

## ODRADEK ODER DIE RACHE DES OBJEKTES? „PHANTOM LIMBS“ VON BERND BEHR

Als sich Walter Benjamin den Passagen des 19. Jahrhunderts zuwendete, war ihre Zeit bereits abgelaufen, und Benjamin betrieb in der Auseinandersetzung mit ihnen eine Archäologie des Konsums und der Dingwelt, die gleichwohl einen paradigmatischen Erklärungsanspruch für die Moderne erhob. Mit dem Text „Phantom Limbs“ des deutsch-taiwanesischen Künstlers Bernd Behr steht ein Nachfahre jener Passagen im Zentrum der Aufmerksamkeit, eine Shoppingmall, deren Lokalität nur vage im asiatischen Raum zu verorten ist. Auch das Prinzip „shopping mall“ scheint in dieser Blicknahme schon längst überholt, auch wenn die Konstruktion der Lokalität baulich noch nicht einmal fertiggestellt ist. Durch die leeren Gänge flanieren keine Kunden, sondern ein vereinzelter Verkäufer zieht in einem Labyrinth ohne Waren seine Kreise. Die Mall, die in einer simplen Verdoppelung auch „Center Center“ heißt, befindet sich in einer Stadt, ebenso neu, beständig „under construction“ und minimal belebt wie der leere Konsumtempel in ihrem Innern. Konstatierte Jean Baudrillard bereits 1968 in *Le système des objets* einen Prozess zunehmender Miniaturisierung und Virtualisierung unserer Lebenswelt und mit ihm ein „Verschwinden der Dinge“<sup>1</sup>, so verdichtet sich diese Prognose in seinen späteren Schriften wie *Les stratégies fatales*, *Mots de passe* oder *L'Autre par lui-même* zu einer dunklen Prophetie, in der auch der Mensch zu verschwinden droht. Das Verschwinden des Menschen bezieht sich dabei nicht allein auf seine zunehmend virtuelle Existenz, seine materielle Immobilität vor den Bildschirmen, sondern es resultiert aus einem Machtverhältnis zwischen Subjekt und Objekt, in dem sich eine „Rache des Objektes“<sup>2</sup> anzeigt. Diese perfekte „Rache“ am Subjekt ist jedoch kein offener Kampf eines „aufständischen“ Objektes, sondern ist eine Figur der „Reversibilität“<sup>3</sup>, in der das Subjekt in seinem Bemühen um vollständige Unterwerfung des Objektes am Ende auch sich selbst zu verlieren droht.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Baudrillard 1991, *Das System der Dinge*, 68.

<sup>2</sup> Vgl. Baudrillard 2002, *Passwörter*, 47: „Letzten Endes hätten wir es nicht mit einer Aneignung des Weltobjektes durch das Subjekt zu tun, sondern mit einem Duell zwischen Subjekt und Objekt. Und in diesem Spiel sind die Würfel noch nicht gefallen ... Man gewinnt den Eindruck, daß es eine Art Rückschlag, Revanche oder Rache des für passiv gehaltenen Objektes gibt, das sich entdecken und analysieren ließ und plötzlich zu einem seltsamen Attraktor und in gewisser Weise zu einem Gegner wurde.“

<sup>3</sup> Vgl. Baudrillard 1985, *Die fatalen Strategien*, 99: „Das Objekt entgeht dem Subjekt überall und verweist es auf seine undefinierbare Subjektposition. Es überwältigt nicht nur durch seine

Der Protagonist in „Phantom Limbs“ arbeitet als Möbelverkäufer in einem Zwischenhandelsunternehmen, das sich auf qualitativ hochwertige Kopien von Designklassikern des 20. Jahrhunderts spezialisiert hat. Die Kunden aus aller Welt besuchen und bestellen ihre Ware auf virtuellen Plattformen und die Stadt braucht in der fast vollständig virtualisierten Finanzwelt zu Beginn des 21. Jahrhunderts keine Mieter, denn Investitionsrenditen halten sie am Leben.

