischen Natur und Kultur, die hier in eine Ordnung gebracht werden – auch dies eine *Widerstandsgeste* gegenüber den Effekten moderner »Reinigungsarbeit« (Latour 1998: 19), die Dinge und Menschen, Natur und Kultur strikt voneinander scheidet. Doch ist es bei Borges gerade keine Geste des Entweder-Oder oder anderer dichotomer Kategorien. Die Ordnung, die er vorschlägt, ist eine künstliche und darin kontingente, menschengemachte Form: ein Alphabet. Diese künstliche Gestalt aber ist eigentlich eine Un-Gestalt (Foucault 1997). Denn »[w]as unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten« (Foucault 1997: 19). Das gelingt nur in der utopischen »Ortlosigkeit der

Sprache« (1997: 19) – einer künstlichen Ordnung, die der räumlichen Bedingtheit der Dinge entgegensteht.

In den Räumen repräsentierter Ordnungen, wie sie auch in vielen weiteren Arbeiten von Fischli und Weiss ausgestellt werden, werden die *Nutzungsgesten* ihrer Funktion entledigt, mehr noch: Sie finden sich umgewandelt zu Um-, wenn nicht sogar *Un*-Nutzungsgesten. Diese durch die Dinge ins Spiel gebrachten Gesten liefern einen (unterbrechenden) Kommentar zu dem, was dem Maß des Menschlichen – genauer: dem Ökonomisch-Funktionalen – untersteht. In den Gesten, die die Dinge ins Spiel bringen, spiegelt sich der Mensch im Maßstab seiner selbst. In Entledigung dieses Maßstabs, die immer nur eine auf Probe sein kann, wandelt sich der Mensch selbst potenziell in ein »thing with dirt on it«, wie die Dinge der Alltagskultur von amerikanischen Museologen genannt werden (Korff 1992: 140). Genau genommen kehren die nutzlosen Gesten, die Menschen wie Dinge gewissermaßen *out of line* treten lassen, das Dinghafte am Menschen selbst hervor. Der Banalität anheimgestellt und dem Blick freigegeben kann er sich auf die Suche begeben nach genau dieser Schmutzschicht bei sich selbst. Was wir mit Blick auf die störenden Dinge einklagen, ist ein eigenes Recht auf Patina, das Unnütze, Banalität und Eigenheit, »Widerständigkeit und Eigensinn« (Hahn 2014: 67). Um jedoch zu diesen Schmutzschichten vorzudringen, muss man ansetzen an dem, was die problematische Reinigungsarbeit der Moderne an Resten zu unserer Anschauung übriggelassen hat.

## Literatur

- Ford, Henry (1922): *My Life and Work*, New York: Doubleday, Page & Company.
- Foucault, Michel (1997): Vorwort, in: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 14. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 17-28.
- Hahn, Hans Peter (2014): Widerständigkeit und Eigensinn des Materiellen. Alternative Modelle der Wahrnehmung der dinglichen Welt, in: Ruth Bielfeldt (Hg.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung*, Heidelberg: Akademie Verlag, S. 67-88.
- Heidegger, Martin (1994): Das Ding, in: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. Bremer und Freiburger Vorträge* (Bd. 79), Vorträge 1949 und 1957, hg. v. Petra Jäger, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 5-23.
- Kallinich, Joachim (2003): Die Botschaft der Dinge ist eine Botschaft über die Menschen, in: Joachim Kallinich/Bastian Bretthauer (Hg.), *Botschaft der Dinge*, Heidelberg: Edition Braus, S. 7-8.

- Korff, Gottfried (2002): Zur Eigenart der Museumsdinge [1992], in: Gottfried Korff, *Museumsdinge. deponieren – exponieren*, hg. v. Martina Eberspächer et al., Köln: Böhlau, S. 140-145.
- Latour, Bruno (1998): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luethy, Michael (2005): Der Einsatz der Autonomie. Spieldimensionen in der Kunst der Moderne, in: *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Katalog Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz; Akademie der Künste, Berlin; Museum für Gegenwartskunst, Siegen, hg. v. Nike Bätzner, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 37-46.
- [www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/](http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/) [11.02.2019]
- Pyro One (2009): *Tausend Dinge* (feat. Kobito), aus: *Tränen eines Harlekins* (Album), Deutschland: Twisted Chords.
- Schoedel, Helmut (1995): 1000 Dinge brauchen Liebe, in: *Die Zeit*, N° 51, 15. Dezember 1995.
- Tretjakow, Sergej (1991): Biographie des Dings [1929], in: Sergej Tretjakow, *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*, hg. und mit Nachwort, Chronik und Anmerkungen versehen von Fritz Mierau, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, S. 102-106.
- van Dannen, Funny (1995): 1000 Dinge, aus: *Clubsongs* (Album), Deutschland: Trikont.
- Zehentbauer, Markus (2012): Die Diktatur der Dinge. Wie Objekte das Verhalten von Menschen formen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21. November 2012, Feuilleton, S. 13.

## Film

- Fischli, Peter/Weiss, David (1987): *Der Lauf der Dinge*, Film, 16 mm, ca. 30 Min., Schweiz.