Diese Geisterstadt erfüllt alle Merkmale einer „Heterotopie“, wie sie Foucault in einem 1966 gehaltenen Radiovortrag beschreibt<sup>4</sup>, nur dass die Gesellschaft, zu der sie als „Gegenort“ oder „Gegenlager“ auftritt, im virtuellen Raum verschwunden zu sein scheint. Das „Außerhalb“ bleibt undeutlich, es ist eine mit „your client countries“ betitelte Welt, die der Protagonist nie betritt. Der spezifische Zeitmodus dieser Heterotopie ist die ewige Wiederholung, ein endloser Loop. Den Bauarbeitern dieser Stadt steht eine Armee aus Reinigungskräften gegenüber, die den Staub, den die Konstruktionsarbeiten produzieren, tagtäglich wegwischen. Zusammen mit dem Wachpersonal stellen sie den größten Teil der kaum sichtbaren Bevölkerung („you feel their presence though you never see them“<sup>5</sup>). In diesem Zustand beständiger Transformation lässt sich, wie der Protagonist feststellt, keine Richtung mehr erkennen, Konstruktion wie Destruktion scheinen gleichwertige Lesarten des Prozesses. Wir folgen dem Möbelverkäufer in jedem einzelnen Schritt seines ritualisierten Gangs. Der verbleibende Konsum in der leeren architektonischen Hülle des Konsums ist sein Mittagessen in einem der zwei bestehenden Imbisse der Mall, der banalste Kreislauf des Menschlichen also, seine tägliche Nahrungszufuhr. Aber das Abschreiten der Gänge ist zugleich eine mnemotechnische Übung: Der Protagonist erinnert sich an den Verlust seines Beines in einer Möbelfabrik oder an den Versuch eines Kollegen, ein Möbelstück nach einer schlechten Fotokopie nachzubilden. Diese Erinnerungswanderung geht über in eine Übung des Vergessens, des Sichverlierens („the luxury of exercising your forgetting“<sup>6</sup>), und so entsteht nicht nur auf organischer, sondern auch auf mentaler Ebene eine ewige Wiederholung: Ein Kreislauf aus Erinnern und Vergessen, der durch eine zirkelhafte narrative Struktur errichtet wird. Denn beim Öffnen einer Schuhschachtel am Ende der Geschichte zeigt sich eine Fotografie, die auf die Bildbeschreibung zu Beginn verweist und die Erzählung erwächst aus jedem Ende, jeder geöffneten Schachtel immer wieder von Neuem, die Vergangenheit wird zur Zukunft, die Zukunft ist bereits vergangen.

---

Komplexität, sondern annulliert gleichsam die Fragen, die das Subjekt ihm stellen mag. [...] Von der Analyse in die Enge getrieben, machen sich die Objekte reversibel, genau wie sich der Schein, der vom Sinn in die Enge getrieben wird, in die Metamorphose flüchtet. Das Subjekt der Analyse ist überall angreifbar geworden, und die Rache des Objekts steht erst am Anfang. Diese Rache ist selbst Teil einer allgemeinen Reversibilität.“

<sup>4</sup> Foucault 2006, Von anderen Räumen.

<sup>5</sup> → Bernd Behr, „Phantom Limbs“, in diesem Band, S. 125.

<sup>6</sup> → Ebd., S. 128.

„Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben“<sup>7</sup>, schreibt Franz Hessel in seinem Buch „Spazieren in Berlin“ von 1929. Und Walter Benjamin unterstreicht in seiner Reflexion auf Hessels Text das Flanieren als eine Form des historischen Weltbezugs, die auch dann noch gültig bleibt, wenn der Typus des Flaneurs schon 1929 – zumal im Berlin mit seinem ausgeprägten „Wirklichkeitssinn“ – als ein überholter Typus gelten konnte.<sup>8</sup> In Bernd Behrs „Centre Centre“, jener allzu real wirkenden Dystopie, scheint keine Stadtlektüre, kein historischer Weltbezug mehr möglich. Wie Symbole für das im Modus der Wiederholung eintretende Sinnvakuum erscheinen die unter Baustaub unkenntlich gewordenen Orientierungstafeln der Mall, deren verkrustete Erhebungen nur noch anzeigen, dass sie lesbar waren, wie Inschriften aus einer früheren Zeit.

In dieser ding- und menschenarmen Welt geraten Mensch und Ding in eine fatale Verschmelzung, die einen ganz anderen Charakter trägt, als die Gleichwertigkeit mit der Ding und Mensch dem Flaneur als Gegenüber begegnen. Die Grenzen zwischen anorganisch und organisch, zwischen Mensch und Ding, zwischen innen und außen beginnen sich langsam aufzulösen. Paradigmatisch ist eine erinnerte Episode, in der Mensch, Prothese und Möbelstück miteinander verschmelzen: Die Fabrik, in der der Möbelverkäufer ein Bein verlor, war zunächst spezialisiert auf medizinische Prothesen, erweiterte dann aber das Sortiment auch auf Möbel und kann schließlich, nachdem der Verkäufer sein Bein durch einen ungeschickten Schritt in einer Möbelmaschine zerstört, den benötigten Gliederersatz zur Verfügung stellen. Zugleich erhalten die Stadt und ihre Mall organische Qualitäten: Das „Centre Centre“ ist das „Herz“ der Stadt, die zwei Bistros der Mall – ihr belebter Teil – der „Magen“, die Gänge ihre „Eingeweide“. In dieser Beschreibung transformiert sich die Stadt, die „man“ nie verlässt, zu einem einzigen großen Phantomglied („phantom limb“), zu einer Prothese des eigenen Körpers, als würde der Protagonist in seinen Erinnerungspromenaden am Ende in seinen eigenen Gedärmen spazieren gehen.<sup>9</sup>

Mit seinen emotionslosen Beschreibungen jenseits der persönlichen Wertung scheint sich der Verkäufer in sein Schicksal zu fügen. Und doch regt sich in der Zuwendung zum Detail, in der akribischen Verzeichnung aller zur Verfügung stehenden sinnlichen Daten ein Widerstand des „Flaneurs“, als ließen sich die ausbleibenden Reize mit einer gesteigerten mikroskopischen Aufmerksamkeit kompensieren. So wird die mit Hand geschälte und geriebene ro-

<sup>7</sup> Hessel 1984, *Ein Flaneur*, 145.

<sup>8</sup> Benjamin 1980, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, 194 f.

<sup>9</sup> → Zum städtischen Körper als groß angelegtes Verdauungssystem vgl. den Beitrag von Barbara Thums „Im Zweifel für die Reste“ im vierten Kapitel. → Zur Verbindung von Magen und Gedächtnis im Prozess des Lesenlernens vgl. die Ausführungen von Mona Körte „Vom Ding zum Zeichen“ im ersten Kapitel.

te Beete im Mall-Restaurant zu einem Gemetzel, einer von Hand und Auge genossenen körperlichen Angelegenheit, der fast eine erotische Qualität zukommt. Doch die gesteigerte sinnliche Aufmerksamkeit und die sich in ihr anzeigende Sehnsucht nach einem realen Ding, das uns „anblickt“ und zu einer Begegnung herausfordert, führt den Suchenden am Ende seiner Wanderung in eine Falle.<sup>10</sup> Denn die zufällig erscheinende Schuhschachtel, unbekannt, mit Patina und nach alter stabiler Manier hergestellt, ist eine Büchse der Pandora, der die ewige Wiederholung entschlüpft insofern sie uns an den Anfang des Textes verweist. Ist die Rache des Objektes perfekt?

Dem Text voran steht eine Fotografie. Das abgebildete Objekt stammt aus der Installation „Quasicrystal Compass“ (2009-10) von Bernd Behr, einer von drei mit verschaltem Beton bearbeiteten Stahlrohrstühlen aus der „Serie 7“ des klassischen Designers Arne Jacobsen.



1 – Bernd Behr, *Quasicrystal Compass 1-3*, 2009-2010,  
Glasfaser verstärkter Beton, Arne Jacobsen Serie 7, Stahlrohrstuhlbeine.  
Installationsansicht, Bloomberg Space, London

Die Funktionalität dieses Designklassikers erscheint in diesen Möbelobjekten nur noch in der Form des Zitates. Für sich genommen sind sie dysfunktional: Der Versuch auf ihnen zu sitzen wäre ein akrobatischer Akt oder zumindest sehr unbequem. Genau genommen zeichnen sie sich auch nicht durch Dysfunktionalität aus, denn die Funktion dieser Objekte bleibt rätselhaft. Mit ihrer

<sup>10</sup> Ganz im Gegensatz zu dieser Sehnsucht nach der Begegnung mit dem Ding, drohen die Protagonisten in W. G. Sebalds Prosa in der Fülle der von den Dingen ausgehenden „Blicke“ unterzugehen, → vgl. dazu den Beitrag von Dominik Finkelde „Der nicht aufgehende Rest“ im ersten Kapitel.

Figuration aus verschaltem Beton erinnern sie an architektonische Bauelemente, als wären sie kleine Behausungen auf Beinen.

Behrs künstlerische Arbeiten wenden sich der Verschränkung von sozialer Dimension, historischen Fakten und architektonischen Formen zu. Seismographisch spüren sie Zweckentfremdungen, Transformation und Verschiebungen auf und thematisieren dabei immer wieder auch Bauten der klassischen Moderne. In der Installation im *Bloomberg Space* in London (2010) korrespondieren die drei Objekte mit der Videoarbeit, „Weimar Villa (Unreconstructed)“ (2010), in der eine im Entstehen begriffene chinesische Siedlung in Anting (eine Satellitenstadt eine Stunde nördlich von Shanghai) des Architekten „AS&P“ zu sehen ist. Mit ihren klaren, weißen, rektangulären Kompositionen erinnert die Siedlung nicht nur an die funktionalen Formen, die zu einer Art Exportschlagler des internationalen Bauhausstils wurden, sondern sie orientiert sich ganz konkret an den Meisterhäusern in Dessau.



2 – Bernd Behr, Videostill von *Weimar Villa (Unreconstructed)*, 2010, 9 Min. 22 Sek., High Definition Video, Farbe, Stereo

Das Video folgt der Konstruktion in der Zeit rückwärts, so als wohnten wir einer archäologischen Unternehmung bei<sup>11</sup>, ist jedoch als Loop geschaltet, so dass wir bei längerer Betrachtung in einem Schwebezustand zwischen Konstruktion und Destruktion, Aufbau und Abbau verharren. Auch das reale Bauprojekt, das sich den Ruf der Reformschule des neuen Bauens auf seine Fahnen schreiben wollte, verharrt in einem unfertigen Bauzustand und blickt einer ungewissen Zukunft entgegen. Als seltsame Ironie der Geschichte dieses

<sup>11</sup> Vgl. dazu den Essay von Rob Tufnell, online unter: <http://www.bloombergspace.com/content/uploads/sites/2/2012/12/Bernd-Behr-COMMA17-Essay.pdf>, zuletzt aufgerufen am 01.09.2015.

scheiternden Bauprojektes erscheint der Umstand, dass es ausgerechnet Albert Speer Junior (AS&P) war, Sohn des berühmtesten Hausarchitekten Hitlers, Albert Speer, an den der Auftrag erging.

Geht man in der Lektüre des Textes „Phantom Limbs“ den Weg über Behrs künstlerische Arbeiten im *Bloomberg Space*, so stehen die Stadt Anting und die asiatische Stadt im Text ohne Namen in einer assoziativen Korrespondenz. In dieser Korrespondenz erhält der Text eine zusätzliche historische Dimension, in der die Diskrepanz zwischen reformerischem Anspruch eines aus den 1920er Jahren importierten Projektes und der sozialen und ökonomischen Realität der Gegenwart besonders deutlich aufscheint.

In die Installation ist der Text jedoch nicht integriert und das Foto im Text zeigt weder eine Installationsansicht noch ist es als Kunstobjekt des Autors ausgewiesen, so dass es ebenso legitim erscheint, das Bild-Text-Ensemble für sich zu betrachten. Die immanenten Verbindungslinien, die sich zwischen dem Text und der Fotografie entfalten, sind vielfältig und assoziationsreich, ohne dass sie sich festschreiben ließen.

Zeigt das Foto einen Ausschnitt aus dem Zwischenlager, in dem die qualitativ hochwertigen Kopien der Designklassiker auf ihren Versand warten? Der Raum, in dem das Objekt steht, macht jedoch weder den Eindruck eines Lagers noch ist es für das Kundenauge arrangiert, eher wirkt es wie eine Abstell-ecke. Der Boden ist aus Beton, eine Stellwand und Bretter lehnen an der Wand, Leisten liegen auf dem Boden. In einem starken Schlagschatten vervielfachen sich die Linien der angelehnten Bretter, Platten und Leisten als setzten sich die Faltungen des Stuhls in einem visuellen Echo im Raum fort.

Vielleicht handelt es sich bei diesem seltsamen, abgestellten Möbelwesen aber auch um jene Fehlkonstruktion, die ein Arbeiter der Möbelfabrik nach der Vorlage einer Fotokopie einer Fotokopie einer Abbildung einer Originalkopie eines Möbel-Designklassikers herstellte? Der potenzierte Kopiervorgang, so erinnert sich der Protagonist bei seinen Wanderungen durch die Mall, hatte eine Vorlage geschaffen, in der das Möbel nicht mehr von seinem Schatten zu unterscheiden war, und der Konstrukteur hatte im Versuch einer Reproduktion gemäß der Kopie den Schatten mitkonstruiert.<sup>12</sup>

Aber möglicherweise zeigt das Bild auch jene zu Beginn der Erzählung im Schuhkarton vorgefundene schwarz-weiß Fotografie, in der der Protagonist sein „future self“ zu erkennen meint: Ein „future self“, in dem die Verschmelzung von Mensch und Ding zu einem seltsamen Möbelwesen vorangeschritten ist oder ein Ding, das als Phantomglied des Menschen zum „future self“ geworden ist. Ist es ein Ohr, das sich aufgestellt hat, um zu horchen oder eine Muschel, die auf den nächsten Einsiedler wartet, der sich in ihr einnistet?

<sup>12</sup> → Auf das kreative, abweichende Potential der Kopie, die niemals zur „totalen“ Kopie werden kann, vgl. den Beitrag von Judith Kasper „Was nach dem Sammeln bleibt“ im vierten Kapitel → sowie die künstlerische Arbeit von Jaqueline Baum und Ursula Jakobs „Connected in Isolation“ (siehe Tafelteil) und den Essay über dieses Projekt von Sarah Schmidt im ersten Kapitel.

Durch die Kombination seriell-industrieller Herstellung des Stuhlgestells wie auch in der Fertigungsart des *béton brut* mit einer höchst individuellen Formfindung entsteht eine *Anwesenheit*; mit seinen ausgestellten Faltungen erinnert das Objekt an einen versteinerten Falter auf vier dünnen Beinen, ein Origami aus Beton, fragil und massiv zugleich.

Das seltsame Wesen, im Text platziert, bleibt ein großes Fragezeichen. Wie ein postmoderner Odradek<sup>13</sup>, jenes Kafka'sche Zwitterwesen, entzieht es sich jeder Kategorisierung, ist unkonsumierbar und stellt Fragen.

---

<sup>13</sup> Kafka 1983, Die Sorge des Hausvaters.